

## Werk

**Titel:** II. Abhandlungen

**Ort:** Frankfurt a. M.

**Jahr:** 1885

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463\\_0006|log15](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0006|log15)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## II. ABHANDLUNGEN.

---





## I. ERINNERUNGEN AN ALT-WEIMAR.

VON

FREIHERRN CARL VON BEAULIEU-MARCONNAY.

**D**as Leben in Weimar umschwebt ein eigener Reiz. Ist es die Erinnerung an jene Zeit, in welcher dies Städtchen im Zauberlichte seines geistigen Strahlenkranzes die Blicke von ganz Deutschland, von ganz Europa auf sich zog, ist es eine durch den langen Aufenthalt der vielen Heroen deutscher Poesie vielleicht mitgetheilte Umgangsweise, welche noch immer durch den Hauch ihres heiligen Athems angeweht ist, — ich weiss es nicht, ich fühlte nur den Zauber ohne über ihn zu grübeln, und gab mich ihm um so williger hin, als ich mich durch ihn nach und nach in eine Welt versetzt sah, deren Dasein ich nur in der Phantasie eines Dichters, nicht aber auf unserer materiellen Welt für möglich gehalten hatte. — Den Mittelpunkt des engern Kreises, in welchem ich damals bei meinen häufig wiederholten Besuchen mich bewegen zu dürfen so glücklich war, bildete das Goethesche Haus, und in ihm der greise Dichterst, der sich zwar mit jedem Jahre mehr und mehr in sein innerstes Heiligthum zurückzog, und mit der Aussenwelt höchst selten persönlich, regelmässig aber nur durch einige wenige Mittelpersonen in Berührung kam — dessen Nähe und wohlwollende Theil-

nahme aber belebend und fördernd auf jenen Cirkel einwirkte, der sich um die liebenswürdige Frau vom Hause versammelte. Otilie von Goethe ist dem deutschen Publikum in der neuern Zeit von mehreren Schriftstellern geschildert worden, denn Jeder, der über seine persönliche, vorübergehende oder dauernde, Stellung zu Goethe, oder über die letzten Jahre dieses grossen Mannes etwas zu berichten hatte, musste den mächtigen Eindruck fühlen, den diese geistreiche Dame auf Jeden machte, der mit ihr in Berührung kam; man war und blieb gefesselt von der unbeschreiblichen Liebenswürdigkeit und der imposant geistigen Bedeutendheit dieser eigenthümlichen Frau. Sie hatte damals einen schon früher einmal zur Ausführung gebrachten Plan aufs neue wieder aufgegriffen, und betrieb ihn mit der ihr eigenen Lebhaftigkeit. Es war dies die Herausgabe eines Blattes, welches des Sonntags Morgens erschien, und den Titel Chaos mit dem grössten Recht führte, denn in chaotischer Verwirrung kam darin alles Mögliche vor! Eine französische pikante Erzählung hinter einem deutschen Aufsatz über Architektur; eine englische Abhandlung über Reformbill hinter einem italienischen Reiseberichte; Philosophie, Geschichte, Literatur, Kunst, Tagesneuigkeiten, Fadaisen, Ernst und Scherz, Gutes und Schlechtes, alles war darin zu finden, und an deutschen, französischen, englischen, italienischen und selbst spanischen Gedichten war reiche Auswahl. Frau von Goethe war Redactrice mit unbeschränkter Machtvollkommenheit und ohne die geringste Verantwortlichkeit; sie allein kannte die Verfertiger der verschiedenen Beiträge, und ergötzte sich schelmisch an dem eifrigen Bestreben der Anderen, aus äusseren Beziehungen und inneren Wahrscheinlichkeiten den literarischen Notabilitäten auf die Spur zu kommen. Die Bedingungen, unter welchen man als Mitglied dieser Gesellschaft aufgenommen wurde, waren sehr einfach; man musste alle Vierteljahr einen ungedruckten Beitrag liefern, das Blatt vor jedem Uneingeweihten verbergen, und wenigstens ein-

mal in Weimar gewesen sein. Ein talentvolles Mitglied hatte diese kurzen Statuten in Verse gebracht, und als Titel ein hübsches Blättchen gravirt, worauf der Baum Chaos kräftig in die Höhe wächst und auf seinen Zweigen allerhand absonderliche Früchte trägt, als Liebesgötter, Helme, Dolche, Herzen, Vögel, Bogen und Pfeile, Instrumente und dergl., während ein alter Deutscher im Bärenfell an seinen Stamm sich lehnt, in traulicher Gemeinschaft mit dem englischen Leoparden und dem gallischen Hahn. Die Wurzeln des Baumes aber haften auf felsigem unfruchtbarem Grunde, und da ist denn eine Menge von kleinen winzigen Pygmäen beschäftigt das Erdreich aufzulockern und durch Begiessen das Gedeihen des Baumes zu fördern, während andere, von der Arbeit wahrscheinlich erschöpft, durch die Freuden der Geselligkeit in lebhafter Unterhaltung sich zu erholen beflissen sind. Durch eine breite Spalte des Felsens erblickt man die Thürme von Weimar, und am andern Ufer der Kluft liegt unter einem ziemlich entblätterten Lorbeerbaume die Göttin Fama in sanftseligem Schlummer.

In dem bei Gelegenheit des Jubiläums der Buchdruckerkunst im Jahre 1840 erschienenen Weimarschen Album ist diesem Chaos eine eigene Skizze durch eine Weimarsche Dame gewidmet, und es sind in derselben mehrere Auszüge daraus mitgetheilt, welche theils auf Goethe Bezug haben, theils von ihm selbst herrühren. Es wunderte mich, unter diesen letzteren ein kleines Impromptu nicht anzutreffen, das mir besonders deshalb von grösserer Bedeutung scheint, weil es klar zeigt, welcher jugendlicher Geist noch in dem 83jährigen Dichter glühte. Ich theile es hier mit, weil ich es in den meisten Ausgaben seiner Werke vergeblich gesucht habe. (Es findet sich nur bei Hempel III, 367.) Zu dem letzten Geburtstage, den er erlebte, war er von einer jungen Dame, die zu den hervorragendsten Erscheinungen Weimars gehörte, Fräulein Jenny von Pappenheim, mit einem Paare gestickter Pantoffeln bescheert worden, das sich mit folgenden Versen bei ihm einführte:

Zum 28. August 1831.

Nur ganz bescheiden nah' ich heute mich,  
 Wo so viel schön're Gaben Dich umringen,  
 Doch, Herr, Bedeutung hab' auch ich,  
 Denn Liebe und Verehrung soll ich bringen;  
 Drum, wenn auch Höh're, Meister, Dich begrüßen,  
 Mir gönne nur den Platz zu Deinen Füßen.

»Zwar Engeln kann ich nicht Befehle geben,  
 »Dass Deine Schritte sie mit Liebe führen;  
 »Doch will ich weich mit Seide Dich umweben,  
 »Dass ihn kein Steinchen möge hart berühren.«  
 So sprach die Herrin, und so lass mich schliessen,  
 Und gönn' auch ihr den Platz zu Deinen Füßen.

Höchlichst erfreut über diese sinnreiche Artigkeit übersandte Goethe der freundlichen Geberin auf der Stelle ein Billetchen mit folgender Dankeserwiderung:

Dem heiligen Vater pflegt man, wie wir wissen,  
 Des Fusses Hülle, fromm gebeugt, zu küssen!  
 Doch wem begegnet's hier, im langen Leben,  
 Dem eignen Fusswerk Kuss um Kuss zu geben?  
 Er denkt gewiss der holden lieben Hand,  
 Die Stich um Stich an diesen Schmuck verwandt!

Frau Ottilie von Goethe traf ich bei meiner Ankunft in Weimar noch in tiefer Trauer wegen des Todes ihres Gemahls. Sie bewohnte die Mansarden im Goetheschen Hause, und empfing in ihren sehr behaglich eingerichteten Räumen die Besuche ihrer zahlreichen Bekannten und Verehrer, Damen und Herren, von denen eine Anzahl betheiligte war als Mitarbeiter an dem »Chaos«. Ich ward diesen Letzteren beigesellt, und kann überhaupt nie dankbar genug sein für die unendliche Freundlichkeit, mit der mich diese originelle Frau schon damals und so auch fernerhin beehrte. Es ist wohl natürlich, dass ich wiederholt ihr den Wunsch aussprach, unserm unsterblichen Dichter persönlich vorgestellt zu werden. Es war dies jedoch nicht so leicht zu

bewerkstelligen, denn der alte Herr lebte in strengster Zurückgezogenheit, und was für ein Interesse konnte für ihn die Bekanntschaft mit einem zwanzigjährigen Studenten haben! Endlich aber ward mein Wunsch erfüllt. Am Vormittage des 6. August (1831) führte Frau von Goethe mich zu ihrem Schwiegervater, in Begleitung des oben erwähnten Fräulein von Pappenheim. Der ehrwürdige Greis empfing uns in dem sogenannten Urbino-Zimmer; er war bekleidet mit einem langen braunen Überrock mit Shawlkragen; ein weisses Halstuch kreuzte sich vorn und war mit einer Busenadel befestigt. Die Damen nahmen den Platz auf dem Kanapee ein, Goethe setzte sich auf einen Stuhl an ihrer Seite und forderte mich auf, meinen Platz an seiner Seite zu nehmen. Er wusste, dass ich in Heidelberg gewesen war, und brachte gleich das Gespräch auf diese Stadt, wobei er sich theilnehmend nach Thibaut erkundigte, bei dem ich im verflossenen Winter die Pandekten gehört hatte. Die Unterhaltung kam dann weiter auf Wilhelm Tischbein, der mich als Kind in Eutin gezeichnet hatte, und von diesem auf Johann Heinrich Voss, der von Eutin nach Jena und von dort nach Heidelberg gekommen war. Goethe äusserte sich mit grosser Anerkennung über diesen Mann, schüttelte jedoch sehr bedenklich den Kopf, als auf die literarischen Fehden desselben, namentlich mit Creutzer die Rede kam.

Goethe war in durchaus heiterer Stimmung und scherzte freundlich mit den Damen; von seiner äussern Erscheinung empfing ich den Eindruck, dass er im Gesichte ein wenig eingetrocknet aussah; allein die prächtig leuchtenden Augen liessen es vollständig vergessen, dass man vor einem 82jährigen Greise stand. Er hatte gerade zu dieser Zeit dem Kupferstecher Schwerdgeburth zu einem Portrait gesessen; die Zeichnung erschien mir als die ähnlichste von allen, die ich gesehen und ich unterliess daher nicht, einen darnach gefertigten Kupferstich mir anzuschaffen.

Noch waren nicht acht Monate nach diesem meinem Besuch verflossen, als Goethe starb. Die Nachricht von

seinem Tode, obgleich längst erwartet und gefürchtet, erschütterte dennoch alle Kreise. Ich fuhr am 26. März hinüber nach Weimar, um noch einmal die sterbliche Hülle des grossen Mannes zu sehen. In der mit schwarzem Tuche ausgeschlagenen Vorhalle des Hauses lag der Körper aufgebahrt, in einem Priestertalar von weissem Atlas, das ehrwürdige Haupt mit einem dichten Lorbeerkranz geschmückt. Über dem auseinandergeschlagenen Vorhang, welcher den Sarg von den vorüberschreitenden Besuchern trennte, standen in goldenen Lettern folgende Verse aus Hermann und Dorothea:

»Des Todes rührendes Bild steht  
Nicht als Schrecken dem Weisen, und nicht als Ende dem  
Frommen.

Jenen drängt es ins Leben zurück und lehret ihn handeln,  
Diesem stärkt es zu künftigem Heil in Trübsal die Hoffnung,  
Beiden wird zum Leben der Tod. Der Vater mit Unrecht  
Hat dem empfindlichen Knaben den Tod im Tode gewiesen.  
Zeige man doch dem Jüngling des edel reifenden Alters  
Werth und dem Alter die Jugend, dass beide des ewigen  
Kreises

Sich erfreuen und so sich Leben im Leben vollende!

Während der öffentlichen Ausstellung der Leiche stand eine Ehrenwache von sechs Mitgliedern des Hoftheaters und der Hofkapelle an beiden Seiten des Sarges. Nachmittags 4 Uhr ward unter dem Geläute der Glocken der Sarg auf den mit vier Rappen bespannten Grossherzoglichen Leichenwagen gehoben, zur Fürstengruft gefahren und dort von dem Kanzler von Müller dem Oberhofmarschall von Spiegel übergeben. General-Superintendent Dr. Röhr hielt die Leichenrede. Das Gefolge war sehr zahlreich: Das Ministerium und alle Behörden, Prorektor und Senat der Universität Jena, eine Menge Fremder aus der Umgegend, viele Bürger der Stadt, und etwa 150 Studenten.

Goethe hatte sich in Folge einer Erkältung eine Unpässlichkeit zugezogen, welche, vereint mit der Alters-

schwäche, die Krisis herbeiführte. Auf seinem Armstuhl sitzend hauchte der grosse Mann seinen Geist aus, am 22. März 1832 um 11½ Uhr Mittags. Sein Tod war sanft und schmerzlos; er behielt seine Geistesgegenwart bis zum letzten Momente, dem ein sanfter Schummer vorherging, vor dessen Eintreten er eine Handbewegung machte, die anzudeuten schien, als ob er schreiben wolle. Er hatte keine Ahnung seines so nahe bevorstehenden Todes, denn noch am Morgen freute er sich über das Herannahen des Frühlings und liess sich mehrere Bücher kommen. Von den berühmten letzten Worten: »Licht, mehr Licht!« geschah damals nirgends eine Erwähnung.

Am Tage nach der Beerdigung, 27. März, ward das seit dem 22sten geschlossene Theater wieder eröffnet mit Torquato Tasso. Nachdem Tasso am Schlusse des fünften Aktes die letzten Worte gesprochen:

»Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reisst  
Der Boden unter meinen Füssen auf!  
Ich fasse Dich mit beiden Armen an!  
So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte«.

traten der Herzog und die beiden Leonoren in lange Trauerschleier gehüllt auf die Scene, gefolgt von dem gesammten Theater-Personal in altitalienischen Trauer-Costümen, und Tasso sprach den bekannten Epilog<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. G.-J. IV, S. 380—382.





## 2. EINIGES ÜBER GOETHES VERS.

VON

VICTOR HEHN.

**A**ls Opitz im siebzehnten Jahrhundert die neue deutsche Prosodik entdeckt und Klopstock im achtzehnten sie angewandt hatte, da glaubte man Trochäen und Jamben und Daktylen zu besitzen, wie die Griechen und Römer, und sapphische und alkäische Strophen aufbauen zu können, wie Horaz. Doch wie sehr täuschte man sich darin! In der antiken Metrik gilt einzig die Quantität der Silben, d. h. ihr äusseres Zeitmaß, bestimmt durch Länge und Kürze des Vokals und das Zusammentreffen der Konsonanten, die sogenannte *Position*. Der Vokal ist *kurz*, wenn die Sprachorgane unmittelbar, nachdem er hörbar geworden, zur Bildung des folgenden Konsonanten übergehen; *lang*, wenn sie in der Stellung verharren, die dem Vokal Entstehung gab. Das Zeitverhältniss beider wurde von den Alten als einfache Verdoppelung angesehen und so war z. B. der Daktylus ein *grades* Maß, mit andern Worten, die beiden Kürzen waren gleich der Länge und statt des Daktylus oder Anapäst konnte ein Spondeus stehen; der Jambus und Trochäus waren *ungrade* und statt des letzteren einen Spondeus setzen, hätte die rhythmische Bewegung aufgehoben. Dazu kam dann noch die *Positionslänge*: zwei oder mehr Konsonanten, unmittelbar zusammen-

stossend, erforderten so viel Zeit, dass die Silbe, deren Schluss sie bildeten, auch wenn sie kurzen Vokal hatte, für lang gerechnet wurde. Auf den Wortton, auf die Bedeutsamkeit kam dabei nichts an; Metrum und Betonung kreuzten sich fortwährend; ein Hexameter konnte beginnen: *αὐτὰρ ἔπειτα* oder lauten wie folgender: *Τὸν δ' ἀπαμβόμενος προσεφη πολύμητις Ὀδυσσεύς* — eben so konnte ein Substantiv oder Verbum mit dem höchsten Gewicht in der Rede aus zwei kurzen, flüchtigen Silben, ein Ableitungs- und Flexions-element aus einer Reihe langer bestehen und beiden wurde im Verse nach dieser ihrer sinnlichen Gestalt je das gleiche Recht. So stand es bei den Alten; die modernen Sprachen entwickelten sich nach dem entgegengesetzten Prinzip. Sie liessen die Quantität immer mehr fallen, machten die Vokale gleich und verstärkten in demselben Maße die eine Silbe vor der andern durch den *Accent*, d. h. durch lebhafteren Druck des Athems und Erhöhung des Tones. So thaten nicht blos die barbarischen Natursprachen des Nordens, sondern auch die sich umgestaltenden und verjüngenden Idiome des Südens. Beide bewegten sich einem Ziele entgegen, das ihrem Alterthum fern lag, einem innern historischen Triebe und Gesetze gehorchend. Die Neugriechen z. B. kennen keine Kürze oder Länge des Vokals, nur accentuirte und nicht accentuirte Silben, und an die Stelle der homerischen Hexameter und tragischen Trimeter sind bei ihnen sogenannte *politische* oder *bürgerliche* Verse getreten. Auch die meisten slavischen Völker haben alle Verschiedenheit der Vokaldauer — die sie in ihrer Urzeit sicherlich besaßen — aufgegeben und bei Polen wie bei Russen und Kleinrussen waltet in gebundener und ungebundener Rede nur der Accent. Im Deutschen kommt dann noch ein besonderes Moment hinzu: der Accent fällt auf den Kern des Wortes, die Stammsilbe, die den allgemeinen Begriff benennt, dessen nähere Bestimmung und Beziehung wird durch tonlose Silben bewirkt. So ist z. B. in dem Worte *begünstigen* der Begriff *Gunst* durch den Ton

als das zu Grunde liegende Subjekt bezeichnet; Attribut wird dieses durch das angehängte unbetonte *ig* — *günstig*, dieses wieder durch die Verbalendung und Zusammensetzung mit *be*, beide tonlos, zum prädikativen und zugleich transitiven Verbum. So hält der Accent nicht bloß das Wort als Ganzes, als Individuum zusammen, sondern er hebt auch den Begriff aus den mannichfachen Verhältnissen, in die er eingegangen ist, in seiner ursprünglichen, noch bestimmungslosen Allgemeinheit als Herrschendes hervor. Dass dabei auch kein Gesetz der Positionslänge gelten kann, ergibt sich von selbst. Zwar wird der Dichter mit feinerem Gefühl auch der Position einen leisen Einfluss gönnen; sie wird, wie der Wechsel der Vokale, den Vers wohl lautend oder übelklingend machen (worüber bei den verschiedenen Völkern je nach dem Bau der Sprachen oder der Gewöhnung der Artikulation das Urtheil sehr verschieden ausfällt): auf den Rhythmus selbst aber kann sie nicht bestimmend sein.

Blickt man von dieser neuern Art noch einmal auf das Alterthum zurück, so offenbart sich auch in diesem Punkt der ganze Gegensatz beider Zeitalter. Die Messung nach der Zeit ist sinnlich, die nach dem Ton <sup>fühl</sup>gemüthlich; aus der erstern spricht Klarheit der Anschauung und der Gedanken, aus der andern ein Inneres, Gestaltloses, die Empfindung; ein Volk, das sein Ideal in Säulenarchitektur, in Marmor- und Erzbildern äusserlich hinstellte und dessen Poesie an Tanz und Gesang, an Lyra und Flöte geknüpft war, musste auch in der Sprache die rhythmische Bewegung nach der Zahl und Wiederkehr gleicher Zeitabschnitte regeln. Als aber das Christenthum den Menschen und seine Ansicht der Welt völlig umgewandelt und alles bisher Erstrebte und Gedachte in sein Gegentheil verkehrt hatte, da kündigt sich auch in griechischen und lateinischen Versen der neue Geist an: die Quantität versagt, der Accent zerstört die grammatischen Formen und bemeistert sich des Rhythmus — bis im Mittelalter in den byzantinischen Kirchengesängen

und den lateinischen Sequenzen, Hymnen u. s. w. blos nach dem Wortton gemessen wird und zugleich der nordische Reim und die aus der Urzeit wieder auferweckte Alliteration den dichterischen Schmuck abgibt und die Zeilen- und Strophen gliedert.

### I. Hexameter.

Was nun die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines deutschen *Hexameters* betrifft — wir wenden uns zunächst zu dieser Versart — so war zu Klopstocks Zeit der Stand der Sache in Wirklichkeit folgender. Man bildete eine Reihe von sechs Hebungen, die durch eine oder zwei tonlose Silben oder Senkungen von einander getrennt waren. Der Vers begann immer mit einer Hebung — denn die Senkung, die Kleist in seinem Frühling seinem sechsfüssigen Verse vorgesetzt hatte, fand, als dem Muster der Alten zuwider, keine Nachfolge; — der letzte Fuss bestand immer nur aus einer Hebung mit nachschlagender Senkung, der vorletzte aus einer betonten und zwei unbetonten Silben — Beides dem antiken Hexameter abgesehen. Wo auf eine Hebung nur *eine* Senkung folgte, nannte man dies einen Spondeus und suchte halb- oder tieftönige Silben, z. B. die eine Hälfte zusammengesetzter Nomina oder Verba oder bei Ableitungen diejenigen, die ursprünglich Nomina gewesen waren, aber allmählich den Schein der Derivation angenommen hatten, wie heit, thum, schaft, in geringerem Maße auch lich, bar u. s. w., an die zweite Stelle zu bringen; da dies aber nicht immer gelang und die nachfolgende Silbe allzufühlbar kurz d. h. tonlos war, so konnte man sich nicht verbergen, dass man statt des antiken Spondeus einen Trochäus gebildet hatte, und so stritt Klopstock ausdrücklich für die Zulassung dieses Fusses im deutschen Hexameter und behauptete zuversichtlich, der Vers des Homer und Vergil habe dadurch an Mannichfaltigkeit und Vollkommenheit gewonnen. Man verwechselte fortwährend den rhyth-

mischen Ictus, der bei den Alten den Gang des Verses regulirte und das sogenannte gute Takttheil gegen das schlechte hervorhob, mit dem Wortaccent, der, mit dem Sinn untrennbar verbunden, im Deutschen alleinige Geltung hatte; dass man dem Wesen des deutschen Verses widersprach, indem man ächte Spondeen bilden wollte — denn da wäre ja die Senkung keine Senkung gewesen — ahnte man nicht; eben so wenig, dass auf den Unterschied, ob eine oder zwei Senkungen der Hebung folgten, in deutsch-rhythmischer Beziehung so sehr viel nicht ankam; ja unerhört wäre die Behauptung gewesen, man könne im deutschen Hexameter auch drei tonlose Silben zwischen zwei Hebungen schieben (also nach antiker Benennung einen Päon Primus bilden), etwa wie im Goetheschen Hexameter:

Ungerecht bleiben die Männer und die Zeiten der Liebe  
vergehen —

welcher Vers aber in der That kein unrechter deutscher Hexameter ist — nur müssen die Senkungen, wie hier der Fall ist, das gehörige Maß von Flüchtigkeit und der Hebungston die nöthige Kraft haben, sie in der Sphäre seiner Anziehung zu halten<sup>1</sup>. Auch das Vorbild des Volkslieds, die Knittelverse in mehreren Gedichten Goethes, die Schiller-

---

<sup>1</sup> Als man Goethe später auf diesen Vers in Hermann und Dorothea, der doch nur einem Schreib- oder Druckfehler seine Gestalt verdankte, aufmerksam machte, war er keineswegs beschämt, sondern liess, wie er sich ausdrückte, die siebenfüssige Bestie weiter laufen. Er hatte nämlich die Formalistik der Herrn Metriker schon kennen und verachten gelernt, machte keine Hexameter mehr und äusserte über den einst hochverehrten Voss: »für lauter Prosodie ist ihm die Poesie ganz entschwunden« (im Jahr 1808, an Zelter, 1, 327). Auch mit Bezug auf A. W. Schlegel hatte er schon das Jahr vorher von der »modernen Rhythmik ohne Poesie« gesprochen und sie eine »Krankheit« genannt und vorausgesagt, in zehn Jahren werde »der Dünkel, womit die Rhythmiker von der strengen Observanz sich jetzt vernehmen lassen, höchst lächerlich sein« (an Knebel, 14. März 1807).

schen Balladen u. s. w. irrten Niemand in der hergebrachten, durch die Antike gebannten Ansicht. Wenn es hiess:

Wer wágt es, Ríttersmann óder Knápp —

(Wo sich auch betonen lásst: Ríttersmánn öđer)

oder:

Und áls er kám zu stérben,  
Záhlt er seine Stádt' im Réich —

(mit drei Senkungen zwischen *záhlt* und *Stádt'*.)

oder:

Ich líebe dich, mich reízt deine schöne Gestált —

(gleichfalls mit drei Senkungen zwischen *líebe* und *reíz*t)

oder:

Sankt Peter war nicht aufgeráumt,  
Er hatte so eben im Gehen getráumt —

(im ersten Verse vier Jamben, im zweiten eine daktylische katalektische Tetrapodie mit Anakrusis, in Wirklichkeit aber vier Hebungen mit beliebigen Senkungen dazwischen oder davor) —

oder in demselben Gedicht:

Héb doch einmál das Húfeisēñ áuf —

oder endlich:

Den Júngling bríngt kéines wíeder —

(in welchem Verse, wie man ihn auch lese, zwei Hebungen zusammenstossen), —

so fragte sich Niemand, ob es sich mit dem Hexameter, als einem Verse mit sechs Hebungen, nicht eben so verhalte und ob man sich vielleicht nicht selber einige besondere Regeln, die in einer ganz andern Welt als organische Form entsprungen waren, willkürlich auferlegt hatte? Unterdess aber war Voss aufgetreten und suchte den Hexameter Klopstocks der technischen Strenge des griechisch-lateinischen noch mehr zu nähern. Er vermied, so viel er konnte, den Trochäus, schuf sich künstliche Spondeen und Dak-

tylen, setzte fest, welche Silben lang, welche kurz seien, welche als mittelzeitig bald kurz, bald lang sein könnten und gelangte so zu Hexametern, wie folgende:

Drauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer zu Grünau —  
oder :

Jetzo begann holdselig ihr Lied die melodische Jungfrau  
Und des Gesangs Wohllaut, eindringendem Worte vereinigt,  
Wallete hell, dann leise gedämpft, in die Stille des Abends.  
Von hinschmelzendem Halle gesänftiget, lauschten sie ringsum,  
Fühlten erstaunt der Natur Hoheit und schwangen sich auf-  
wärt  
Über Mond und Gestirne zu Gott und den Seligen Gottes.

Da aber die deutsche Sprache sich gegen solche vollkommene Hexameter sträubte, so mussten Listen und Zwangsmittel angewandt werden, sie willig zu machen. Voss brauchte z. B. Deminutiva, um eine Silbe mehr oder vielleicht gar einen Spondeus zu gewinnen: Söhnlein, wo die Sache den *Sohn* verlangte; er setzte den Komparativ für den Positiv, wo es sich nicht um eine Vergleichung handelte: der grünere Hain statt der *grüne*, behielt das durch den Sprachgebrauch schon ausgestossene *e* der Verbalflexion bei, wie *wallete*, *gesänftiget*, Beides wegen des Daktylus, und brach die Worte, um Spondeen zu gewinnen, wie *drauf antwortetest*, *du ehrwürdiger* — durch welches letztere Verfahren das Grundgesetz von der Geltung des Accentus umgestossen ward, da Niemand sagt antwórtén, ehrwürdig. Wirkliche Spondeen sind in der deutschen, wie in jeder accentuirenden Rhythmik, unmöglich, ja selbst der Schein solcher, wie beim Daktylus, Jambus u. s. w. lässt sich nicht erregen. Der Grund liegt sehr nahe. Bei den Alten, wo die Länge etwas für sich Bestehendes, durch die Zeit Gemessenes und von dem metrischen Ictus Gesondertes war, konnte auch diejenige Silbe lang sein, die in das sogenannte schlechte Takttheil fiel; im Deutschen, wo die Länge durch Erhebung des Tones ersetzt wird, können zwei Silben, von denen in

der Bewegung des Verses nur eine den vollen Ton hat, keinen im Gleichgewicht beider Hälften schwebenden Versfuß bilden<sup>1</sup>. Voss half sich auf doppelte Weise, um dennoch Spondeen zu erzwingen, indem er beide Mal nach seiner Art gewaltthätig und mechanisch verfuhr. Er fasste nämlich *entweder* zwei wirklich betonte Silben zusammen und sagte:

Der Herrscher im Donnergewölk Zeus —

und:

Fasste, dieweßl Karl drängte, den Arm des bescheidenen  
Jünglings —

wo aber die zweite Silbe *Zeus, Karl* in widersinniger Weise tonlos gesprochen werden muss oder beide Silben gleich stark betont werden, folglich aufhören, sich zu der Einheit eines Fusses zu verbinden, und statt des Hexameters eigentlich ein Heptameter entsteht d. h. ein Vers mit sieben Hebungen. Oder er bildete sogenannte *geschleifte* Spondeen, indem er die stark betonte Silbe in die Thesis, die schwach betonte in die Arsis brachte und z. B. sagte:

— es erfolgt Schwachheit abstérbendes Alters —

oder

wer getröst fortgéhet, der kómmt an —

womit abermals der deutschen Wortbetonung Hohn gesprochen ist. Niemand sagt fortgéhet, es müsste denn sein, dass der Gegensatz zum Fortreiten, Fortlaufen, Fortfliegen den Ton auf das *Gehen* verlegte, und *kommt an* könnte in einem jambischen Gedicht ohne Anstoss als Jambus gebraucht werden, wie *Schwachheit* als Trochäus oder als die beiden Anfangsilben eines Daktylus. Auch an Wort- und

<sup>1</sup> Selbst Voss erkannte dies in einer vorübergehenden Bemérkung an, deren Konsequenzen ihm aber entgingen: »steigende Spondeen«, sagt er S. 127 seiner Zeitmessung der deutschen Sprache, Königsberg 1802, »ahnen den Jambus, sinkende den Trochäus nach«.

Versmalerei d. h. Versinnlichung des jedesmaligen Gegenstandes der Rede durch den Gang des Verses und den Körper der Silben und Worte liess es Voss nicht fehlen. Die Stellen des Vergil und Ovid, wo das Galoppiren des Pferdes durch lauter Daktylen, das Fallen der Hämmer durch lauter Spondeen, das Gequäke der Frösche durch ähnliche Sprachlaute ausgedrückt wird, galten ja in jener Zeit für die höchste poetische Schönheit und so gab Voss in seinen Übersetzungen, wo eine solche Malerei vorzuliegen schien, diese mit Treue, oft sogar übertreibend wieder. Daher sein:

Hurtig mit Donnerepolder entrollte u. s. w.  
und  
ihn von der Au aufwäzand

(*ἄνω ὄθεσκε ποτὶ λόφον*, wo er das Digamma als Anlaut von *ὄθεσκε* nicht kannte oder nicht in Betracht zog). Er selbst dichtete:

Als ringsher pechschwarz aufstieg graundrohende Sturm-  
nacht.

Homers naiver Gesang weiss von solchen Künsteleien nichts und verfolgt, unbekümmert um den Sinn und Gegenstand, seinen eigenen gleichmässigen metrischen Gang. Und dies gerade ist die Idee des Verses. Die gebundene Rede besteht eben darin, dass ohne Rücksicht auf den mannichfachen Wechsel der Bilder und Empfindungen immer ein und dieselbe rhythmische Form unabänderlich wiederkehrt. Wäre jene Malerei das Richtige, so müsste ein festes Metrum überhaupt verworfen werden. Das Metrum grade gibt dem umfassenden epischen Gemälde die ausgleichende Haltung und steht wohl zu dem Ganzen der Dichtung, nicht aber zu jedem Punkte der Bewegung in erkennbarem Verhältniss.

Vossens prosodische Gesetzgebung war ein Sieg der Schule, des Handwerks über den freien Genius der deutschen Sprache. Sein Hexameter liess sich scandiren und rollte

in griechisch-lateinischen Redensarten, Bildern, Wendungen und Wortstellungen so prächtig daher! Je strenger die Forderungen, um so grösser der Triumph des Künstlers, der sie erfüllte. Da fast alle damaligen Dichter philologisch gebildet waren und schon als Knaben in der Schule die Eclogen des Vergil und die Metamorphosen des Ovid und später die Satiren und Episteln des Horaz taktmässig, d. h. mit moderner Betonung hergesagt hatten, so fand Voss bald Anhänger und Nachfolger und allgemeine Zustimmung. Sich des Trochäus ganz zu enthalten, den Voss in der Noth noch hatte hin und wieder zulassen müssen, wurde ein Ideal, ein Ziel des Strebens, ja Friedr. Aug. Wolf machte den Versuch, ein Stück des Homer von hundert Versen so zu übersetzen, dass Fuss für Fuss, Spondeus mit Spondeus, Daktylus mit Daktylus im Griechischen und im Deutschen übereinstimmten — welches man, wenn es nicht etwa satirisch gemeint war, wohl den Gipfel der Thorheit nennen konnte<sup>1</sup>. Auch Wilhelm von Humboldt drang auf die Regel und A. W. Schlegel, der ein um so grösserer Wortkünstler sein konnte, je kälter sein Herz war, lieferte kurze Musterstücke, die allerdings durch Feinheit und Geschmack Vossens grobe Schreinerarbeit übertrafen. Sie alle überflügelnd trat im neunzehnten Jahrhundert der Graf A. von Platen auf, der mit blendender Technik nicht blos den heroischen und elegischen Vers, sondern auch die künstlichsten lyrischen Maße der Griechen in deutscher Sprache nachbildete. Nur Schade, dass in diesen herrlichen Versen, bei denen man oft die alten äolischen und dorischen Citharöden nach so viel Jahrhunderten wieder zu vernehmen glaubt, doch der Accent, also ein Ausbruch der Empfindung, die Länge bestimmt und damit die Plastik des Meissels trübt und ins Unbestimmte zieht!

<sup>1</sup> Goethe schrieb damals an Zelter (19. März 1818): »Von den hundert Hexametern mag ich eben so wenig wissen, als von den hundert Tagen der letzten Bonapartistischen Regierung. Gott behüte mich vor deutscher Rhythmik wie vor französischem Thronwechsel«.

Wenn die Distichen des Orakels im Triumph der Empfindsamkeit nicht schon der ersten Gestalt dieses Dramas vom Jahre 1777 angehören, so scheint Goethe die Form des Hexameters zum ersten Male in dem kleinen Gedicht »Physiognomische Reisen« (unter Epigrammatisch) versucht zu haben. Es kann nicht früher als in das Jahr 1778 fallen, da das gleichnamige Buch von Musäus in den Jahren 1778—79 in Altenburg erschien; aber auch nicht viel später, da Lavaters physiognomische Lehre darin mit warmen Worten in Schutz genommen wird, auch das Interesse an Musäus und dessen Angriff bald erlöschen musste. Dann finden sich in den »Vögeln«, vom Sommer 1780, vier Hexameter eingeschaltet, mit denen Treufreund die versammelten Vögel über den Anfang der Anfänge belehrt, und die er einem lächerlichen Dichter Periplektomenes (der Verwickelte, Umwundene) entnommen haben will. Im Herbst desselben Jahres übersetzte der Dichter einige Zeilen aus den sogenannten goldenen Sprüchen des Pythagoras und schickte sie der Freundin (an Fr. v. Stein, 8. Sept. 1780). Darauf, im Frühling 1782, als ihm einige Epigramme der griechischen Anthologie in der Übersetzung bekannt geworden waren, fand er sich zu ähnlichen kleinen Gebilden angeregt, in elegischem Maß und meist im Gewande griechischer Mythologie, seiner verstohlenen Liebe und den Felsen und Ruheplätzen gewidmet (unter »Antiker Form sich nähernd«). Die Behandlung des Verses war die Klopstockische und sie ging ihm leicht von der Hand; die eigentlich elegisch-hexametrische Zeit war noch nicht gekommen und so sind die Blumen dieses Vorfrühlings wohl hin und wieder artig, doch etwas schüchtern und dürftig. Als dann Herder im Jahr 1784 eine Nachdichtung erlesener Stücke derselben Anthologie unternommen hatte (sie erschienen gedruckt in den Zerstreuten Blättern 1785 und 1786) und sie Goethe mittheilte, erwiderte dieser zwar mit Dank und lebhafter Anerkennung, aber seine Dichtung fand sich durch die Gabe nicht unmittelbar befruchtet; nur diese und

jene unfreiwillige Gelegenheit verwandelte sich in einen leichten elegischen Schmetterling, so die Distichen auf den Tod des in der Oder ertrunkenen Herzogs Leopold von Braunschweig, des Bruders der Herzogin Mutter, oder die warmen Verse in das Stammbuch seines Zöglings, Fritz von Stein, oder die schalkhaften in das gleiche der Gräfin Tina Brühl u. s. w. Und wieder vergingen einige Jahre, der Dichter war in Italien gewesen, er hatte viel gewonnen, viel genossen, aber als ein Befriedigter kehrte er nicht wieder, so manches Leid trübte den Blick — bis die Missstimmung plötzlich, noch im Jahre 1788, in Glück und Heiterkeit sich auflöste und nun in den Römischen Elegien und Epigrammen (den venetianischen, den schlesischen, dem auf die Sakontala <sup>1)</sup>) das Distichon wieder auftauchte und in den beiden Episteln auch der bloße Hexameter, wie in den gleichnamigen Gedichten des Horaz. Dann kam ihm der Reineke Fuchs in die Hand (in der Gottschedischen prosaischen Übersetzung) — auf den er sich schon vor Jahren »kindisch gefreut« hatte — und er brachte ihn in ein grosses Homerisches Epos, um sich, wie er später äusserte, im Hexameter zu üben. Es folgten in den nächsten Jahren einige Idyllen, Alexis und Dora, Euphrosyne, Amyntas, der neue Pausias, die Xenien und die friedlichen Epigramme, mitten darunter auch ein hexametrisches Epos in neun Gesängen, Hermann und Dorothea, und als letzter Nachklang dieser antiken Periode und ihrer Formen — die etwa zehn Jahre gedauert hatte, eben so lange wie von 1776 bis 1786 die frühere Weimarische Zeit — der erste Gesang einer Achilleis. Noch im Jahre 1806 gedachte er, wie uns die Annalen zu diesem Jahre berichten, sein episches Gedicht Wilhelm Tell in Hexametern zu schreiben, aber die angstvolle und stürmische politische Lage vereitelte den Plan und mit »dieser herrlichen Versart« war es für immer

---

<sup>1)</sup> Die im ersten Rausch der Freude gedichteten zwei Distichen auf die Sakontala überschätzen übrigens dies indische Drama bei Weitem.

dahin<sup>1</sup>. Durch Goethes Beispiel ermuthigt, begann auch Schiller seit der Herausgabe der Horen, also seit 1795, in gedankenvollen Gedichten sich des Maßes der alten Elegiker zu bedienen und, wie man gestehen muss, gleich Anfangs mit Glück und Meisterschaft. Aber beide Dichter waren keine eigentlichen Techniker; eben als Dichter vor Allem um die Wahrheit des Ausdrucks bemüht, behandelten sie die metrische Form sorglos, diese gleichsam von Innen, aus dem Inhalt selbst hervorbildend. Damit aber gaben sie denen, die sich nach der neuen deutsch-lateinischen Doctrin in Lang und Kurz geübt hatten, fortwährenden Anstoss. Voss selbst, der mit jedem Jahre strenger wurde d. h. sich immer weiter von dem alten Sänger, den er wiedergeben wollte, entfernte — fühlte sich hoch erhaben über die stümperhaften Versuche der beiden Herrscher über den deutschen Parnass und wagte es, sie in einem Distichon also zu verspotten:

In Jena und Weimar macht man Hexameter wie der,  
Aber die Pentameter sind noch viel vortrefflicher.

Auch A. W. Schlegel überwand in diesem Punkte seine Abneigung gegen Voss und erklärte schon im Jahre 1801, Voss sei unstreitig als »der zweite Erfinder« der antiken Silbenmaße, besonders des Hexameters, im Deutschen anzusehen und sein Verdienst dabei »unermesslich gross«. Noch in seinen späteren Lebensjahren, als ihm der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe bekannt geworden war, wo er mitunter übel wegkommt, schoss er als Grossmeister poetischer Formalistik Pfeile gegen die Duumvirn wegen ihrer angeblich unvollkommenen Hexameter ab:

Eure Hexameter sind der natürlichste Naturalismus,  
Nimmer begriff eur Ohr jenes hellenische Maß —  
(wo *eur Ohr* erst recht das Ohr beleidigt)

<sup>1</sup> Wäre das Gedicht zu Stande gekommen — welches ein beliebtes Thema für deutsche Aufsätze in den Schulen: »Vergleichung des dramatischen Tell von Schiller mit dem epischen von Goethe«!

und:

Hexameter zu machen,  
die weder hinken noch krachen,  
das sind nicht Jedermanns Sachen —

(richtiger deutsch: das ist nicht Jedermanns Sache, was aber ärgerlicher Weise der Reim nicht zuliess). Der stolze Schiller liess sich durch die Pedanten nicht irren<sup>1</sup> und that wohl daran: Goethe, weich und bildsam auch hierin, suchte von seinen Gegnern zu lernen und ging sein neues episches Gedicht mit Humboldt durch, um aus demselben, kurz gesagt, möglichst viel Trochäen und, wo es sich um einen Daktylus handelte, möglichst viel zusammengesetzte Substantive wegzuschaffen. Nach unserm Urtheil wurde aber das schöne gleichmässig fliessende Gedicht dadurch nur geschädigt. Wenn es z. B. heisst:

Die Gesinnung ist löblich und wahr ist auch die Geschichte,  
Mütterchen, die du erzählst. Denn so ist Alles geschehen —

so musste statt *Mütterchen* vielmehr *Mutter* stehn, denn so und nicht mit dem Diminutiv redet der Mann die Frau an, wie sie zu ihm in dem Gedicht zu wiederholten Malen Vater sagt. So war wohl auch Voss daran Schuld, wenn schon früher ein Vers in Alexis und Dora lautete:

Und das Mütterchen ging feierlich neben dir her —

<sup>1</sup> Unter den Xenien, die er gegen die Schlegel richtete (sie thaten, als ob sie nichts merkten, empfanden aber den Stachel tief) deuten wir eins auf August Wilhelms metrische Grübeleien (wie Schiller sie ansah, in den Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache und in der Recension von Vossens Homer):

Recension.

Sehet wie artig der Frosch nicht hüpf! doch find ich die hintern  
Füsse um Vieles zu lang, so wie die vordern zu kurz.

Auf denselben und im besonderen auf sein Gedicht Pygmalion (im Schillerschen Musen-Almanach für 1797) geht wohl auch die Xenie »ein deutsches Meisterstück«:

Alles an diesem Gedicht ist vollkommen, Sprache, Gedanke,  
Rhythmus; das Einzige nur fehlt noch, es ist kein Gedicht.

wo die *Mutter* zwar zwei sogenannte Trochäen ergeben hätte, aber viel angemessener gewesen wäre, schon mit Rücksicht auf das folgende *feierlich*. Ganz so verhält es sich mit *der* oder *die Krankende* statt *Kranke* in den zwei Versen:

Wenn der Säugling die Krankende weckt und Nahrung  
begehret —

und:

Doch der Krankende fühlt auch schmerzlich die leise  
Berührung —

offenbar um beide Mal den Ditrochäus zu vermeiden.

In dem Verse:

Tretet herein in den hinteren Raum, in das kühlere Sälchen —  
ist *Sälchen* für *Saal* ein ganz Vossischer Nothbehelf, der der Rede etwas Spielendes gibt, und auch der gleich folgende etwas kostbare Genitiv:

Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines,  
der hinzugefügte Spondeus *sorgsam* — da die Sorgsamkeit hier keinen wesentlichen Zug bildet —, endlich die ganze zu niederländische Schilderung der geschliffenen Flasche, der grünlichen Gläser, des glänzend gebohten Tisches u. s. w., — alles dies erinnert nicht angenehm an den Dichter der Luise. So auch das imperativisch gebrauchte passive Participium:

Frisch, Herr Nachbar, getrunken!

oder im Proömium:

Noch einmal getrunken!

— denn dies war eine Lieblingswendung des groben Vossischen Stiles, die sich für den Kutscher (Vorgesehen!) oder den Frohnvogt (Nicht lange gefeiert!) oder den Schulmeister unter seinen Jungen (das Maul gehalten!) schicken mag, aber mitten in der Grazie der Goetheschen Rede wie ein fremder Zusatz auffällt. Einige Male begegnen in Hermann

und Dorothea auch die geschleiften Spondeen, das neueste und höchste Kunststück der Schule: auf halbwahren Worten ertappt, selbst hinging nach Paris, die hochhérzig ein Mädchen vollbrachte, dass unwillig sie flieht, mit scheu unsicherem Blicke u. s. w. — und wir wissen nicht, ob und wie viele davon schon ursprünglich im Texte standen oder von falschen Rathgebern hineincorrigirt waren. Goethe selbst nahm im August des Jahres 1799 zum Behufe eines neuen Abdrucks seine kleinen Gedichte aus den letzten zehn Jahren, die Epigramme, Elegien und Idyllen, wieder vor und besserte daran im Sinne der neuen Prosodik. Er meldete dies Schiller und fügte hinzu, er zeige dadurch »Respekt für die Fortschritte in der Prosodie, welche man Vossen und seiner Schule nicht absprechen kann«. Schiller billigte das Verfahren und hatte sogleich nach seiner Art eine kunstphilosophische Formel dazu in Bereitschaft, obwohl er selbst den Hexameter und Pentameter damals für immer aufgegeben hatte. Manches nun wurde durch diese Überarbeitung in der That geschmeidiger, durchsichtiger; an anderen Stellen aber hat die Sorge für das Metrum die Anmuth der sprachlichen Form ins Steife und Gesuchte verkehrt, z. B. wenn es in dem Epigramme »dem Ackermann« statt des frühern: »Pflüge fröhlich und säe« jetzt heisst: »Fröhlich gepflügt und gesät« — mit dem schon erwähnten imperativischen Participium, oder in »Versuchung« der erste Vers:

Eine schädliche Frucht reicht' unsere Mutter dem Gatten —  
jetzt in einen manierirten Fragesatz verwandelt ist:

Reichte die schädliche Frucht einst Mutter Eva dem Gatten —  
vermuthlich um den flüchtigen Trochäus »Eine« wegzuschaffen u. s. w. Alle diese Bemühungen konnten die Rigoristen, von denen Manche, die auf sächsischen Schulen erwachsen waren, mit Leichtigkeit sogar lateinische Verse anfertigen, doch nicht versöhnen. Platen fand den Vers in Hermann und Dorothea ungenügend:

Holpricht ist der Hexameter zwar, doch wird das Gedicht stets Bleiben der Stolz Deutschlands, bleiben die Perle der Kunst — und als Goethe später, wie schon erwähnt, unvorsichtiger Weise das Bekenntniss ablegte, er habe sich mit dem Reineke Fuchs nur befasst, um sich im Hexameter zu üben, da war die Sache ausgemacht: die Hexameter unserer beiden Klassiker waren und blieben schülerhaft: im besten Fall verzieh man sie ihnen, im Hinblick auf manches andere Verdienst. Goethes Reineke Fuchs fand überhaupt in der literarischen Kritik nicht die gebührende Würdigung — und dennoch hat nur dies Gedicht die Fabeln von Reineke und den übrigen thierischen Charakterfiguren populär gemacht und im Andenken der Nation erhalten und so ein schönes Vermächtniss der Vorfahren vor dem Untergang bewahrt.

Um aber gleich herauszusagen, wie wir denken, so scheinen uns die Hexameter in den zwölf Gesängen des Reineke Fuchs und in den gleich folgenden beiden Episteln die besten, die überhaupt in deutscher Sprache in einem grössern Zusammenhang gemacht worden sind<sup>1</sup>. In den späteren Werken antiker Form hat der Dichter schon die

---

<sup>1</sup> Zu unserer Überraschung finden wir ein ähnliches Urtheil schon durch Knebel ausgesprochen, der überhaupt unbefangener und klarer sah, als fast alle Übrigen in Goethes Umgebung. Er schreibt den 22. Dec. 1795 an Goethe: Da Du im vollkommenen Besitz bist, auch hierüber (über den Bau des Hexameters) Regel auf dem Parnass zu geben und ich z. B. Deinen Reineke Fuchs für das beste und der Sprache eigenthümlichste Werk deutscher Prosodie halte, so wollte ich nicht, dass Du Andern, die bei Weitem nicht Gefühl und Geschmack genug zu dieser Sache haben, aus zu vieler Nachsicht und Gutheit zu viel einräumtest. Der lebendige Geist, mit Sinn und Geschmack verbunden, fehlt ja fast überall noch in unsern Gedichten und was soll es werden, wenn sich unsre einzigen Muster unter die Regel einseitiger oder gefühlloser Pedanten schmiegen!« Auch Friedrich Schlegel, der hierin liberaler war, als sein mehr zünftiger Bruder, meinte später in den Kritischen Fragmenten: »Man tadelt die metrische Sorglosigkeit der Goetheschen Gedichte. Sollten aber die Gesetze des deutschen Hexameters wohl so consequent und allgemeingültig sein, wie der Charakter der Goetheschen Poesie?«

Unbefangenheit, nicht ganz, aber doch ein wenig, verloren. Im Reineke Fuchs aber bewegt sich die deutsche Rede mit dem freiesten Behagen, in der reizendsten Zierlichkeit fort, nirgends vom Metrum gestört oder beengt, bald nach dem ihr eigenen Numerus dem Verse entgegen und ihn kreuzend, bald in mannichfachen Verschlingungen sich ihm wieder zuneigend und abermals von ihm abwendend, um endlich am Schlusse der Periode harmonisch mit ihm zusammenzufallen. Wir sind ganz im Gegenstande, in der Erzählung, wissen kaum, dass wir Verse hören, und doch begleitet uns das halbdunkle Gefühl, innerhalb der goldenen Schranken des Maßes gehalten zu werden und zwischen wechselnden, aber festen Ufern, auf sanften Wellen, in leichtem Kahn, den Fluss hinabzugleiten. Wie der Stoff die Homerische Heldenwelt in leichter Parodie zu streifen scheint, so blickt uns auch der Hexameter selbst, der ehrwürdige Vers, durch den selbst die Pythia den Rathschluss der Götter verkündigte, so schalkhaft, ja muthwillig an — die schwere Rüstung liegt der Fabel nur leicht auf, denn sie ist ja keine wirkliche, sondern eine heitere Maske, und wenn diese sich hin und wieder verschiebt, so erhöht das nur den Zauber des Vortrags und das Ergötzen des Hörers. Vor dem Doppel-Trochäus fürchtet sich der Dichter nicht, so gleich am Anfange:

*Jede Wiese* sprossete von Blumen in duftenden Gründen,  
*Festlich heiter* glänzte der Himmel und farbig die Erde —

wo die trochäische erste und die daktylische zweite Hälfte der Verse eine gefällige gegenseitige Ausgleichung bewirken; eben so wenig vor dem Halbton in der zweiten Hälfte des Daktylus:

Gutes Hándgëld ǐst das, versetzte Reineke munter —

oder: Euer Geleit nicht Náchdrück vërschaffen, es leidet Euer Ánsëhn dádurch, merket den Umstand und sucht ihn zu nützen, von der Háusfraü ëmpfangen, Fragen und Úrtheil

gestellt, als Euer Leichtsinns gedacht hat, Jeder genießt die Wohlthat des Rechtes, was für Antwort gebühret, Eueren Vortheil besorgt er nicht sehr, mich führte der Zufall den Weg her u. s. w. In der That gewinnt der deutsche Hexameter nur durch diese Zulassung die nöthige Mannichfaltigkeit und Schönheit. Was verschlägt es, wenn die Thesis bald mehr, bald minder ins Gewicht fällt? Oder vielmehr, nur so kann der Hexameter den Tonfall und die innere Gliederung des deutschen Idioms in sich aufnehmen und dem deutschen Gefühle natürlich und anmuthig werden<sup>1</sup>. Ganz so würde ein jambisches Gedicht, in dem die Thesen aus lauter dünnen, völlig tonlosen Silben bestünden, dem einförmigen Takt eines mechanischen Werkes gleichen; auch hat man seltsamer Weise in jambischen oder trochäischen Versen das, was im Hexameter verboten wurde, immer erlaubt. Das *Maulthier* sollte im Hexameter nur als Spondeus gelten dürfen, am ausgesuchtesten so, dass *Maul* einem vorausgehenden Spondeus, *thier* als Arsis einem nachfolgenden Daktylus angehörte — aber in dem Verse:

Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg —

ist es noch Niemand eingefallen, einen Fehler zu finden<sup>2</sup>. Und ebensowenig in Fausts Worten:

Doch lass uns dieser Stunde schönes Gut  
Durch solchen Trübsinn nicht verkümmern —

oder aus den lyrischen Gedichten in Zeilen wie folgende:

Jeden Nachklang fühlt mein Herz —  
Voll Unmuth und Verdruss —  
Verengt der Abschied mir das Herz —

<sup>1</sup> Man vergleiche damit die Protestationen Knebels gegen die Voss-Schlegelsche Manier in dem Briefe an Goethe vom 18. Nov. 1799, — denen man nur beistimmen kann. Einmal nennt Knebel Vossens Hexameter spottend »wagerechte Verse«.

<sup>2</sup> Oder hielt Platen den Vers doch für fehlerhaft? Er sagt in der verhängnissvollen Gabel:

Setzen ja die Jambenschmierer, deren Vers den Vers zerstört,  
Den Spondeus oft an Stellen, wo er gar nicht hingehört.

oder in dem Kirchenlied:

Allein Gött in der Höh' sei Ehr —

oder in dem politischen Liede:

Deütschländ, Deütschländ tber Alles —

(womit man den obigen Pentameter Platens, in dem das arme Deutschland mittendurch gebrochen ist, vergleiche: bleiben der Stolz Deütschländs). Die Sprache selbst hat diese Richtung genommen und manche Zusammensetzung durch Verkürzung rhythmischer und wohl lautender gemacht, z. B. Wimper aus Windbraue, Junker aus Jungherr, Schulze, Schulz aus Schultheiss, im Volksmunde Emse aus Ameise, Wingert aus Weingarte u. s. w. Doch sind noch immer Composita genug übrig, die wegen ihres Halb- oder Dreiviertelgewichtes sich nicht messen lassen und als völlig unrythmisch die Sprache übel belasten. So konnte Schiller mit dreisilbigen Wörtern wie *Landenge*, *Hochofen*, *Scharfschützen* nichts anfangen; er musste sagen:

Der auf Korinthus *Landesenge*

(eine ganz undeutsche Form) und:

wo ihm in *hoher Öfen* Glut

(desgleichen) und:

Aber dort seh ich drei *scharfe Schützen*  
Linker Hand um das Feuer sitzen.

So konnte auch Goethe seinen Mephistopheles nicht von Gelbschnäbeln reden lassen, sondern von der Wahrheit,

Die *gelben Schnäbeln* keineswegs behagt —

und vermied in den Venetianischen Epigrammen das Wort *Eidechse* und sagte lieber Lacerte:

Wollt ihr mirs künftig erlauben, so nenn ich die Thierchen  
Lacerten,  
Denn ich brauche sie noch oft als gefälliges Bild —

für Platen aber war das Wort wie geschaffen, er scandirte Eidechse als  $\text{—} \text{—} \text{—}$  und sagte (im Gedicht Amalfi):

Núr Eidéchen umklettern es jetzt, nur flatternde Raben.

Zur Vollkommenheit des Hexameters rechnet man auch die passende Verwendung der *Cäsuren*, die den langen heroischen Vers durch willkommene Pausen theilen und gliedern. Auch hierin verfährt der Dichter mit liebenswürdigem Leichtsinne: niemals opfert er dem metrischen Bedürfnis das der Sprache eingeborene Gefüge, die Wortfolge oder Wortstellung, den logischen Zusammenhang, die Heiterkeit der ruhig ausbreitenden Darstellung. Sein Vers nimmt wie der des Homer, alle möglichen Gestalten an und alle von den Alten aufgezählten Einschnitte finden sich wie von selbst ein. So die Penthemimeres, die mit Recht für die schönste der Cäsuren gilt und die man den goldenen Schnitt des Hexameters nennen könnte:

Jetzt da Jeglicher liest // und viele Leser das Buch nur —  
oder die Hephthemimeres:

Wütdiger Freund, du runzelst die Stirn; // es scheinen  
die Scherze —

(mit der Nebencäsur nach der Arsis des zweiten Fusses, wodurch zwei schöne Choriamben entstehen), die bukolische, die nach dem dritten Trochäus u. s. w. Sie alle zusammen geben dem Gang des Verses Schwung und Elasticität. Kommt dazwischen auch eine Zeile vor, wo wegen mangelnder Einschnitte die Schaukel, die uns hin und her wiegt, an der Erde zu schleifen scheint, so empfinden wir gleich drauf den erneuten, durch gesonderte Gruppen unterhaltenen Schwung um so lebhafter. Zwei oder drei Stellen, die wir aus einer Menge anderer herausgreifen, mögen die Behandlung der Cäsuren in Goethes Vers durch Beispiele deutlicher vor Augen stellen. Hermann und Dorothea:

Also gingen die zwei entgegen der sinkenden Sonne,  
Die in Wolken sich tief, gewitterdrohend, verhüllte,

Aus dem Schleier, bald hier bald dort, mit glühenden Blicken  
Strahlend über das Feld die ahnungsvolle Beleuchtung.

In demselben Gesang:

Herrlich glänzte der Mond, der volle, vom Himmel herunter;  
Nacht wars, völlig bedeckt das letzte Schimmern der Sonne;  
Und so lagen vor ihnen in Massen gegen einander  
Lichter, hell wie der Tag, und Schatten dunkeler Nächte.

Aus Reineke Fuchs:

Reineke stand und wusste darauf gar künstlich zu dienen;  
Denn ergriff er das Wort, so floss die zierliche Rede  
Seiner Entschuldigung her, als wär es lautere Wahrheit;  
Alles wusst' er bei Seite zu lehnen und Alles zu stellen.  
Hörte man ihn, man wunderte sich und glaubt' ihn  
entschuldigt,  
Ja er hatte noch übriges Recht und Vieles zu klagen.

---

## II. Oden.

Wie die Hexameter Homers und Vergils, so reizten auch die lyrischen Strophen, wie sie bei Horaz vorlagen, besonders die alcäische und sapphische, Klopstock und sein Gefolge zu Nachahmungen. Zur Zeit, als Goethes Lyrik sich ankündigte, entzückten Klopstocks Oden, so schwer sie waren, alle Herzen; Ramler galt für den grössten Meister, dem es schwerlich Jemand nachthat, und willig räumte man ihm bei Versuchen Anderer das Recht über Leben und Tod ein. Die gegebenen antiken Strophenformen genügten bald nicht mehr: Klopstock ersann neue metrische Schemata, die er seinen Oden zur Orientirung des Lesers voranstellte. Wenn er nach diesen gearbeitet, gewöhnliche prosaische Gedanken allegorisch verkleidet und lateinische Tropen und Figuren, besonders die des erregten Gefühls — ohne innern Grund — reichlich angebracht hatte, dann war der Ton der Begeisterung getroffen und das Gedicht der Bewunderung

gewiss. Dabei wurden die Worte bis zur äussersten Grenze der Möglichkeit durcheinander geworfen und auch dadurch mit triumphirendem Stolze dargethan, dass Thuiscons Sohn den Gipfel, auf dem Pindar stand, leicht ersteigen könne. So undichterisch, so sehr als blos abstrakter Metriker verfuhr Klopstock schon im Jahre 1764, dass er eine klagende Ode an Sponda (d. h. den Spondeus) richtete; er kann sie nicht finden und ruft:

Wo, Echo, wallt ihr tönender Schritt?  
Und in welche Grott' entführtest du sie,  
Sprache, mir?

Da tritt Daktylos hervor und tröstet ihn, es sei doch der Choreus da:

Hat er oft nicht Spondas schwebenden Gang?

Und auch Kretikos, Choriambos, Anapäst, Jambos, Baccheus, Päon kommen nacheinander zu Wort und zuletzt heisst es:

Ach Sponda, rief der Dichter, und hiess  
In den Hain nach ihr Pyrrichios gehn.  
Flüchtig sprang, schlüpf' er dahin! also wehn  
Blüten im Mai Weste dahin!  
Denn, Sponda, du begleitest ihn auch  
Der Bardiete vaterländischen Reihn,  
Wenn der Fels treffend ihn mir tönt, und mich  
Nicht die Gestalt täuschte, die sang.

Wird man hier nicht an die spätesten lateinischen Produktionen, z. B. an des Martianus Capella de nuptiis philologiae u. s. w. erinnert? Wie die Versfüsse hat Klopstock auch die deutsche Sprache selbst mehrmals in Oden angesungen; man höre die Anfangsstrophe eines solchen Gedichts und versuche sie zu construiren:

Ferner Gestade, die Woge schnell,  
Dem Blicke gehellt bis zum Kiesel ist,  
Das Gebüsch blinket er durch oder wallt  
In die Luft, hohes Gewölk duftend, der Strom.

Weniger verstiegen als Klopstock, klarer und deutlicher, als dieser, war der Übersetzer des Batteux und Horaz, Ramler, in seinen Oden zugleich ein korrekter, halb lateinischer Techniker und strenger Gesetzgeber. Er wog und zählte die Silben und trieb das Geschäft der Auslese gewissenhaft nach Einsicht. Seine Poesie bestand in dem Kunstgriff, einen alltäglichen Gedanken in figürlicher Einkleidung auszusprechen, sowie abstrakte Verstandesbegriffe zu personificiren und sie dann mit Attributen zu versehen, als wären es lebende Wesen, z. B.

Freude hüpfе voran, Unschuld begleite dich,  
 Unauflöslich vereint folge dir Arm in Arm  
 Holde Sanftmuth und nie täuschende Wahrheit und  
 Unbestechliche Treue nach.

Fliehen aber sollen

Frechheit, blutlos von Stirn, Reue mit schlafender  
 Natter, Falschheit verlarvt, Eifersucht immer wach  
 Und mit rasendem Dolch und mit Medeischem  
 Becher Rach und Verzweiflung --

ganz wie bei Horaz in demselben Metrum :

cui Pudor et Justitiae soror,  
 Incorrupta Fides, nudaque Veritas  
 Quando ullum inveniet parem?

oder in sapphischer Strophe :

Jam Fides et Pax et Honos Pudorque  
 Priscus et neglecta redire Virtus  
 Audet, apparetque beata pleno  
 Copia cornu —

nur schade, dass die Verba im Deutschen ihre bestimmte Stelle behalten mussten und Adjektiv und Substantiv sich nicht so verwerfen liessen, wie die lateinischen Dichter Freiheit hatten zu thun und mit Vorliebe thaten. Von Klopstock und Ramler ging Voss aus, sowohl in Übersetzungen als in künstlichen Silbenmaßen, und auch die übrigen Göttinger waren Übersetzer und machten sich mit

Oden zu schaffen — wie die Stolberge. Der Skalden- und Bardengesang, zuerst vom Dänen Gerstenberg angestimmt, dann vom Halbdänen Klopstock so laut aufgenommen, dass ihn ganz Deutschland hörte und das Echo bis nach Wien hin tönte, — wurde noch in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen bei Gelegenheit der Lieder Sineds des Barden freudig begrüßt und höflich gelobt und zum Schlusse gesagt: »endlich gewinnt doch vielleicht die Sache des Geschmacks durch die Bemühungen so vieler wackern Männer die Oberhand«: — bald aber ergab sich, dass die gewaltigen Worte dieser Sänger ein bloß hallendes Nichts waren, und im Neuesten aus Plundersweilern, acht Jahre später, heisst es spottend:

Seht doch, wie steigen ihre Drachen!

— Man nennt es einen Odenschwung.

Mit dem durch Herder und die jungen Genialitäten geweckten Sinn für Naturpoesie und das Volkslied und überhaupt für ächte, ursprüngliche Lyrik musste der Geschmack an der kalten formalen Dicht- und Verskunst allmählich sich verlieren. Unter Goethes Gedichten fand sich keines in antiker Odenform und auch als Schiller sich ihm zugesellte, da schöpften zwar beide Dichter tief aus den Quellen des Alterthums, aber der äolischen und dorischen Sangesweise, die unmittelbar in die deutsche Sprache übertragen die natürlichen Züge der letztern verzerrt hätte, enthielten sie sich und auch den Horaz, den vielgemissbrauchten, der mit seiner Landlust, seinem Epikureismus, seiner gelehrten Mythologie und Nachahmung, endlich seiner Poetik fast der Alleinherrscher der bisherigen Poetenschulen gewesen war, den z. B. Hagedorn angeredet hatte:

Horaz, mein Freund, mein Lehrer, mein Begleiter —

diesen Dichter beachteten sie wenig und erwähnen seiner nur selten. Einmal freilich begegnet unter Schillers Gedichten eines in Art einer Horazischen Ode: *der Abend* (vom Jahre 1795) — es ist nach einem Gemälde gemacht, also

beschreibend, kurz, klar, mehr anschaulich als empfindsam, mythologischen Inhalts, also im Einklang mit der Form, ohne zudringliches Silbenmaß, und mag das beste aller in deutscher Sprache bis dahin (ja wir glauben auch nachher) gefertigten Stücke der Art sein. Auch aus Goethes Jugendzeit tauchte ganz spät ein in choriambischen Strophen sich bewegender religiöser Hymnus auf: er war dem Mahomet in den Mund gelegt und sollte den Anfang der Tragödie dieses Namens bilden; Goethe hielt ihn für verloren, aber er fand sich später unter vergessenen Handschriften und wurde 1846 von A. Schöll der Öffentlichkeit übergeben. Das Gedicht ist einer Sure des Korans nachgebildet, gross gedacht, schwing- und empfindungsvoll, durch eine Art Refrain oder Parallelismus dem modernen Gemüth genähert und in der vielgestaltigen Goetheschen Lyrik schon als einziges merkwürdig. Die dann folgende und allmählich die Literatur beherrschende Romantik befasste sich nicht mit Formen antiker Lyrik — sie trieb andere poetische Spiele —, bis, wie schon früher bemerkt, durch einen ihrer Ausläufer, den Grafen Platen, die Pindarische Kunst wieder erweckt wurde, aber diesmal, weil auf der nationalen Klassik ruhend, in vollendeter Gestalt, vollkommen bis zum Scheine der Leichtigkeit, bewundernswerth in Klang und Maß, fremdartig, aber überraschend durch siegreiche Überwindung ungeheurer Schwierigkeiten. Doch — auch bei Platen ist der Inhalt dienend, die Form herrschend; der Kopf hat gearbeitet und der bildenden Hand aus dem allgemeinen Schatze zugeführt, was sie jedesmal brauchen und nutzen konnte. Wer diese Verse liest, muss bewundern: gerührt wird Niemand — denn alle Abstraction, auch die des Rhythmus, kann nicht anders als frostig bleiben. Da die nothwendigen langen Silben nur durch gehäufte Zusammensetzungen erzwungen werden konnten, so erhält Alles den Charakter des Pompes, auch an den Stellen, wo der Dichter einfach und zart sein will. Wir heben aus Platens Gedichten nur eins hervor, weil es uns Anlass zu einer Vergleichung

gibt. Es stammt aus seiner letzten Zeit, aus der Zeit höchster Meisterschaft, und trägt den Titel: »Auf den Tod des Kaisers, 1835« — denn auch darin gleicht Platen seinen Vorgängern, unter denen Ramler dem preussischen König, Klopstock dem Dänenkönig Friedrich V. und der dänischen Königin Luise Huldigungsoden darbrachten. Das metrische Schema ist dem Liede vorangesetzt und die erste Strophe lautet:

Ausbreite die thauschweren Flügel, o mein Gemüth!  
 Ernsteren Festlaut  
 Beginnend schwebe der Seemöve, der unstätten, gleich,  
 Die bald die blendende Schwungfeder hebt  
 Luftwärts und bald in das blaue Meer taucht:  
 So schweb, o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit.

Bild und Gedanke gleichen hier dem Beginn der »Harzreise im Winter«:

Dem Geier gleich,  
 Der auf schweren Morgenwolken  
 Mit sanftem Fittig ruhend  
 Nach Beute schaut,  
 Schwebe mein Lied.

Nun bedenke man, ob es möglich gewesen wäre, diese fünf Anfangszeilen, die doch um so viel schlichter sind, als die angeführte Strophe Platens, mit strenger Wiederkehr, Silbe für Silbe, durch das ganze Gedicht beizubehalten und dabei den wechselnden Gedanken, die den Wanderer nach verschiedenen Seiten bedrängten, den Naturscenen, die ihm plötzlich entgegentraten, dem bald leise bald stürmisch bewegten Herzen Ausdruck zu geben? Platens Trauerode besteht aus zwölf der ersten völlig gleichen Strophen, alle zwölf genau nach langen und kurzen Silben gemessen — ob der Dichter in der langen Arbeit sein Gefühl festhalten konnte? ob er am Schlusse seine Brust erleichtert, seine Seele befreit fühlte oder nicht vielmehr bloß durch den Selbstgenuss des virtuosen Künstlers sich belohnt fand?

Wir haben soeben der Harzreise im Winter gedacht. Sie ist in *den freien Rhythmen* geschrieben, die die einzige Form bilden, in der sich Goethe der antiken Lyrik zu nähern wagte. Die Zeilen sind kurz, sie stellen die Glieder des Satzes dar; sie schweben im Gleichgewicht, aber ihre Silben werden nicht gezählt und sie ordnen sich nicht zu Strophen. In den frühesten dieser Gedichte, wie die an Behrisch, aber auch noch in Wanderers Sturmlied, Pilgers Morgenlied, Elysium, An Schwager Kronos, vernehmen wir noch einen Wiederhall aus Klopstocks Regionen, der Ausdruck hält sich gern in der Dämmerung, ja im Dunkel, und strebt zu den Höhen, wo das Erhabene wohnt; in syntaktischen Kühnheiten, die fast zu Unmöglichkeiten werden, thut sich die Begeisterung kund. Doch stehen schon diese früheren Oden, wie der Wanderer, Ganymed, Mahomets Gesang, Prometheus, Herbstgefühl u. s. w. an poetischem Gehalt weit über Allem, was Klopstock zur Telyn oder zu Davids Harfe gesungen hatte; die Empfindung ist weniger hohl, die Gedanken sind tiefer und grösser, die Phantasie, tausendfarbig wechselnd, richtet sich auf die Wirklichkeit der Dinge — aber sie verweilt nicht: kurze Streiflichter fallen und es leuchtet nur hie und da auf. Die unerhörten barbarischen Namen aus der jüngern Edda und der Skalda, die Hirngespinnste aus der germanischen Urzeit fehlen; vielfach werden die Gestalten der griechischen Fabelwelt angerufen, aber nicht die seltenen, die nur der Gelehrte kennt, sondern die durch die Tradition gegebenen und auch sonst den Dichtern geläufigen. Allmählich aber, um die Zeit der Iphigenia und des Elpenor, nehmen die Oden ein anderes Gepräge an. Die Form zieht sich maßvoller zusammen: die Zahl der Hebungen wird gleich und zuletzt ist das allgemeine Schema — um antike Benennungen zu brauchen, die aber nach dem schon früher Ausgeführten eigentlich nicht anwendbar sind — der katalektische daktylische Dimeter, entweder in syllabam oder in disyllabum (der sogenannte Adonius):

Wenn der uralte  
 Heilige Vater --  
 Küsst ich den letzten  
 Saum seines Kleides,  
 Kindliche Schauer  
 Treu in der Brust --

oder auch mit leichtem Auftakt:

Es fürchte die Götter  
 Das Menschengeschlecht!  
 Sie halten die Herrschaft  
 In ewigen Händen  
 Und können sie brauchen,  
 Wies ihnen gefällt.

Doch ist dies daktylische Maß nicht alleinherrschend, wo es zu einförmig hüpfend werden würde: es wird von Zeilen gleichen Tongehaltes, aber andern Ganges unterbrochen:

Des Menschen Seele  
 Gleicht dem Wasser:  
 Vom Himmel kommt es,  
 Zum Himmel steigt es  
 Und wieder nieder  
 Zur Erde muss es,  
 Ewig wechselnd --

schliesst aber doch wieder mit Adonien:

Weiden ihr Antlitz  
 Alle Gestirne --  
 Wind ist der Welle  
 Lieblicher Buhler u. s. w.

In anderen Fällen schlagen die Pulse unruhiger und die Sätze, die Satztheile beziehen sich mehr durch den Parallelismus der innern, als der äussern Form schwebend und quellend auf einander:

Ach an deinem Busen  
 Lieg ich, schmachte,

Und deine Blumen, dein Gras  
Drängen sich an mein Herz —  
Welcher Unsterblichen  
Soll der höchste Preis sein? —  
Gedrängter quellet,  
Zwillingsbeeren, und reifet  
Schneller und glänzend voller!  
Euch brütet der Mutter Sonne  
Scheideblick, euch umsäuselt  
Des holden Himmels  
Fruchtende Fülle u. s. w.

doch geht die Ungleichheit nie bis zur Enormität und immer fühlen wir das hin- und herschwingende Spiel bestimmter, sich ablösender Intervalle. Goethes Oden sind reine Vorbilder eigenster deutscher Rhythmik und verdienen auch in dieser Hinsicht das Studium mehr als Alles, was sonst der Sprache nach fremden Mustern qualvoll abgerungen ist. Aber nicht Jeder hat ein Ohr dafür.

Es lag nahe, dies freie Silbenmaß auch auf das Drama anzuwenden, und dies geschah auf folgendem Wege. In einer langen Ode »dem Allgegenwärtigen«, die zuerst in der Kopenhagener Zeitschrift »der nordische Aufseher« 1758 erschien, hatte sich Klopstock freier gehen lassen oder vielmehr die Auflösung des Rhythmus war von selbst erfolgt, da die ganze Ode aus zerstückten Ausrufen erhitzter Psalmodik besteht<sup>1</sup>. Lessing, in den Briefen die neueste Literatur betreffend, 51. Brief griff diese Form auf, die er »für eine künstliche Prosa« erklärt, »in alle kleinen Theile ihrer Perioden aufgelöst, deren jeden man als einen einzelnen Vers eines besondern Silbenmaßes betrachten kann«, ja er empfahl dies »Quasimetrum« für das Theater, indem

<sup>1</sup> Später brachte Klopstock seine Ode in eine Art vierzeiliger Strophen, indem er die Zeilen nur anders abtheilte, mit ganz geringen Veränderungen des Textes. Keine der Strophen ist der andern metrisch gleich, aber bei der Drucklegung zeigten sie auf dem Papier ungefähr dasselbe Gesicht.

er darin einen erwünschten Mittelweg zwischen den beiden Systemen des prosaischen und des versificirten Dramas erkannte. Diese hingeworfenen Äusserungen Lessings, so wie einige Winke Hamanns führte Herder, wie er auch sonst that, in enthusiastischer Weise weiter aus (Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend, 1767, Fragment 15). Er erklärt diese Art Verse oder Nichtverse für die natürlichste und ursprünglichste Poesie, dem Numerus der Hebräer verwandt, nicht blos für affektvolle, dithyrambische Gedichte, sondern auch für Gemälde der Einbildungskraft geeignet: die letzteren »können ein gefesseltes Silbenmaß nicht ertragen, ohne dass sie oder das Silbenmaß leiden«; in musikalischer Hinsicht, bei Recitativen, wird durch solche ungebundene Rhythmen das Orchester freier und sicherer, und was das Theater betrifft so können sie sich »so prosaisch als möglich machen«, — was bei den ersten Scenen eines Dramas, wo das Silbenmaß oft unleidlich wird, zum Vortheil gereicht — dann aber auch sich zum höchsten tragischen Affekt erheben und zum brausenden Sturm werden; nicht minder passend sind sie zum »Doppelgespräch« (unter diesem Ausdruck verstand Herder die antiken sogenannten Stichomythien) u. s. w. »Wenn man den englischen Shakespeare in dieser Tracht bei uns einführte!« fügt er halblaut hinzu, aber wie selbst von seinem Gedanken erschrocken, hält er inne — sein eigener unruhiger, flackernder, exclamatorischer Stil gleicht einigermaßen der von ihm gepriesenen Versart.

Beide Empfehlungen nun, Lessings sowohl als Herders, besonders aber die des Letztern, vielleicht durch mündliche Ausführungen unterstützt, — mögen auch für Goethe Anlass geworden sein, seinem Drama Prometheus die vorgeschlagene rhapsodische Gestalt zu geben. In ihr schien sich die tragische Grösse, die aus den Trimetern und Chorliedern des attischen Drama sprach, am treuesten wieder spiegeln zu lassen und sie diene ihm von nun an bei an-

tiken Stoffen — so in dem Monodrama von der in die Unterwelt hinabgerissenen, die öden Gefilde durchwandernden Proserpina — zum Ausdruck eines von dem Höchsten ergriffenen, zugleich leidenschaftlichen und in sich gefassten Gemüths. Selbst im Faust finden sich Stellen, die diesem freien Metrum des Prometheus gleich sind — so Fausts pantheistisches Religionsbekenntniss und die Scene im Dom. Die Iphigenie aber ward in Prosa geschrieben, doch in keiner reinen, vielmehr in einer Prosa, die von selbst und von innen zum Verse drängt, wie die Knospe zur Blüthe oder der Vorabend zum Feste. Dass diese himmelreine Dichtung, in der sich aller endlich-trübe Widerspruch in lautern Einklang auflöst, kein grobes prosaisches Gewand tragen dürfe, fühlte der Dichter bald selbst; gleich Anfangs sah er in ihrer ersten Gestalt nur einen Entwurf (eine »Skizze« noch ohne »Farbe«, aus Dornburg 4. März 1779); dann theilte er den Text vorläufig so ab, dass er den Oden gleich und nicht gesprochen, sondern recitirt werden sollte; in Italien endlich gelang, wie Jedermann bekannt, die Umwandlung in regelmäßige Jamben. Von der Reise schreibt er dem Herzog: »Iphigenie quillt auf, das stockende Silbenmaß wird in fortgehende Harmonie verwandelt« — dann, mit dem neuen Jahre 1787, lag sie in zwei Abschriften fertig auf seinem Tische. Sein Schmerzenskind nannte er sie, eben wegen dieser nachmaligen formalen Umgestaltung, die sonst nicht in der Art seines Schaffens lag und an der er sich »ganz stumpf gearbeitet« hatte, denn die Iphigenie selbst war so leicht und schnell geboren worden, wie nur irgend ein anderes seiner Werke. Elpenor, der zwei bis drei Jahre nach der ersten Iphigenie entstand, ist uns in jenem Quasimetrum aufbehalten, das von Riemer mit Goethes Zustimmung durch Absetzung der Zeilen auch äusserlich sichtbar gemacht wurde. Die beiden Akte des Fragments enthalten vielleicht das Höchste, was an seelen- und gedankenvollem Ausdruck, an Adel und Hoheit der deutschen Sprache und ihrem grössten

Bildner, Goethe, jemals gelungen ist. Da der Stoff so schreckenvoll ist, wie nur immer im griechischen Drama, so verbirgt sich eine heissere Glut, als in der Iphigenie, unter den gelassenen Worten und neben der Milde des Sophokles und der Klugheit des Euripides vernehmen wir die Schauer des Äschylus und des ältesten Mythos, nicht, wie in der Iphigenie, als überwundene Vorzeit, sondern als gegenwärtige That, deren Folgen eben im Aufbrechen begriffen sind. Und wie die Oden, je später, desto mehr regelmäßige Gestalt gewinnen, so trennt uns auch im Elpenor nur ein Schritt von dem Verse: die Diction streift immerfort an der Schwelle des Tempels, wo das strengere idealere Linienmaß beginnt, ja sie thut manchmal den Schritt hinüber und dann erklingen die schönsten, reinsten Jamben oder Trochäen — z. B. aus der furchtbaren Rachebeschwörung der Antiope, in trochäischem Maß:

Rastlos streicht die Rache hin und wieder,  
 Sie zerstreuet ihr Gefolge  
 An die Enden der bewohnten Erde  
 Über der Verbrecher schweres Haupt —  
 Leise sinken Schauer vor ihr nieder  
 Und der Böse wechselt ängstlich  
 Aus Palästen in die Tempel,  
 Aus den Tempeln unter freien Himmel,  
 Wie ein Kranker bang sein Lager wechselt.  
 Süßer Morgenlüfte Kinderstammeln  
 In den Zweigen scheint ihm drohend —  
 Ungewiss im Fluge kehrt sie wieder  
 Und begegnet seinen starren Blicken;  
 Vor dem Herrschen ihres grossen Auges  
 Zieheth sich, von bösem Krampfe zuckend,  
 In der Brust das feige Herz zusammen  
 Und das warme Blut kehrt aus den Gliedern  
 Nach dem Busen, dort zu Eis gerinnend —

u. s. w. oder in jambischem:

Wer edel ist, den suchet die Gefahr  
 Und er sucht sie — so müssen sie sich treffen.

Ach sie erschleicht auch Schwache, denen nichts  
Als knirschende Verzweiflung übrig bleibt:  
So fanden uns die Hirten des Gebirgs,  
Verbanden meine Wunden, führten sorgsam  
Die Sterbende zurtück, ich kam und lebte.  
Mit welchem Graun betrat ich meine Wohnung,  
Wo Schmerz und Sorge sich am Herd gelagert!

u. s. w. Im Elpenor hat der Dichter sich das letzte Mal in den freien Rhythmen ausgesprochen, die ein Symptom der alle Schranken durchbrechenden Geniezeit gewesen waren, und die letzte Scene des Fragments (die ja auch der Zeit nach die letzte gewesen sein wird), der Monolog des Polymetis, schliesst, sowohl der Form als dem gährenden, gewaltigen Inhalt nach, die Kette, die von Wanderers Sturmlied und Prometheus bis zu den ersten Versuchen im heroischen und elegischen Versmaß reicht. Auch Tasso war ursprünglich, so weit er fertig war, in poetischer Prosa geschrieben und wir wissen nicht, welche Gestalt die letztere hatte, ob eine schwungvolle oder eine naturalistische oder Beides zugleich, wie die des Werther oder der Stella? Aber dem Tasso kam zu Gute, dass der Dichter diese erste Niedersetzung, die ihm nebelhaft und weichlich vorkam, ganz und gar verwarf und also keine gegebene spröde Form mühsam umzuschmelzen hatte. So wurden die Verse im Tasso geschmeidiger, fließender, die Gedanken, so zu sagen, gleich jambisch geboren. Ja die gebundene Rede strömte um diese Zeit so übermächtig aus des Dichters Seele, dass er in den späteren Partien des Egmont, die in Rom entstanden, obgleich hier die mehr dramatische Prosa, die Sprache des Lebens angewandt werden musste, dennoch, gleichsam wider Willen, seine Worte nach rhythmischem Maß aneinander reihte. Dies stimmt zwar nicht ganz mit den Bekenntnissen in den Briefen aus Italien überein, aber diese Stellen in der italienischen Reise sind, wenn man sie genauer betrachtet, Einschüßel der spätern Redaction. Wie sollte Goethe in Rom des Verses nicht

Herr gewesen sein, fremden Unterricht darin verlangt haben? Er hatte sich schon als Knabe in allerlei Reimen geübt, in Leipzig schon als Student ein Drama in fünffüßigen Jamben geschrieben; zahlreiche Gedichte hatten seinen Lebensgang begleitet und konnte es herrlichere jambische Verse geben, als die in Fausts Nachruf an die Sonne (sicherlich schon in Frankfurt entstanden):

Betrachte wie in Abendsonne-Glut  
Die grünumgebnen Hütten schimmern u. s. w.

oder in Mignons Liede:

Kennst du das Land, wo die Citronen blüthn —

wo die Pracht des Verses mit der wiederkehrenden Cäsur nach dem zweiten Fuss fast übermäßig und blendend ist — oder aus der nächsten Weimarer Vergangenheit die Stenzen der Geheimnisse und der Zueignung? Vielleicht täuschte den Dichter sein Gedächtniss und die Silbennoth bezog sich auf den Hexameter — die ihn aber auch erst überfiel, als die Eutiner Schule kam und störend dreinredete. Wobei es immer möglich ist, dass er, der bei aller Genialität der Eifrigste im Lernen war, auch während der Arbeit an Iphigenie bei Moritz sich vielfach Rathes erholte und sich dadurch gefördert glaubte.

### III. Südliche Versarten.

Jambisch und trochäisch sind auch die südromanischen Versmaße, die Ottaven, Decimen, Terzinen, Sonette, Canzonen, Glossen, Ritornelle u. s. w. Die Romantiker, seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, übten diese Form eifrig, wiederholten sie in Übersetzungen und eigenen Gedichten, ja gingen endlich sogar den Mustern Arabiens und Persiens nach. Alles wurde in deutscher Sprache möglich und der Triumph war nicht gering. Noch jetzt rühmen wir uns unserer Übersetzerkunst: wir können Alles wiedergeben, was nur je

auf dem Erdboden, in alter und in jüngerer Zeit, in kurzen und in unendlich langen Dichtungen, eigenthümliche Gestalt gewonnen hat. Den anderen Nationen ist diese Fähigkeit versagt, aber vielleicht nur weil sie den Versuch nicht ernstlich wagten<sup>1</sup> und ihr Sprachgefühl — auch die Sprachen sind, wie die Frauen, ein zartes, leicht verletzliches Geschlecht — zu empfindlich war? Das Deutsche dagegen hat sich jede Misshandlung gefallen lassen, wie früher von Klopstock und Voss, so auch von den Romantikern. Auch die letzteren wussten die Schöne, wenn sie sich nicht freiwillig ergeben wollte, gewaltsam in ihren Dienst zu zwingen. Wie muss sie sich zu fremden Geberden verstehen, wie wenig darf sie ihrer eignen Freiheit folgen! Für den innern Rhythmus der deutschen Sprache hatten die Romantiker wenig Sinn. Hätte sonst Tieck — um unter tausenden nur dies eine Beispiel anzuführen — in seiner vielberühmten Strophe:

Mondbeglänzte Zaubernacht,  
Die den Sinn gefangen hält,  
Wundervolle Märchenwelt,  
Steig auf in der alten Pracht —

die letzte Zeile durch einen so groben prosodischen Fehler entstellen können? Der einzige unter den Dichtern der Schule, dem man eine zwanglose Versification zusprechen kann, war Novalis: indess, bei aller Schmeichelei der Worte hat seine Lyrik etwas jesuitisch Schleichendes und eine Sanftmuth, die auf die Länge widerwärtig wird. A. W. Schlegels Übersetzung des Shakespeare gilt für meisterhaft — aber man vergleiche diese eckige, immerfort anstossende, undeutsche Jambensprache mit dem melodischen Fluss der Verse in Schillers und Goethes Dramen oder am besten mit Schillers Wiedergabe des Macbeth — die der eifersüchtige Romantiker zwar durchaus verwarf, die aber dem

<sup>1</sup> Selbst A. W. Schlegel deutet einmal diesen Gedanken an (in dem gegen Klopstocks grammatische Gespräche gerichteten »Wettstreit der Sprachen«, im Athenäum vom Jahr 1798).

Deutschen *seine* Sprache redet und nichts vorbringt, was das deutsche Ohr nicht gern vernähme. Wer in einer metrisch treuen deutschen Übersetzung, auch der besten, von Dantes göttlicher Komödie längere Zeit lesen kann, der hat nur ein stumpfes Sprach- und Formgefühl, und ähnlich ist die Lage dessen, der ganze Gesänge des Ariosto oder Tasso in deutschen Ottaven bis zu Ende geniessen soll. Die italienische Sprache ist überreich an Reimen, die deutsche daran arm; dem Italiener stehen die betonten Ableitungs- und Biegungssilben in unerschöpflicher Fülle zu Gebote — wie sollte es ihn nicht reizen, mit den Klängen, die die ganze Sprache durchziehen, blos um ihrer selbst willen anmuthig zu spielen und in Sonetten und Ottaven zierliche Blumengewinde durcheinander zu schlingen? <sup>1</sup> Im Deutschen sind die Reime nicht blos zu *selten* — und die vorhandenen werden dadurch leicht formelhaft <sup>2</sup> — sondern, da sie nur Stammsilben verbinden können, auch zu *schwer*. Darum wir behaupten: im Deutschen ist das Sonett unmöglich, so viel auch deren gemacht worden sind und wie sich der Dichter auch stelle. Die Romantiker dachten darin anders; sie wollten zwar Kinder sein, thaten, als wenn sie an Märchen und Bildern ihre Lust fänden, schienen in heilige Mystik sich zu versenken und — waren und blieben doch nur kalte Formkünstler. Und weil sie dies *nur* waren, misslang ihnen auch die ächte Form, die nur der Inhalt selbst sich gibt. Das deutsche Herz fehlte ihnen, darum auch die deutsche Sprache. Als Novalis, der Busenfreund Friedrich Schlegels, in dem dieser sein ander Ich erkannte und den künftigen Glaubensgenossen ahnte, im Jahre 1801

<sup>1</sup> Man vergleiche Goethes eigene Worte im Benvenuto Cellini, gegen den Schluss, poetische Versuche: »Die beschränkte Form der Sonette, Terzinen und Stenzen, durch die Natur der italienischen Sprache höchlich begünstigt« u. s. w.

<sup>2</sup> Z. B.: Liebe — Triebe, Herz — Schmerz, Lust — Brust, Luft — Duft, Sonne — Wonne, Abend — labend, Sterne — Ferne, Rosen — kosen, Lebens — vergebens u. s. w.

gestorben war, da gab der Überlebende seinem tiefen, ihn fast übermannenden Schmerze Ausdruck durch — ein Sonett. Um dies zu Stande zu bringen, musste er zwei Mal einen vierfachen Reim, dann noch drei verschränkte Reimpaare suchen, endlich wohl aufmerken, dass sein Gefühl sich nicht in weniger, auch nicht in mehr, sondern gerade in vierzehn Zeilen ergösse! Nicht anders that bei ähnlicher Gelegenheit der ältere Bruder: der Tod seiner Stieftochter, der schönen, hoffnungsvollen, heissgeliebten Augusta Böhmmer, zerriss sein Herz und er brachte ihr ein Todtenopfer von neun Gedichten, darunter sieben Sonette und eine Canzone! Als ein Dutzend Jahre später ein Nachzügler der Romantik, Rückert, seinem Hass gegen den Unterdrücker Napoleon, seiner Begeisterung für Deutschlands Freiheit und Auferstehung Luft machen wollte, da kleidete er seine stürmischen Empfindungen in dieselbe fremde verkünstelte Form und schrieb — geharnischte Sonette! Sie wurden gelobt, aber wirken konnten sie nicht und in ihrer Form sind sie uns jetzt völlig ungeniessbar. Ein ächtes, deutsches, den Tiefen der Seele entsprungenes Sonett aber steht in Wilhelm Meister:

Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen,  
Denn mein Geheimniss ist mir Pflicht:  
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,  
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf  
Die finstre Nacht und sie muss sich erhellen.  
Der harte Fels schliesst seinen Busen auf,  
Missgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein Jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,  
Dort kann die Brust in Klagen sich ergiessen.  
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu  
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen.

Der geneigte Leser wird uns nicht zürnen, dass wir dies Lied Mignons abgeschrieben und ihm damit wieder in Er-

innerung gebracht haben. Es hat zwar nicht vierzehn, sondern bloß zwölf Zeilen — allein was liegt an der Zahl? Auch sind die Reime einfach und die Zeilen ungleich: die achte bildet sogar einen Alexandriner und in der sechsten stockt die metrische Bewegung ein wenig — aber es darf sich dennoch an süßere und rührende Schönheit jedem der Sonette Petrarca an die Seite stellen. Solche Abweichungen freilich durfte die romantische Schule sich nicht gestatten: sie wären wider den Zweck gewesen, der ja eben in dem Formenspiel bestand. Grade die strenge »antithetische Symmetrie und unabänderliche Architektonik« (Worte A. W. Schlegels) musste das Sonett einem Dichtergeschlecht, dem zwar nicht Geist und Bildung und Weite des Gesichtskreises, wohl aber der zündende Funke des Genius versagt war, empfehlen und willkommen machen. Im Sonett liess sich sinnreich künsteln, aber der wahren Empfindung ist es im Deutschen eben zu künstlich.

Wenden wir uns wieder zu Goethe und Schiller, so fehlen bei beiden Dichtern, wie die antiken Oden, so auch die romantischen Versmaße. Nur die Ottave wurde hin und wieder versucht, zuerst von Goethe, noch vor den Jahren des Umgangs mit Schiller, also noch vor der Romantik. Damals, im Jahre 1784, in der Zeit, wo die Liebe zu Frau v. Stein innig war, wie nur je, sann er über einem grossen religiös-sittlichen Gedicht, »die Geheimnisse«, dessen letzter Sinn unter der Hülle des Symbols sich zu verbergen scheint, doch der nähern Theilnahme sich leicht enträthelt. Des Dichters Auge schaut in allen empirisch gegebenen, unter den Bedingungen der Endlichkeit entstandenen Religionen einen Kern göttlicher Wahrheit, eine grössere oder geringere Annäherung an das Ideal reiner Humanität. Diesen Keim gilt es zu entwickeln, das verborgene Gold von dem dran haftenden Irdischen zu scheiden und so alle Menschen und Völker in gemeinsamer Andacht, im Dienste des Ewigen zu vereinigen. Zum Zeichen und Sinnbild dessen schwebt ihm das Kreuz vor, dieses aber

dicht von Rosen umschlungen, so dass das schroffe Holz unter schwellendem Kranze den Blicken sich entzieht. Als Form für dies liebevoll-schwärmerische, »wunderbare Lied« wählte er die italienische achtzeilige Stanze, meistens mit abwechselnden weiblichen und männlichen Reimen, und in dasselbe Maß war die »Zueignung« gefasst, die, ursprünglich für die Geheimnisse bestimmt, im Jahr 1787 die Ausgabe seiner gesammelten »Schriften« eröffnete. Viele dieser Strophen sind von vollendeter Schönheit, alle aber wie von einem Nebel oder Morgenduft umflossen, der die Umrisse, die Gestalten mit der Fülle der Worte und aufsteigender und niedersinkender Rhythmen und Klänge träumerisch umkleidet. Die Lehre selbst sollte ja eine geheimnisvolle sein, ein Mysterium, begreiflich und unbegreiflich, dem Einen düster, so dass er sich abwendet, dem Andern fröhlich, so dass er gerne herantritt, -- und auch in der »Zueignung« thut sich ein Gesicht vor uns auf, die Wahrheit im Schleier der Dichtung, und wir vernehmen aus wallenden Wolken eine Himmelsstimme. So ist es uns beim Lesen oder Hören, als hätte das weiche italienische Metrum selbst sowohl die Stimmung als den Inhalt eingegeben und erschaffen; Wort und Sinn erscheinen unauflöslich verbunden, in reinem organischem Wechselverhältniss. Dennoch darf man sagen, dass dieser gedämpfte Wohllaut der Verse, dies geisterhafte Schwingen der Töne, ihr wiederkehrendes, unbestimmtes Zusammenklingen, in einem längern Gedicht und auf die Dauer lästig, ja unerträglich werden würde. So wie der Umfang des Fragmentes jetzt ist, steigt es nach unserm Gefühl schon über die Ufer, und man möchte zu den Knittelversen des »Ewigen Juden« zurückgreifen, die in den Werken unmittelbar vorhergehen und ein in gewissem Sinne analoges Thema behandeln. Vielleicht breitet sich auch die »Zueignung« schon zu reich in Worten aus; in den elegischen vier Stansen aber, die unter derselben Überschrift »Zueignung« der Tragödie Faust vorausgehen, haben da, wo der Dichter schliesst,

seine Accorde so ganz unsere Seele erfüllt, dass wir nichts weiter begehren, nichts weiter aufnehmen mögen. Die Geheimnisse blieben unvollendet, wie das nicht anders sein konnte, aber am Schlusse von Wilhelm Meister taucht in schöner Prosa Einiges von ihrem wesentlichen Inhalt wieder auf. Nach der Rückkehr aus Italien war mit der weichen Stimmung auch die Lust an den ottave rime verflogen und sie fehlen in den neunziger Jahren (mit Ausnahme der oben erwähnten Zueignung zum Faust, die dem Jahre 1797 angehört), aber das von Goethe gegebene Beispiel nahm in einigen Gedichten Schiller wieder auf, so in der »Begegnung«, der »Erwartung«, dem Gedicht »an Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte«, dem »Abschied vom Leser« u. s. w. Das Gedicht »an Goethe« enthält eine ästhetisch-literarische Theorie, die an sich in keiner Beziehung zu dem gewählten Metrum steht; der »Abschied vom Leser« schwelgt in schönen Worten, die man sich gern gefallen lässt, wenn sie auch nur geringen Gewinn abwerfen; in der »Begegnung«, besonders aber in der »Erwartung« erhöht das südliche Klangspiel den Reiz der Stimmung: der Liebende harret in der Abenddämmerung in einem Garten, der mit den Farben Italiens geschildert ist, der Ankunft der Geliebten: er lauscht und horcht, versinkt in Betrachtung, jedes leichte Geräusch täuscht ihn; seine Sehnsucht steigt, bis unerwartet die Stunde des Glückes erscheint — und auch was die Strophe zu Weichliches, Zerfliessendes haben könnte, wird durch die dazwischen gestreuten aufgeregten daktylischen Fragen und traurig verzichtenden trochäischen Antworten gemildert. Auch in zweien seiner späteren Dramen hat dann Schiller die italienische Stanze verwendet, in der Jungfrau bei Beginn des 4. Aktes und in der Braut von Messina, dieser Sammlung prachtvoller Redestücke aller Art, in Beatricens grossem Monolog. Sie ist auch hier mit Meisterschaft behandelt, so wenig sie aufs Theater zu passen scheint; auch unterbricht sich Beatrice nach drei Strophen

durch rascher bewegte Zeilen, und die dann von Neuem angestimmten lyrischen Melismen verlieren sich allmählich in spanischen vierfüßigen Trochäen, einem gleichfalls durch die Romantiker aufgebrauchten Versmaß. Auch zu den Ottaven im Drama hatten ohne Zweifel die Romantiker, besonders Tieck, den Dichter angeregt.

#### IV. Gedichte des 19. Jahrhunderts.

Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verschwindet in Goethes Gedichten die griechische Versart, um nicht wieder aufzutauchen — aber auch die Epoche der Lyrik überhaupt. Zwar ist der Dichter bis an sein Lebensende fruchtbar in allen lyrischen und lyrisch-dramatischen Formen, ja fruchtbarer, als er bisher gewesen, aber die organische Einheit des Gehaltes und der Form ist dahin oder stellt sich nur momentan und zufällig wieder her. Während seine Prosa, wie sie in Wilhelm Meisters Lehrjahren durch Einfachheit und Bildung den Leser bezaubert, sich nicht bloß erhält, sondern vielleicht eine noch gemessenere Vollendung, durchsichtiger Tiefe und bestrickendere Heiterkeit erreicht — so in Winkelmann und sein Jahrhundert, in den Wahlverwandtschaften, den Recensionen von Büchern in der neuen Jenaer Literaturzeitung, vielen Partien der Farbenlehre, den ersten Theilen von Wahrheit und Dichtung, den Noten und Abhandlungen zum Divan u. s. w. — ergießt sich in den Gedichten die Idee oder Stimmung nicht mehr rein in die rhythmische Form; der Sprache geschieht mancher Eintrag, sie muss sich zu Manchem hergeben, weil Reim und Vers es so verlangen — bis sie ganz zuletzt, sich selbst entfremdet, die Manier geflissentlich sucht und an der Verschnörkelung selbst Gefallen findet. Schon am Ende der neunziger Jahre, wo die hexametrischen Gebilde noch die graziöseste Leichtigkeit an sich tragen (z. B. in der wehmüthig schönen Achilleïs, wo die objektive Epik der Griechen ganz so ge-

schmolzen und beseelt ist, wie einst, zwanzig Jahre vorher, in der Iphigenie die griechische Dramatik<sup>1)</sup>, erscheint in den gereimten Jamben und Trochäen der Athem schon unmerklich beengt, die Lebenskraft der Sprache in der Abnahme begriffen. Die Idee ist noch immer eine tiefe — so die religionsgeschichtliche in der »Braut von Korinth«, die des unzerstörbaren menschlichen Kernes in der tiefsten Versunkenheit in »der Gott und die Bajadere« — niemals bis an sein Ende hat dem Dichter der Blick in die Gründe des Herzens und Menschenlebens sich getrübt; — auch die allgemeine Stimmung liegt noch empfindungsvoll, wie ein unfassliches Colorit, über dem jedesmaligen Ganzen — auch darin blieb Goethes Genius ihm noch lange, ja immer treu; — aber im Einzelnen stört doch das Eine und das Andere und wie bei einem unvollkommenen Werke des Grabstichels, ist der Abdruck nicht überall rein und scharf. Wenn es z. B. in der Braut von Korinth heisst:

Und nur braun erscheinst du wieder dort —

so ist hier die Wortstellung dem Sinne zuwider und nur durch den Reim erzwungen, oder

Wein und Essen prangt,  
Eh er es verlangt,  
So versorgend wünscht sie gute Nacht —

wo die beiden Verba *prangt* und *versorgend* je eine adverbiale Bestimmung und ein Objekt als Ergänzung verlangen. Vergleichen wir dann die Eugenie mit Tasso und sehen von dem Inhalt ganz ab, so liegt doch auf Vers und Sprache der erstern ein bleicheres Licht und unter den vielen herrlichen Wechselreden dieser vielverkannten, tiefen politischen Dichtung stösst doch mitunter ein gelbes Blatt auf, das den nahenden Herbst verkündigt. Unter den geselligen Liedern

<sup>1</sup> Auch an der Achilleis hat sich Gervinus versündigt, ein neuerer Literarhistoriker nennt sie einen Homunculus u. s. w. Erst Scherer hat dem schönen Fragment Gerechtigkeit widerfahren lassen.

(aus den ersten Jahren des Jahrhunderts) ist das Tischlied: »Mich ergreift, ich weiss nicht wie« ganz fleckenlos und da der Dichter sich die schwere Aufgabe eines vierfachen Reimes bei ganz kurzen Zeilen gestellt hatte, ein Zeugnis der in glücklichen Stunden noch immer sich bewährenden alten Kraft. Dass auch die Hans-Sächsische Manier dem Dichter noch in den Neunziger Jahren, ja in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts vollkommen zu Gebote stand, lehrt nicht bloß die köstliche Legende vom Hufeisen, sondern auch »der Narr epilogirt« und die Doppel-Parabel vom Land-schulmeister, während das ein Dutzend Jahre nach der Legende entstandene gleichartige Gedicht: »Gross ist die Diana von Ephesus« bei aller Tiefe des Gedankens nicht mehr völlig rein gestimmt ist, z. B. in dem Verspaare:

und leitete sein kunstreich Streben  
in frommer Wirkung durch das Leben —

— welchen Worten es offenbar, wie allen den zahlreichen Altersgedichten, an Körper gebricht. In den halb freien, halb geregelten und gereimten, dramatisch belebten, an manche späteren Stellen des Faust erinnernden Gedichten: der Zauberlehrling, die erste Walpurgisnacht, deutscher Parnass, der Edelknabe und die Müllerin u. s. w., die noch alle in das alte Jahrhundert, in die Zeit der Schillerschen Almanache fallen, tritt auch in der Form, eben weil das metrische Band loser geknüpft ist, kein Zwang oder Unvermögen merklich hervor. Eine andere Gestalt aber zeigen die Balladen, zu denen Goethe noch einmal zurückkehrte: das Hochzeitslied, die wandelnde Glocke, der getreue Eckart, der Todtentanz, die Ballade (vom zurückkehrenden Grafen). Stoff und Gedanke sind in allen von kindlichem, volksmäßigem, poetischem Humor eingegeben, weit sinnvoller, als die etwas gewöhnliche Grundlage, auf der die Schillerschen Balladen ruhen, — aber wie weit sind ihnen die letzteren in der Ausführung, in der Gewalt der Sprache überlegen! Hätten die Motive dieser späteren Balladen von dem jungen Dichter behandelt werden können, dem,

der den »Untreuen Knaben« schrieb und darin z. B. die Strophe:

Das braune Mädel das erfuhr,  
 Vergingen ihr die Sinnen;  
 Sie lacht' und weint' und bet't' und schwur,  
 So fuhr die Seel' von hinnen —

oder im Zigeunerliede:

Ich schoss einmal eine Katz am Zaun,  
 Der Anne, der Hex', ihre schwarze liebe Katz,  
 Da kamen des Nachts sieben Wehrwölf zu mir,  
 Waren sieben Weiber vom Dorf —

wo zwar auch Freiheiten aller Art sich häufen, die aber dennoch aus der innersten Heimlichkeit der deutschen Sprache und des Volksgesangs geschöpft sind; oder, wenn mehr der lustige Humor gelten sollte, von dem, der einst die Scene in Auerbachs Keller und darin die beiden Lieder von der Ratte und dem Floh gedichtet hatte! Dann wären diese Balladen Lieblingsstücke aller Volks- und Jugendschulen geworden und jeder Gebildete und Halbgebildete wüsste sie auswendig. So wie sie jetzt sind, *wollen* sie zwar leicht und natürlich sein, sind aber bis zum Wunderlichen »verzierlicht und verkrizelt«. Der klarste Dichter ist hier dunkel, so dass nur der gespannt Aufmerksame, nicht der poetisch Genießende ihm folgen kann, der alte Zauberer, der über alle Schätze der Sprache gebot, weiss die rechten Worte nicht mehr zu finden und so dem Gegenstande zu freier Gegenwart zu verhelfen. Am meisten stört die Manier im üblen Sinne des Wortes in der Ballade: »die Kinder sie hören es gerne« (die er selbst später in Prosa erklären musste), am wenigsten in dem Hochzeitsliede: »wir singen und sagen vom Grafen so gern«, welches letztere noch an manchen Stellen die Helle und den Fluss der Goetheschen Lyrik hat, und sehen wir zu, so ist in der That das erstgenannte Gedicht das späteste (1816), das andere das früheste (1802). Der eigentliche Grund,

warum es dem Dichter nicht mehr gelingen wollte, lag in der zunehmenden Schwäche des innern Phantasiebildes, der Begeisterung selbst: sie reichte noch zu, in schöner Prosa sich auszudrücken, vermochte aber nicht mehr die Last des Metrums und Reimes zu tragen und, in unserm Falle, in dem unsichern Licht und bewegten Element der Ballade, wie ein Dämmerungsvogel, mit leichten Flügeln hin und her und auf und ab zu schweben.

Ein Symptom sich mindernder ursprünglicher Schöpferkraft bilden des Weitern die hin und wieder auftauchenden formalen Einflüsse Schillers, dann und noch mehr die der romantischen Schule. Schon in »der Gott und die Bajadere« erinnert der nicht recht motivirte grelle Wechsel des Metrums an den gleichen in Schillers »Würde der Frauen«, — nur dass derselbe bei Schiller, da der Inhalt selbst schon antithetisch in zwei Hälften sich theilt, noch schneidender wirkt und das Ganze mechanisch, schematisch, also unpoetisch macht (daher auch Friedrich Schlegel witzig und diesmal nicht mit Unrecht bemerkte, das Gedicht gefalle ihm mehr, wenn er es von hinten lese). In dem sonst von Goethes mildem Geist durchwehten geselligen Liede: »Dauer im Wechsel« klingen die Schlusszeilen doch deutlich nach dem Kantianer Schiller:

Den Gehalt in deinem Busen  
Und die Form in deinem Geist —

so wie in dem deutschen Parnass z. B. Worte wie die folgenden:

Dass sie wieder heilig werde,  
Lenkt hinweg den wilden Zug;  
Vielen Boden hat die Erde  
Und unheiligen genug —

von dem Dichter der »Klage der Ceres« hätten geschrieben werden können. Um diese Zeit hatte sich die romantische Schule mehr und mehr der literarischen Herrschaft bemächtigt und diese über immer weitere Gebiete, das philo-

sophische, religiöse u. s. w. ausgedehnt. Dieser Strömung musste der alternde Dichter nachgeben — um so mehr, da er wohl fühlte, dass sie hauptsächlich von ihm selbst ausgegangen war. So versuchte er sich in *Sonetten*, einer Form, gegen die er früher nur Widerwillen empfunden hatte. Je gelassener mit den Jahren die Stimmung wurde, desto mehr blieb Raum, auf die Form für sich den Sinn zu richten und was an unmittelbarem Antrieb zu fehlen begann, durch geübte Kunst zu ersetzen. Doch ging er zunächst nur schüchtern ans Werk. In seinem ersten Sonett (aus der zweiten Hälfte des Jahres 1799, unter »Epigrammatisch«) glaubt er den Ruf zu vernehmen (ohne Zweifel von seinen jungen, übermüthigen, neupoetischen Anhängern:) »du solltest auch in Sonetten zeigen, was du kannst« — aber er erwidert mit ablehnender Handbewegung: »ich bin sonst gewohnt, aus ganzem Holz zu schneiden und hier müsste ich doch mitunter leimen«. Das Bild ist klar — er fühlt sich noch zu sehr als Dichter; für den deutschen Sonettenschmied aber ist es vortheilhaft, witzig zu denken, fein zu künsteln und nichts zu empfinden. Auch erregte ein anderes gegen den Dilettantismus in der Kunst (vielleicht gegen das Sonett selbst, als dilettantische Nachahmung?) gerichtetes Sonett, das um dieselbe Zeit entstand, das wir aber nicht kennen, in Weimar im Stillen manchen Ärger und Widerspruch (Brief Schillers vom 7. December 1799). Aber im Jahre 1802 bekämpft der alte Meister, dem Schiller zugerufen hatte:

Du selbst, der uns vom falschen Regelzwange  
Zu Wahrheit und Natur zurtückgeführt —

in einem abermaligen Sonett (»Natur und Kunst«, unter Epigrammatisch, zuerst in dem Vorspiel »Was wir bringen«) seine eigenen Zweifel: wenn er »in abgemessnen Stunden« (wo also das Gemüth frei ist) »mit Geist und Fleiss« (man beachte: mit Fleiss) sich »redlich bemüht« (man beachte: sich bemüht), dann kann es wohl geschehen, dass auch

unter dem Zwange der Kunst das natürliche Gefühl zu Worte kommt; am Schlusse spricht der Dichter sich durch den schönen allgemeinen Satz:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister  
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben —

Vergebung und Trost zu. Wie aber, wenn diese Wahrheit auf das Sonett im Deutschen sich nicht anwenden lässt? Wenn die Schranke zu eng, das Gesetz ein hartes ist? Wenn das, was dem italienischen Dichter einen leichten Halt gewährt, dem deutschen zum einschnürenden Joche wird? Dies zweite Sonett mag, gleichsam zu eigener Erklärung und Entschuldigung, neben einem dritten, gleichzeitigen entstanden sein, das im zweiten Akt der Natürlichen Tochter vorkommt und für den Gang der Handlung von Bedeutung werden sollte. Eugenie dichtet es selbst und die Worte, die sie hinzufügt:

So hast du lange nicht, bewegtes Herz,  
Dich in gemessnen Worten ausgesprochen —

sind mit ihrem Gegensatz von Bewegung und Gemessenheit wie aus dem zwiespältigen Innern des Dichters selbst geboren. Eugenie blieb unvollendet und auch die Form des Sonettes fiel in Vergessenheit. Da geschah es, dass im Jahre 1807, also fünf Jahre später, der Dichter in Jena von glühender, nicht unerwiderter Leidenschaft für die schöne Minna Herzlieb ergriffen wurde. Er war dem sechzigsten Jahre nahe und verheirathet und musste sein Gefühl bekämpfen, musste entsagen; von der Qual, die ihm dadurch bereitet wurde, ging Manches in das allegorische Drama Pandora und in die Wahlverwandtschaften über. Da aber damals in den Jenaer abendlichen Lesezirkeln besonders Sonette von Klinger, A. W. Schlegel, Gries und Zacharias Werner in Goethes Gegenwart vorgelesen wurden (Riemer, Mittheilungen, 1, 35, an Zelter No. 115), so kam auch ihm der Gedanke, durch ähnliche Gedichte der Unruhe seines Innern einen Ausgang und Linderung zu schaffen. Die

Kunstform des Sonettes, da sie Arbeit verlangte, schien besonders geeignet, die Süßigkeit der Hingabe in ihrer Abwehr gegen die Kälte der Selbstbeherrschung in sich aufzunehmen und an sich dazustellen. War doch auch Petrarca durch eine ferne, unerreichbare Liebe zu dem süßen Geschäft des Reimens getrieben worden! So entstanden die siebzehn Sonette, die in den Werken ein Ganzes bilden und später zu einer seltsamen literarischen Verlarvung dienen sollten. Es sind künstliche, sorgfältig ciselirte Gefäße, gefüllt mit Zärtlichkeit, die hie und da aus ihnen wie eine Flamme aufsteigt. Ganz gelungen sind sie dem Künstler nicht und mancher Zierrat daran ist verbildet, doch erkennen wir an der innern Wärme und äussern Grazie noch immer *dessen* Hand, der uns von früh an so viel Lieder der Liebe gesungen. Von besonderer Schönheit sind die Worte, die das geliebte Mädchen selbst spricht, aber auch die übrigen enthalten noch viel einzelne Zeilen, ja Reimcouplets, in denen uns das reine Gold ächter, deutscher Sprache entgegenglänzt. Wie in den früheren Sonetten regt sich auch diesmal das Gewissen, dass er der Verführung des Sonettirens wieder nachgegeben habe: das Sonett macht sich selbst zu seinem Inhalt. So heisst es im Sonett »Nemesis«: sonst habe ich mich vor der Ansteckung sorgfältig gehütet, jetzt bin ich der Nemesis verfallen und mich treibt

Sonettenwuth und Raserei der Liebe.

In einem andern, »die Zweifelnden«, hört er die Frage: Wie, Ihr liebt und könnt glauben, unter mühsamem Reimen lasse sich die Fülle des Herzens offenbaren? und er antwortet: wenn das Feuer der Liebe allgewaltig glüht, wird es auch diese allerstarrste der Formen schmelzen. In dem Motto, das er später den siebzehn Sonetten voranstellte:

Liebe will ich liebend loben,  
Jede Form, sie kommt von oben —

ist in der ersten Zeile die Romantik und ihr alliterirendes Lispeln, in der zweiten eine Art verschämter Entschuldigung.

gung nicht zu verkennen. Das Sonett zum Ausdruck seiner Stimmung gab er von nun an gänzlich auf (»der Kaiserin Becher« unter den Karlsbader Gedichten, vom Jahre 1810, »an Abbate Bondi« 1812, als Dank für das Geschenk der Werke desselben, »an die Erbgrossherzogin von Weimar« 1813 — sind nur Ceremonialgedichte, wie sie höfische und gesellige Pflichten ihm auferlegten) — aber dass die italienische Stanze, jetzt da er sich der Romantik genähert, häufig wiederkehrt (in den »Maskenzügen«, zuerst in dem von 1798, »im Namen der Bürgerschaft von Karlsbad«, und sonst, wo es galt Worte zu machen), war natürlich, ja er verstand sich ganz zuletzt sogar zu Danteschen Terzinen, »bei Betrachtung von Schillers Schädel«, 1826, und im ersten Monolog des Faust (zweiten Theils) — in dem erstgenannten Gedicht überwand er die Schwierigkeit wohl: es ist kurz und wenn hie und da ein lahmer Nothbehelf stören will, entschädigt uns der naturphilosophische Gehalt und die Wärme des Andenkens an den geschiedenen Freund — ganz wie aus demselben Grunde die Stanzas des Epilogs zu Schillers Glocke (unter den Theaterreden) trotz der Fesseln, die das Metrum auferlegte, in Trost und Trauer die schöne Zeit der »Geheimnisse« und der vollen klassischen Dichterkraft zurückzurufen scheinen. In den Jahren, wo der Dichter sich dem siebzigsten Lebensjahr immer mehr näherte und ihm und Allen nach schrecklichen Erschütterungen eine dem Sinnen und Denken günstige Stille zu Theil geworden war, sammelte der alte Lyriker an dem orientalischen Blütenstrauss, den er im Jahre 1819 unter dem Namen Westöstlicher Divan seiner Nation vorlegte. Die Verkleidung ist luftig genug, um darunter den Dichter, den deutschen Dichter zu erkennen; es ist noch immer *seine* Stimme; auch bedient er sich der gewöhnlichen deutschen Silbenmaße, in aller Mannichfaltigkeit. Er verschont uns mit Ghaselen, in denen seine Nachfolger so kunstreich glänzten, die aber kein Herz erwärmt haben; höchstens könnte das schöne Gedicht:

»In tausend Formen magst du dich verstecken«

(im Buch Suleika) für ein Ghazel gelten — doch ist es keines. Es erinnert sehr an das im Winter 1812 auf 1813 entstandene Lied »Gegenwart« (unter den Liedern), das in seiner strahlenden Schönheit die Lyrik früherer Tage erneuert und nur an zwei Stellen (in der ersten Zeile der vierten Strophe und in der Schlusszeile) einen leichten Missklang enthält. Im Übrigen ist der Divan noch immer reich nicht bloß an tiefsinnigen und heiter-menschlichen Betrachtungen, sondern auch an schönen Versen ohne Kostbarkeit des Ausdrucks und Stockung des Rhythmus. Doch gilt dies nur von Einzellern, von momentanen Eingebungen; im Ganzen fühlen wir der lockern Haltung doch einige Steifheit der Glieder, der Gluth der Sinnlichkeit eine künstliche Erhitzung an. So wirkt der Wein auf das Alter, aber wie der Dichter als Schenke selbst sagt:

Jugend ist Trunkenheit ohne Wein.

Noch mehr, als in dem Divan, drückt uns die Hinfälligkeit, das Bemühen, sich zu steigern, die Geister, die ihrem alten Liebling nicht mehr freiwillig nahen wollen, zu bannen und zu beschwören, und die dadurch den Versen und Reden aufgeprägte Unnatur — im zweiten Theil des Faust. Diejenigen, die dies nicht empfinden, bekehren zu wollen, bleibe fern von uns; wir gönnen ihnen einen Genuss, auf den wir selbst verzichten müssen. Einige Partien, die aus früherer Zeit stammen, machen freilich eine Ausnahme; da sie sich vom Grund des Übrigen abheben, sprechen sie uns um so freundlicher an und wirken um so mächtiger. So z. B. die jambischen Trimeter der Helena am Beginn des dritten Aktes, die im September 1800 in Jena gedichtet wurden. Wie schön sind sie noch! wie königlich, im ernsten und doch beflügelten Schritt, wandeln sie dahin! So gleich die Anfangsverse:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,  
Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,

Noch immer trunken von des Gewoges regsamem  
 Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her  
 Auf straubig hohem Rücken, durch Poseidons Gunst  
 Und Euros Kraft in vaterländische Buchten trug —

oder die von der Phorkyas gesprochenen:

Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn:  
 Dass Scham und Schönheit nie zusammen Hand in Hand  
 Den Weg verfolgen über der Erde grünen Pfad<sup>1</sup>.  
 Tief eingewurzelt wohnt in beiden alter Hass,  
 Dass wo sie immer irgend auch des Weges sich  
 Begegnen, jede der Gegnerin den Rücken kehrt —

oder die Schilderung des Kranichszuges:

— gleich der Kraniche  
 Laut-heiser klingendem Zug, der über unser Haupt  
 In langer Wolke kräczend sein Getön herab-  
 Schickt, das den stillen Wanderer über sich hinauf  
 Zu blicken lockt, doch ziehn sie ihren Weg dahin,  
 Er geht den seinen; also wirds mit uns geschehn.

Das Helena-Fragment, soweit es damals gediehen war, machte auf Schiller einen »grossen und vornehmen Eindruck«; auch wandte er das neugefundene Metrum nicht lange danach in seiner Jungfrau von Orleans an (in der schönen Scene mit Montgomery, die in ihrem halb antiken Gewande, in den stolz und feierlich rollenden Trimetern, so episch sie ist, doch nicht fehlen darf, da sie der Begegnung mit Lionel durch ihren Gegensatz erst das rechte Licht gibt), und ein Jahr später am Schlusse der Braut von Messina in dem Dialog des Don Cesar mit dem Chor. Über den erstern Versuch äussert sich Schiller selbst (1801): »der Senarius des alten Trauerspiels ist der Cäsur wegen ausserordentlich schwer« (d. h. die Cäsur nach dem dritten

<sup>1</sup> Ovid. Heroid. 16, 288:

lis est cum forma magna pudicitiae.

Ob das Wort Pfad hier nicht ein Schreib- oder Druckfehler ist? Ob es nicht heissen soll: Plan? oder irgend ein anderes einsilbiges Wort?

Jambus muss vermieden werden, weil sich sonst ein Alexandriner ergibt), »aber auch so schön und wohltönend, dass es mir schwer wurde, zu den lahmen Fünffüßlern zurückzukehren«. Und auch Goethe, nachdem er einmal den Fund gethan, hielt sich gern in den folgenden Jahren an dieses griechische Maß, so in dem freundlichen Festspiel Paläophron und Neoterpe von demselben Jahr 1800, an einigen Stellen des Vorspiels »Was wir bringen« (1802) und im Prolog dazu, im Vorspiel vom 19. September 1807, in der Pandora (aus derselben Zeit), endlich auch im Prolog, Halle 1811. Doch mit der zunehmenden kraftlosen Symbolik verlor, wie die Sprache selbst, so auch der Trimeter die poetische Frische, die der Anfang der Helena-Scene (nicht der Verfolg) an sich getragen hatte.

Nur einmal stossen wir noch in diesen späten Zeiten des Dichters, als er das siebzigste Jahr bereits erreicht oder vollendet hatte, auf ein längst aufgegebenes Versmaß — den *Hexameter* in der »Metamorphose der Thiere« (von der Chronologie der Werke in das Jahr 1819 gesetzt, gedruckt zum ersten Mal im folgenden Jahre). In dem Gedicht folgen sich die Verse so leicht und zwanglos in verschlungenen Perioden, in reiner Gliederung, die Sprache schmiegt sich so anmuthig-nachgiebig den Dingen, den naturphilosophischen Gedanken an, dass wir erstaunen und uns wie in eine andere Zone versetzt finden. Man höre nur die drei Schlussverse:

— Hier stehe nun still und wende die Blicke  
Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muse,  
Dass du schauest, nicht schwärmst, die liebliche volle Gewissheit.

Liest man das schöne Gedicht dann nochmals und abermals und bedenkt den darin herrschenden dichterischen und rhythmischen Stil, so erhält man die Gewissheit, dass es nicht jetzt, sondern zwanzig Jahre früher, am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sein kann. Es muss das Bruchstück eines hie und da begonnenen grössern Werkes sein,

das denn kein anderes gewesen sein wird, als das *Naturgedicht*, welches dem Dichter lange vor der Seele schwebte und das in dem Briefwechsel mit Schiller, noch mehr in dem mit Knebel, endlich auch in den Annalen unter dem Jahre 1799 erwähnt wird. Schon die ersten Verse deuten darauf hin, auf ein Vorausgegangenes, einen Zusammenhang, dem sie entnommen sind. Das Gedicht sollte also die hexametrische Form erhalten, wie Knebel angerathen hatte, während der Metamorphose der Pflanzen, als an die Geliebte gerichtet, das elegische Maß zukam. Das Epos vom Naturleben wurde, wie es scheint, in des Dichters Geist durch die Achilleis verdrängt, aber wäre es zu Stande gekommen — wir hätten einen wiedergeborenen, vertieften Empedokles, ein Lied wie aus der goldnen Zeit der Kindheit, wo Poesie und Wissenschaft noch eins, Natur und Geist noch nicht geschieden waren. Verglichen mit dem schwungvollen, obgleich in Prosa geschriebenen Hymnus auf die Natur (aus dem Tiefurter Journal) und dessen abgerissenen Anrufen an die Allmutter, die uns Alle im Schosse trägt, wäre es gelassener, sanfter gestimmt gewesen, zusammenhängender, reicher an Worten, mit mehr Lust an Beschreibung, voll selbsterworbener Anschauung, aber immer noch begeistert pantheistisch, im Sinne Schellings. Schelling selbst hätte uns sein Denken wohl als Gedicht geben können — wozu er Anstalt machte und wohl auch Proben gab —, denn Jupiters Schosskind, die Phantasie, war ihm nicht abhold —, während der Königsberger Criticismus, zu dem sich Schiller bekannte, eine absolut poesielose Philosophie und auch insofern die Blüthe des aufgeklärten, rationalistischen Jahrhunderts war. Doch wir verlieren uns hier auf ein ganz fremdes Gebiet und kehren zum Jahre 1819 zurück. Damals mag Goethe das Fragment abgelöst, zusammengedrückt und mit der Überschrift, die nicht völlig passt, versehen haben. Vielleicht finden sich noch andere Bruchstücke in dem Goetheschen Archiv zu Weimar. Auch das auf die beiden Metamor-

phosen folgende Antepirrhema ist, bei gleicher Ehrfurcht vor der ewigen Weberin Natur, so frei und klar gesagt, als stände es in einer der besten Partien des ersten Theiles Faust. Auch sonst bringen die langen Jahre des 19. Jahrhunderts zahlreiche Sprüche und Epigramme und Xenien, in freieren und gemesseneren Knittelversen, Aufzeichnungen, in denen kluge Menschenkenntniss und reife Weisheit, ernste Warnung und heitere Paradoxie, Betrachtungen über Zeit und Schicksal, Eingebungen des Augenblicks, vorübergehende Stimmungen und Missstimmungen, Blicke in das Leben und die Welt und das Innere der Seele eine kurze, gnomische, apophthegmatische, oft glücklich ausgeprägte Form gefunden haben — die, wenn sie sich nicht geben wollte oder ein Zufall sich widersetzte, auch mit der Prosa vertauscht wurde. Alle zusammen bilden ein Buch der Weisheit, der Gleichnisse, der Sprüche, wie es nur ein viel erfahreneres Greisenalter, verbunden mit der höchsten genialen Anlage, ein die Dinge allseitig überschauender Geist so reich und mannichfach erschaffen kann. Und es ist nicht fremde, nicht etwa hebräische oder indische, sondern *deutsche* Weisheit, in der wir lesen, und der Knittelvers — das fühlen wir lebhaft —, der Vers, der nur die Hebungen zählt, das eigentliche deutsche Metrum. Es ist zwar ein ungebildeteres Silbenmaß, wie es Goethe selbst nennt (in der Ankündigung von Schillers Wallenstein in der Allgemeinen Zeitung vom 12. Oktober 1798), aber eben darum ein heimisches, volksthümliches, von der Natur der Sprache gegebenes, zum Herzen redendes Maß, dasselbe, in dem auch Faust und Mephistopheles sich einander mittheilen. Und damit finden wir uns an den Anfang, von dem wir ausgingen, zurückgewiesen — wie dem Dichter selbst die schalkhaften oder polemischen Denksprüche seines Alters mit den Knittelversen der Satiren seiner Jugend, also Beginn und Schluss des Lebens, zu *einem* schönen Ringe sich zusammenschlossen.





### 3. BETRACHTUNGEN ÜBER GOETHES FAUST.

VON

WILHELM SCHERER.

#### I. Einleitung.

**G**oethes Werke bieten der philologischen Untersuchung vielfach ähnliche Probleme, wie die grossen Volksepen und andere Schriften, bei denen aus Widersprüchen, Zusammenhangslosigkeit und Stilverschiedenheiten der Verdacht einer Compilation oder fremder Zuthaten, kurz einer nicht völlig einheitlichen Abfassung sich aufdrängt.

Dass Wilhelm Meisters Lehrjahre gegen den Schluss hin von der Höhe der ersten Bücher herabsinken, haben schon viele bemerkt. Die Wanderjahre nehmen dann einen ganz andern Charakter an, und ihre Redaction ist so oberflächlich besorgt worden, dass nothwendige Glieder der Erzählung, die in der ersten Auflage vorhanden waren, in der zweiten Bearbeitung wegblieben.

Innerhalb von Dichtung und Wahrheit lässt sich dem blödesten Auge klar machen, dass der vierte Band Materialien verschiedenster Art und verschiedensten Ursprungs nur äusserlich redigirt, während die drei ersten Bände Alles

mit dem höchsten Glück organisiren, beleben, verbinden und in der sorgfältig überlegten, zuweilen fast raffinirten Composition ein wahres Wunderwerk der Erzählungskunst darstellen.

Vom Egmont ist bekannt, dass die jüngeren Partien sich durch ausgeprägt iambischen Rhythmus von der reinen Prosa der ältesten Theile abheben.

Bei Stücken, die aus Prosa in Verse übertragen wurden, wie Erwin und Elmire, Claudine, Iphigenie und zum Theil Tasso, bei einem Lustspiel, das ursprünglich als Singspiel gedacht war, wie der Grosscophta, bei Tragödien, mit denen eingreifende Veränderungen vorgenommen wurden, wie Götz und Stella, muss man viel gründlicher, als bisher geschehen, untersuchen, in welchem Grad es dem Dichter gelungen ist, die Spuren einer ruckweise vorschreitenden Abfassung zu verwischen.

So im ersten Guss, wie Werther, Clavigo, Hermann und Dorothea, Wahlverwandtschaften, gelang nicht vieles, was Goethe geschaffen. Aber immerhin handelt es sich bei den Umarbeitungen, abgesehen vom Tasso, jedesmal um ein rasch entstandenes Ganze, an welchen nur hinterher im Ganzen oder im Einzelnen gebessert wurde.

Wenn aber Goethe an Fragmente, wie Prometheus, Ewiger Jude, Elpenor, Geheimnisse, Nausikaa, Achilleis, Natürliche Tochter, Pandora, noch einmal die Hand gelegt hätte, so wäre es ihm vermuthlich so wenig wie beim Egmont oder Wilhelm Meister gelungen, ein vollkommen einheitliches Ganze daraus zu machen, oder es wäre ihm doch nur unter besonders günstigen Umständen gelungen, und wir würden jedenfalls darauf achten müssen, wie weit er die Schwierigkeiten des Unternehmens überwunden hätte.

Solch ein Fragment nun war Faust; ja er war es wiederholt und verlangte immer neue Ansätze, neue Versuche. Über die Entstehung verschiedener Scenen zu verschiedenen Zeiten sind wir zum Theil ausdrücklich unterrichtet, und parallele Beobachtungen über verschiedenen Stil sind dann leicht zu machen. Allein zu einer vollstän-



digen innern Geschichte des Goetheschen Faust, zu einer vollständigen Vertheilung aller Scenen oder aller Verse auf die verschiedenen Perioden von Goethes Entwicklung reichen die ausdrücklichen Nachrichten nicht hin, und wir sind auf unsere eigenen Beobachtungen, auf strenge Interpretation, welche vielleicht den Zusammenhang gestört finden wird, auf sorgfältige Erwägung der Voraussetzungen und Consequenzen, auf Observationen über Stilverschiedenheit angewiesen. Ob ein solches Verfahren zu einer *vollständigen* Geschichte des Faust führt, können wir freilich nicht wissen, da wir auf die Fälle angewiesen sind, in denen Incongruenzen stehen blieben, während uns die in jeder Hinsicht gelungenen Änderungen nothwendig entgehen müssen. Immerhin aber werden wir so eine vergleichsweise *vollständigere* Geschichte des Faust gewinnen, als sie sich aus den äusseren Nachrichten ergeben kann.

Incongruenzen des Inhalts zu vermeiden, ist schliesslich eine Sache des scharfen Aufmerkens. Ein sehr aufmerksamer und gesammelter Dichter kann auch bei unterbrochenem Arbeiten darin viel thun. Im allgemeinen aber wird ein Philologe aufmerksamer sein, als ein Dichter. Die stürmische Kraft der produktiven Phantasie blickt über unwesentliche Einzelheiten leicht hinweg, und es gibt Widersprüche in Goethes Faust, bei denen man die Möglichkeit zugeben muss, dass er sie absichtlich stehen gelassen oder, um vorsichtiger zu sprechen, dass er sie gekannt und gleichwohl nicht getilgt habe.

Incongruenzen des Stiles dagegen sind bei unterbrochenem Arbeiten sehr schwer bewusst zu vermeiden, weil die Eigenthümlichkeit des Ausdruckes stets viel Unbewusstes enthält. Wo wäre der Schriftsteller, der seinen eigenen Stil als Philologe durchforscht hätte, alle Mittel desselben kannte und dafür sorgte, dass sie stets gleichmässig zur Anwendung kämen! Als Schriftsteller sind wir doch alle gelegentlich naiv, auch wenn wir mit dem heiligsten Eifer auf uns achten.

Ob es zahlreiche Schriftsteller gibt, die von Natur mit einem gleichmäßigen, durch alle Lebensalter unveränderten Stil gesegnet sind, darüber fehlt es noch an Untersuchungen. Ihnen gegenüber wäre die Philologie mit ihren Scheidekünsten machtlos.

Der typische Verlauf eines längern Schriftstellerlebens wird aber wohl drei Stadien zeigen: ein erstes des Lernens, ein zweites des Könnens und ein drittes des Verlernens. Die noch nicht ausgebildete, die ausgebildete und die sinkende Kraft werden sich in der Regel, sei es auch nur spurweise, unterscheiden lassen.

Dass Goethes Stil grosse Veränderungen durchmachte, liegt klar vor; und diese Veränderungen in ihrem äussern Verlauf und ihrem innern Zusammenhange zu überschauen, gehört zu den vornehmsten Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte.

Stil, so wie ich das Wort gebrauche, besteht nicht blos in der Eigenthümlichkeit der äussern sprachlichen und rhythmischen (poetischen oder prosaischen) Form, sondern auch in der Eigenthümlichkeit der innern Form, wenn ich diesen Begriff von Wilhelm von Humboldt, der ihn für die Sprache prägte, entlehnen und auf den Stil anwenden darf.

Innere Form ist die *Auffassung* des Gegenstandes durch den Künstler, die aller Darstellung vorausliegt und alle Darstellung bestimmt.

Goethe selbst hat uns darauf achten gelehrt in dem Aufsatz »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«, der zuerst im Februarheft 1789 des Teutschen Merkurs (Bd. 65, S. 113 ff.) erschien und das, was ich innere Form nenne, zunächst mit Bezug auf die bildende Kunst erläuterte. Ich möchte statt der von Goethe verwendeten, im Titel des Aufsatzes enthaltenen Bezeichnungen lieber die uns geläufigen einer naturalistischen, idealistischen und typischen Auffassung wählen. Goethes Verdienst besteht hauptsächlich in der Unterscheidung zwischen dem Idealen

und dem Typischen, die man bei der gewöhnlichen Entgegensetzung von Idealismus und Realismus unterlässt. Die typische Darstellung schliesst eine porträtartige Treue und Genauigkeit der Nachbildung keineswegs aus, wenn nur das Gesetz hinter dem Individuellen sichtbar wird. Sucht der Naturalismus das Besondere, strebt der Idealismus nach dem Allgemeinen, so wird beim typischen Stil das Allgemeine durch das Besondere hindurchscheinen.

»Gelangt die Kunst«, sagt Goethe, »durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch *genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst*, endlich dahin, dass sie die Eigenschaften der Dinge und die Art *wie* sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, dass sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiss: dann wird der *Styl* der höchste Grad wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf«<sup>1</sup>. Und weiter: diese höchste Stufe darstellender Kunst ruht »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, in so fern es uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen«.

Die Ausführung des Gesagten, meint Goethe, würde ganze Bände einnehmen. So dürfen auch wir die Sache hier nur streifen, nicht erschöpfen wollen. Wie jene Begriffe sich von der bildenden Kunst auf die Poesie übertragen, wie sich alle drei Stufen der Darstellung in Goethes Poesie wiederfinden lassen, darüber verweise ich auf meine Geschichte der deutschen Literatur (S. 767, wo die weiteren Hauptstellen), deren Andeutungen ich nicht wiederhole.

Was Goethe Stil nennt, bezeichnet für ihn den höchsten Grad, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen

<sup>1</sup> T. Merk. 65, 116; wo auch die Hervorhebungen so wie hier gegeben sind.

kann. »Diesen Grad auch nur zu erkennen, ist schon eine grosse Glückseligkeit«.

Es war ein denkwürdiger Moment, als Goethe zum ersten Mal in vollen Zügen diese Glückseligkeit genoss, als er in Rom zu fühlen glaubte, wie sich die Summe seiner Kräfte zusammenschloss, als sich ihm die Natur und die Antike mit Einem Mal und von demselben Punkt erhellten, als sich seine alten physiognomischen Studien und die neuesten Erfahrungen gegenseitig beleuchteten, als Homer, die griechischen Bildwerke, das Gesetz der organischen Welt und die Lehre des Spinoza in ihm zu einer Einheit verschmolzen und er am 23. August 1788, wenige Tage vor seinem neununddreissigsten Geburtstage, den Entschluss kund gab: »Ich möchte mich nur mit dem beschäftigen, was bleibende Verhältnisse sind, und so, nach der Lehre des Spinoza, meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen«.

Die bleibenden Verhältnisse oder die Reihe der Gestalten, die verschiedenen charakteristischen Formen, wie er sich im Teutschen Merkur später ausdrückt: das ist, was wir am kürzesten und für uns am bezeichnendsten das Typische nennen. Das Typische ist das Unvergängliche der sittlichen und natürlichen Welt. In der Anschauung des Typischen schlossen sich Goethes Kräfte zusammen. Den Typus verfolgte er in der Pflanzen- und Thierwelt. Die Typen der menschlichen Gestalt erkannte er in der griechischen Plastik und glaubte über ihre Entstehung eine Entdeckung gemacht zu haben, die wir bis jetzt nur zu errathen vermögen (Gesch. d. d. Lit. S. 546 f.). Das Typische ist das Programm seiner künftigen Poesie. Was er später unter dem »Symbolischen«, unter dem »Bedeutenden« verstand, sind, wo nicht andere Worte für dieselbe Sache, so doch nur neue Entwicklungen aus derselben Anschauung, aus derselben Forderung.

Der Doctor Faust, ursprünglich ganz naturalistisch, als ein merkwürdiges Individuum, als ein singularer Mensch

behandelt, wurde nun symbolisch genommen und im Prolog so hingestellt, d. h. als ein eminenter Fall (um wieder Goethes eigene Definition des Symbolischen anzuwenden, Brief an Schiller vom 16. August 1797), der, in einer charakteristischen Mannichfaltigkeit, als Repräsentant von vielen anderen dasteht, eine gewisse Totalität in sich schliesst, eine gewisse Reihe fordert, Ähnliches und Fremdes in unserm Geiste aufregt und so von aussen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch macht.

Der Zauberer des sechzehnten Jahrhunderts, der unbefriedigte Forscher, der in der Magie sein Heil sucht, ist unter Goethes Händen ein Symbol des guten, strebenden Menschen geworden, der, wenn sein hohes überirdisches Trachten an die Erdenstrahlen anstösst, wohl einmal irdischer Leidenschaft verfallen mag, des rechten Weges aber sich bewusst bleibt und in der thätigen Liebe das wahre Heil findet.

Diese bei unbefangener Interpretation des Prologs keineswegs schwierige Erkenntniss scheint mir recht wesentlich für das Verständniss des Goetheschen Faust: sie bewahrt uns vor dem Irrthum, der Held sei ein allegorischer Repräsentant des Menschen überhaupt, und vor dem daran hängenden unberechtigten Tadel, er stelle das Wesen der Menschheit nicht vollständig genug dar.

## II. Monologe Gretchens.

Goethe hatte, als er in Italien zunächst theoretisch und bald auch praktisch die höchste Stufe seines Stiles betrat, schon die anderen Hauptstufen und manche Übergangsformen, die dazwischen liegen, überschritten und nirgends lange verweilt. Blickt man von dem Gipfel, den er erreichte, zurück, so scheint alles Frühere nur eine Vorbereitung gewesen zu sein, wie er denn selbst in dem Merkur-Aufsatz (S. 119) bemerkt, die einfache Nachahmung arbeite gleichsam im Vorhofe des Stils. Mit dem

Jahre 1788 scheint erst das eigentliche Können zu beginnen: was voranging, selbst so grosse Kunstwerke wie Werther und Iphigenie, war nur Versuch und Lernen, unbefriedigend in sich, wenigstens für den Autor, und auf ein Höheres hinweisend. Ja, die meisten dieser Entwicklungsphasen waren schon vor seiner Übersiedelung nach Weimar, in einer Schriftstellerlaufbahn von kaum sieben Jahren, durchmessen.

Vielfach sind sprachliche und rhythmische Form durch einander und beide durch die innere Form bestimmt. Der Alexandriner von Goethes ersten Dramen fordert eine bekannte Satzbildung und hängt mit einer manierirt-idealistischen Auffassung zusammen, die im Schäferspiel ihren reinsten Ausdruck findet<sup>1</sup>, während die Mitschuldigen eine stärkere Nachahmung des Lebens, einen naturalistischen Zug schon nicht verläugnen können<sup>2</sup>. Innerhalb dieser Phase des Goetheschen Stiles wird nur der Faust des Volksschauspiels und seine Angst vor dem Gericht vergleichsweise herbeigezogen. »Es wird mir siedend heiss«, sagt der schuldige Söller: »so wars dem Doctor Faust nicht halb zu Muth, nicht halb wars so Richard dem Dritten«.

In der zweiten Phase, in der Zeit des crassen Naturalismus und der Shakespearomanie tritt der Goethesche Faust, der Faust als Gegenstand eigener Goethescher Dichtung auf. Er war das rechte Thema für diese Stilform. Der tief symbolische Gehalt von Lessings Literaturbrief, worin er sich über Gottsched, über Shakespeare, über das deutsche Volksdrama, über Faust ausspricht, bewährte sich von neuem.

<sup>1</sup> Über Goethes »Laune des Verliebten« vgl. meine Gesch. der deutschen Lit. S. 481. Das in Leipzig fürs Schäferspiel übliche Schema ist: zwei Liebespaare; eins in sich einig; das andere uneins; das letztere wird einig durch Hilfe des erstern und der Bund in der Regel durch einen Kuss besiegelt. Man findet das Schema mit geringen Varianten bei Rost, Gleim, Gellert, Gärtner.

<sup>2</sup> Über die biographischen Grundlagen der »Mitschuldigen« vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für deutsches Alterthum 24, 231.

Die Shakespeareromanie knüpfte dort an, wo die englischen Comödianten aufgehört hatten. Der letzte lebendigste Rest ihrer Stücke enthielt den Keim einer neuen Einwirkung des altenglischen Theaters.

»Natur! Natur!« ruft Goethe: »nichts so Natur als Shakespeares Menschen«. »Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug für Zug seine Menschen nach, nur in *colossalischer Grösse*«.

Der crasse Naturalismus strebt nach dem Colossalen. Er übertreibt. Er will die stärksten Wirkungen. Er sucht die Menschen im Zustande des äussersten Leidens und der äussersten Leidenschaft auf. Er schreckt vor Blut und Wunden nicht zurück. Er beutet die Schrecken aus, die an dem Geisterglauben hängen. Er schwelgt in grossen Worten und ungeheuren Vorstellungen und verfällt daher leicht in Renommage.

Dem crassen Naturalismus gehört der Götz in seiner ältesten Gestalt und der Faust in seiner ältesten Gestalt an.

Eine nahe liegende naturalistische Reflexion verlangt die Prosarede für das Schauspiel, weil die wirklichen Menschen sich nicht in Versen zu unterhalten pflegen. Der alte Christian Weise ging sogar so weit, nur den fürstlichen Personen im Drama reines Schriftdeutsch zu gestatten, für die übrigen jedoch den Gebrauch der Mundart vorzuschreiben.

Die Fragmente eines prosaischen Faust-Entwurfes, oder was ich dafür halte, habe ich in meiner Schrift »Aus Goethes Frühzeit« S. 76—91 zusammengestellt und muss an meiner Meinung festhalten, wenn ich es auch auf ein ander Mal verspare, meinen Gegnern darüber Rede zu stehen. Das treueste Bild, wie der Entwurf ausgesehen haben mag, liefern die Geistererscheinungen unter den Paralipomena des zweiten Theils. Vergleicht man die übrigen Stücke, die ich hierher rechne, so wird man mehrfach auf Geistererscheinungen, auf extreme leidende oder leidenschaftliche Erregung, und fast überall auf das Colossalische stossen.

Ich greife jetzt nur die Domszene heraus, die zwar in

abgesetzten Zeilen geschrieben, aber gar nicht durchweg mit der Sprache ausgestattet ist, welche der junge Goethe sonst in reimlosen freien Rhythmen gebraucht.

Offenbar hat Goethe als Naturalist die Reflexion angesetzt: ein Mädchen aus dem Volke, wie Gretchen ist, kann nicht in zusammenhängender Rede ihre Seelenqual entwickeln, sie kann nicht Schuldbewusstsein, Reue, Angst zu einem wohlgesetzten Monolog zusammenfassen.

Goethe hält die Theaterconvention fest, indem er ihr überhaupt laute Worte in den Mund legt; denn im Leben wären, abgesehen von dem letzten Hilferuf an die Nachbarin, nur leise innere Worte, nur Gedanken möglich. Auch Gedanken würden nicht so fest formulirt auftreten, wie sie hier thun; aber sie könnten dem Inhalte nach genau entsprechen. Was das Mädchen sagt, ist nur erläuterte Interjection; und zwar erläutert durch physische Wünsche und Gefühle. Sie möchte aus der Kirche weg: Orgel und Gesang, Pfeiler und Gewölbe bedrängen sie; Alles, was Ohr und Auge hier erleben, wird ihr zur Qual. Auch diese Äusserungen jedoch kommen nicht in zusammenhängender monologischer Klage, sondern nur stossweise, nur in Absätzen zu Tage: dazwischen wird sie etwa zu beten, im Gebetbuche zu lesen und vergeblich sich zu stärken versuchen.

Was sie aber eigentlich quält, das innere psychische Leben bleibt in ihren eigenen Worten verborgen. Das Mädchen aus dem Volke hat nicht die Gabe, hierüber zu sprechen. Sie redet nur von einem unbestimmten Gewoge der Gedanken, »die mir herüber und hinüber gehen wider mich«, wie sie sagt.

Sie wohnt einer Seelenmesse bei. Es wird das zornige Lied *Dies irae, dies illa* gesungen. Sie versteht nicht die einzelnen Worte, kennt aber den Inhalt im allgemeinen, den drohenden Hinweis auf das göttliche Gericht. Deshalb wird ihr Zustand durch Orgel und Gesang so sehr verschlimmert.

Dies wäre der Vorgang, wie er sich in der Wirklich-

keit ereignen könnte. Um ihn aber mit den drastischen äusseren Mitteln des Naturalismus anschaulich zu machen, und jene peinigen Gedanken aus den Tiefen von Gretchens Seele an das Licht der Theatersprache zu ziehen, führt Goethe den bösen Geist ein. Dieser vermittelt dem Mädchen gleichsam das Verständniss des lateinischen Liedes. Er spricht das aus, was Gretchen empfinden müsste, wenn sie dem Gesange Wort für Wort folgen könnte.

So geht der crasse Naturalist über die Natur hinaus, um möglichst starke Wirkungen zu erzielen. Mit Hilfe der von Shakespeare gebrauchten, von Lessing theoretisch gerechtfertigten Geistererscheinungen weiss er das Innerste eines naiven Mädchens um und um zu wenden und doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht zu verletzen.

Aber der crasse Naturalismus wurde bei Goethe bald gemildert und machte jener schlichten Wahrheit Platz, welche die zweite Bearbeitung des Götz, wie sie 1773 das Publicum kennen lernte, weit über den ersten Entwurf erhob.

Für den Faust trat in diesem Stadium seiner Entwicklung das Metrum der Knittelverse ein. Der Stoff des sechzehnten Jahrhunderts lehnte sich auch in der Form an das sechzehnte Jahrhundert. Die naturalistische Forderung prosaischer Rede im Drama ward aufgegeben und der Wirklichkeit zum Trotz gereimte Gespräche geführt.

Gretchens Monologe, etwa die in der Scene »Abend, ein kleines reinliches Zimmer«, halten sich innerhalb der Grenzen dessen, was ein naives Mädchen zu sich selbst sagen kann. Die Monologe der genannten Scene sind mit Handlungen verbunden und gehen entweder neben der Handlung ohne Beziehung einher oder beziehen sich auf die Handlung selbst und gehen daraus hervor. Während sie ihre Zöpfe flicht und aufbindet, kehren ihre Gedanken zu Faust zurück, der sie so keck anredete. Indem sie mit einer Lampe kommt, findet sie es schwül und dumpfig im Zimmer. Indem sie das Fenster aufmacht, wird es ihr schaurig zu Muth. Indem

sie sich auszieht, singt sie das Lied vom König in Thule. Indem sie ihre Kleider einräumen will, erblickt sie das Schmuckkästchen im Schrein, und was sie damit thut, spiegelt sich in ihren weiteren Worten: wie sie sich wundert, wie sie es herausnimmt, wie sie es öffnet, den Schmuck bestaunt, sich damit putzt und vor den Spiegel tritt.

Goethe erreicht durch dieses Verfahren zweierlei. Die Schauspielerin, welche das Gretchen gibt, kann nicht in den Verdacht kommen, dass sie sich nur müssig hinstelle, um einen Monolog zu halten. Die wünschenswerthe Bewegung braucht sie sich nicht selbst auszudenken; der Dichter schreibt sie ihr vor. Andererseits, was höher steht und wichtiger ist: ein Mädchen aus dem Volke, das den ganzen Tag zu arbeiten hat, findet nicht viele Augenblicke, in denen sie bei sich einkehrt und Umschau hält. Der Abend nach vollbrachter Pflicht, der Moment des Entkleidens ist die rechte Gelegenheit dafür: wie denn schon die altdeutsche Liebesdichtung das Motiv verwendet, dass ein Mädchen erröthend an den Geliebten denkt, wenn sie allein in ihrem Hemde steht (Minnes. Frühling 8, 17) und der wälsche Gast ein Weib darstellt, welche sich die Bewerbungen ihrer Courmacher stolz vergegenwärtigt, wenn sie in ihrem Bette liegt (Z. 1434 ff.). Aber das Mädchen aus dem Volk ist mit ihren bestimmten Gedanken bald fertig; dann singt sie ein Lied, das unwillkürlich und doch nur entfernt an ihre Seelenstimmung anklingt. Hier ist alles Wahrheit, treue Beobachtung und schlichte Vertiefung.

Wie sehr contrastirt damit in Bezug auf die künstlerische Methode Gretchens Monolog am Spinnrad! Zwar werden auch in dieser Scene ihre Worte von einer Handlung begleitet, eben vom Spinnen. Ausserdem bewahren die Worte im einzelnen einen verhältnissmäßig naiv-volksthümlichen Stil. Die Schilderung des innern Lebens bewegt sich in sinnlichen Formeln oder in gedachten Handlungen oder in angeschauter Erscheinung. Aber welche klare Disposition: drei Strophen Selbstschilderung und dar-

nach die erste refrainartig wiederholt; hierauf drei Strophen Hinwendung zum Geliebten und Schilderung des Geliebten und abermals der Refrain; zum Schluss der stärkste Ausdruck liebender Wünsche<sup>1</sup>. Kann ein naives Mädchen eine so wohl gegliederte Übersicht von dem Zustand ihres Inneren geben? Sie kann es nicht, wenn sie es einem Fremden gegenüber möchte; und sie würde es sich selbst gegenüber nicht mögen: der Monolog ist der conventionelle Theaterbehelf, der die Anwesenheit eines Publikums voraussetzt, zu dessen Nutz und Frommen er gehalten wird.

Das, am Maßstab der Wirklichkeit gemessen, Unwahre der Scene ist durch die liedartig lyrische Composition gemildert. Aber singt Gretchen ein Lied, das ihrer Stimmung entspricht? Ein überliefertes Lied wäre wohl am Platz, wie in jener andern Scene der König in Thule oder in einer Schilderung, die Mephisto von ihr entwirft<sup>2</sup>, das Lied »Wenn ich ein Vöglein wär«. Allein ein überliefertes Lied würde nicht ein so individuelles Bild des Geliebten enthalten; und Gretchen selbst kann doch nicht dichten!

Wir befinden uns mithin nicht mehr auf dem Boden des Naturalismus, weder des crassen noch des gemäßigten, sondern auf dem Boden der hergebrachten idealistischen Fictionsen, deren sich das Theater ganz gewiss bedienen darf und welche nur Goethe früher offenbar verschmähte. Idealistisch nenne ich solche Fictionsen, weil sie ein allgemeines Bild der Menschheit voraussetzen, das nicht nach der Natur, sondern nach seiner Brauchbarkeit für dichterische Zwecke construirt ist. Allen Menschen gleichmäßig wird eine Eigenschaft zugeschrieben, die in Wahrheit nur

<sup>1</sup> Im Fragment von 1790 stehen die acht letzten Zeilen als eine Doppelstrophe den vorangehenden vierzeiligen Strophen gegenüber. Ebenso noch im Faust von 1808 und 1817, aber nicht mehr 1828.

<sup>2</sup> Z. 2962. Ich habe (Aus Goethes Frühzeit S. 106) vermuthet, dass die Verse 2951—2969 noch der Frankfurter Zeit angehörten und älter seien, als Gretchens Monolog am Spinnrad.

Wenigen beiwohnt, die Gabe, ihr inneres Leben prägnant auszusprechen, und das Bedürfniss, von dieser Gabe auch vor sich selbst Gebrauch zu machen und sich von seinem Seelenzustand Rechenschaft abzulegen.

Die Scene am Spinnrad entspricht also einer neuen Phase in der Entwicklung des Goetheschen Stils. Sie ist aber, wie ich früher einmal zeigte (Anzeiger für deutsches Alterthum 2, 284), noch in Frankfurt vor der Schweizerreise von 1775 entstanden, da Fritz Stolberg sie schon 1775 nachahmte.

Bereits in Frankfurt fing Goethe an, sich aus dem Naturalismus herauszuarbeiten: wofür es noch andere Beweise gibt, auf die ich nicht näher eingehe.

Alles, was von dem Monolog am Spinnrade, gilt auch von dem Monologe vor der Mater dolorosa: nur dass es sich noch mehr mit Händen greifen lässt, weil die Scene offenbar aus der Domscene hervorgegangen ist und diese dafür als Muster diente (Aus Goethes Frühzeit S. 95; Geschichte der deutschen Literatur S. 710f.). Beidemale Gretchen betend, von ihren Gedanken gefoltert. Beidemale Anknüpfung an ein lateinisches Kirchenlied. Dort ans Dies irae, hier ans Stabat mater. Aber das Motiv ist aus dem Naturalistischen ins Idealistische übersetzt worden. Die starken äusseren Mittel der ältern Scene haben einer feinen innern Verarbeitung Platz gemacht. Aber wieder hat, wie bei Gretchen am Spinnrad, die dramatische Fiction dazu helfen müssen. Wieder besitzt das naive Gretchen die unnaive und hier mit noch vollkommenerm Ausdrucke verbündete Kunst, ihr Inneres zu erschliessen. Wieder trägt ihr Monolog einen lyrischen Charakter und wieder schwebt er zwischen gesungenem Lied und gesprochener Rede.

Vergegenwärtigt man sich die Theaterwirkung der Domscene und vergleicht damit die des Monologes vor der Mater dolorosa: so kann man nicht zweifeln, dass die erstere das *ganze* Publikum, auch die letzte Gallerie, ergreifen wird, während die zweite auf zarte Herzen berechnet

ist, in denen die Macht des Wortes eine Ahnung des eigenen Wehs erweckt, und man wird gerne zugeben, dass von jener zu dieser Goethes Stil einen Fortschritt zum Edlen gemacht hat, der uns schon den Ausblick auf die Iphigenie eröffnet.

### III. Fausts erster Monolog.

Wir haben bisher Scene mit Scene verglichen. Wir müssen uns der schwerern Aufgabe zuwenden, innerhalb ein und derselben, scheinbar einheitlichen Scene die Abstufungen des Stiles zu erkennen und die sonstigen philologischen Scheidemittel ins Feld zu führen.

Schlagen wir das Fragment von 1790 auf und lesen den Anfang, Fausts Monolog im Studirzimmer, so hängen die ersten 32 Zeilen, aber zunächst nur diese, strenge zusammen.

Sie enthalten einen Bericht Fausts über sich selbst, theils Erzählung, theils allgemeine Übersicht seines Zustandes: eine fictive Exposition nach einer ältern unvollkommenen Technik, wie denn der Eröffnungsmonolog des Marloweschen Faustus, durch das Volksdrama auf Goethe gebracht, zu Grunde liegt. Das Fictive besteht darin, dass Faust Dinge sagt, die der Zuhörer erfahren soll, die er selbst aber jedenfalls schon längst weiss und die er daher nicht im Selbstgespräche sich vorführen würde. Die Wahrscheinlichkeit ist zu Gunsten einer raschen und bequemen Orientierung des Publikums verletzt.

Faust berichtet, dass er sich der Magie ergeben und weshalb. Von ihr erwartet er die Aufschlüsse, welche ihm die Facultätswissenschaften verweigern. Er schildert den Zustand der Unbefriedigung des Skeptikers, aber nicht bloß seine Unbefriedigung als Gelehrter, als Forscher, sondern auch als Lehrer, als Professor. Die Unbefriedigung fließt in beiden Fällen hauptsächlich aus der Vergleichenheit des Forschens: der Forscher weiss nichts,

der nichts Wissende soll trotzdem lehren. Vielleicht aber wäre der Zustand noch erträglich, wenn auf diesem Wege wenigstens Geld und Gut, Ehre und Herrlichkeit der Welt zu erlangen wären. Aber auch diese fehlt ihm.

Die Magie, hofft er, soll ihm helfen. Durch sie wird er die Einsichten erlangen, die ihm bisher unzugänglich waren. Aber auch hier fasst nicht blos der Forscher neue Hoffnung, sondern ebenso der Lehrer: er wird nicht mehr zu sagen brauchen, was er nicht weiss; er wird als ein Wissender zu seinen Schülern sprechen können<sup>1</sup>.

Faust hat sich der Magie ergeben, aber sie offenbar noch nicht gehandhabt. Die Vortheile, die er von ihr erwartet, liegen in der Zukunft; er freut sich noch keines Besitzes. Sonst hätte ja der ganze Monolog bis dahin keinen Sinn, worin doch gewiss nicht der Beglückte redet, dessen Wissensdrang durch Magie gestillt ist, der alles das genießt, was Magie gewähren kann.

Darnach ist man sehr erstaunt, wenn er später nur ein Zauberbuch aufzuschlagen braucht, um sich sofort von Geistern umgeben zu fühlen. Warum hat er das nicht längst gethan, wenn er es konnte? Warum blieb er nur eine Minute länger in dem qualvollen Zustande des Nichtwissens?

Das erste Monologstück stimmt augenscheinlich nicht zu der Fortsetzung. Alles wäre in Ordnung unter der Voraussetzung, welche im Volksdrama und Puppenspiel bei dem Eröffnungsmonologe gemacht wird: *er hat das Zauberbuch noch nicht*; es muss ihm erst gebracht werden und wird ihm, auf eine geheimnisvolle Weise, gebracht.

Die ersten 32 Zeilen schliessen sich auch sonst ziemlich nahe an das Volks- und Puppenspiel an. In den uns erhaltenen Fassungen fehlen zwar die vier Facultäten, die

---

<sup>1</sup> Hierauf deuten Goethes Worte allein hin. Sollte gesagt werden, dass er im Besitze der Magie das Lehren überhaupt aufgeben wolle, so musste dies anders ausgedrückt werden.

doch bei Marlowe, aus dem das Volksdrama floss und den Goethe in seiner Jugend nicht kannte, gefunden werden. Aber entweder kamen sie in einer Goethe bekannten Fassung vor<sup>1</sup>, oder Goethe kehrte zufällig und unbewusst zu Marlowe zurück. Wenn das Puppenspiel die Philosophie, Medicin, Mathematik, Astrologie, Musik, Jurisprudenz aufzählt und später zur Theologie gelangt (Scheibles Kloster 5, 818; Engel 1, 3), so lag die Reduction auf Philosophie, Juristerei, Medicin und Theologie sehr nahe.

Der Faust des Puppenspiels erzählt, dass er »summum gradum doctoratus cum laude« empfangen (Scheible 785, vgl. 819; Engel 1, 4; Leipziger Text 5), wie er bei Goethe sagt: »Heisse Magister, heisse Doctor gar«. Er schätzt aber diese Würde im Puppenspiel, wie bei Goethe gering (vgl. auch Weimar. Jahrb. 5, 264); die Theologie befriedigt ihn nicht. »Alles zu sehen und mit Händen zu greifen«, sagt er im Ulmer Puppenspiel (Scheible 785), »möchte ich wünschen, desswegen habe ich mich entschlossen, das Studium theologicum eine Zeitlang auf die Seite zu setzen und mich an dem Studio magico zu ergötzen«. Oder im Augsburger Text (Scheible 819): »Also möchte ich die Beschaffenheit des Firmamentes, Planeten, Aspecten und aller Elementen mich durch die Astrologie recht erkundigen, desswegen habe ich mich resolvirt, durch das Studium nigromanticum alle meine noch abgehende Wissenschaften zu erlangen«.

Der Goethesche Satz »Drum hab' ich mich der Magie ergeben« ist, wie man sieht, genau vorgebildet: die folgernde Conjunction, das sich unmittelbar anschliessende

<sup>1</sup> Eine in Dr. Hermann Lübkes Besitz befindliche Fassung bietet: »Jahre lange Studien halfen mir nichts. Meine Wissenschaften brachte (so!) mir keinen Gewinn. Durch Theologie lernte ich Gott und Menschen kennen. Durch die Philosophie lernte ich alles entbehren, was das Leben darbietet. Was nützen mir meine grosse (so!) medicinischen Kenntnisse. Ich heilte die meisten Pestkranken. Was hab ich davon, als dass höchstens gesagt wird: Ha! ein kluger Doctor«. Ob aber hier nicht schon Goethes Faust eingewirkt hat? Die Pest ist doch sehr verdächtig.

umschriebene Präteritum. Auch kann »ich habe mich der Magie *ergeben*« nichts wesentlich anderes heissen, als »ich habe mich zur Magie *entschlossen*« (vgl. noch: »Ich habe mich daher fest entschlossen, mich in der Negromantie zu informiren« Scheible S. 732; »ich habe daher fest beschlossen, mich in der Nigromantie zu informiren« Engel 1, 4; »ich habe daher beschlossen, das Studium nigromanticum zu ergreifen« Leipziger Text S. 6; »daher bin ich entschlossen, mich der Negromantie oder Schwarzkunst zu widmen« Weim. Jahrb. 5, 264).

Der Entschluss ist bei Goethe wie im Puppenspiel gefasst, ohne dass er bis jetzt nennenswerthe Folgen hatte. Er ist noch in der Ausführung begriffen. Unwillkürlich wird man daher annehmen, dass er soeben erst gefasst ist: eine Annahme, welche bei Goethe noch durch das »nun« der ersten und fünften Zeile (»Habe *nun*, ach! Philosophie« . . . »Da steh' ich *nun*, ich armer Thor!«) sowie durch den völlig aus gegenwärtiger Noth gethanen Aufschrei »Es möchte kein Hund so länger leben!« (Z. 23) begünstigt wird.

Für das, was Faust mit der Magie oder mit dem Studio nigromantico erreichen will, haben die Puppenspiele nur einen rohen und ungeschickten Ausdruck: Faust wünscht Alles zu sehen und mit Händen zu greifen, alle Elemente zu erkunden, alle ihm noch abgehende Wissenschaft zu erlangen. Ungefähr aber würden wir mit diesen Ausdrücken doch eben die Vorstellungen verbinden, welche Goethe in die Worte gekleidet hat: »Dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält, schau' alle Wirkenskraft und Samen und thu' nicht mehr in Worten kramen«.

Wenn Goethes Faust einen Wunsch nach Geld und Gut, nach Ehr' und Herrlichkeit der Welt nicht ganz unterdrücken kann, so kommt dergleichen wenigstens in jüngeren Puppenspieltexten auch vor; und unzweifelhaft sollte es ein Motiv für die fernere Entwicklung des Stückes sein. Aber wo in Goethes Faust das Motiv eintritt, da geschieht

es ohne Anknüpfung an einen schon ursprünglich in Faust liegenden Trieb. Es fehlt für diesen Zug die consequente Entfaltung.

Ganz und gar aber fallen gelassen ist das Motiv: Faust als Lehrer, das in den vorliegenden 32 Zeilen nicht weniger als dreimal anklingt (Z. 8 ff. 19 f. 27 f.) und vollkommen gleichberechtigt neben Fausts unbefriedigtem Erkenntnistriebe steht, obwohl die Puppenspieltexte davon auch nicht das Mindeste enthalten. Goethe muss, als er den Eingang schrieb, die Absicht gehabt haben, hieran etwas zu knüpfen, hieraus etwas zu folgern. Faust wird etwa durch seinen Verkehr mit Geistern neue Einsichten gewinnen; er wird diese Einsichten nicht zurückhalten und dadurch Gefahren über sich heraufbeschwören.

Im ganzen Faust kehrt das Motiv nur an einer einzigen Stelle wieder, im ersten Acte des zweiten Theiles (Z. 1619 bis 1626), wo Faust sagt:

Musst' ich nicht mit der Welt verkehren?  
 Das Leere lernen, Leeres lehren?  
 Sprach ich vernünftig, wie ichs angeschaut,  
 Erklang der Widerspruch gedoppelt laut;  
 Musst' ich sogar vor widerwärtgen Streichen  
 Zur Einsamkeit, zur Wilderniss entweichen,  
 Und um nicht ganz versäumt, allein zu leben,  
 Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.

Die Stelle gehört nicht der Form, aber dem Inhalte nach gewiss zu den ältesten im Faust<sup>1</sup> und entspricht der Fortsetzung, welche Goethe im Sinne hatte, als er die 32 ersten Verse schrieb.

<sup>1</sup> Aus Goethes Frühzeit S. 84. Aus der Aufzeichnung der Verse 1627—34 auf einer Quittung vom 3. September 1829 (G. v. Loepers zweite Ausg. des Faust 2, S. XXIV Anm.) folgt doch nichts für das Alter der Verse 1619—1626, mit denen Faust beweisen will, dass er Begriff von Öd und Einsamkeit habe, vollends nichts für das Alter des dazu benutzten Motivs.

Aber wie steht es mit der unmittelbaren Fortsetzung dieser Verse in unserm Text?

Wir erwarten nun zunächst zu erfahren, was die Magie dem Doctor Faust nützen wird. So dreht sich auch im Volksdrama zunächst noch Alles um die Magie. Sein guter Engel warnt ihn davor; ein böser Geist bestärkt ihn. Faust bleibt seinem Vorsatze getreu. Ein Zauberbuch wird ihm auf geheimnissvolle Weise gebracht. Mittelst dieses Buches beschwört er die Geister.

Bei Goethe dagegen wird die erregte Spannung nicht befriedigt. Es beginnt ein neuer Gedankengang, der mit dem vorigen nur insoferne zusammenhängt, als auch hier Faust die Unerträglichkeit seines Zustandes empfindet und ausspricht, als auch hier Faust die Wege, auf denen er bisher hinter die Geheimnisse der Welt zu kommen suchte, verachtet und einen neuen Weg einschlagen will. Aber während im Eingange Faust über die Ursachen seines Schmerzes vollkommen im Klaren ist und darüber, als über eine bekannte und abgeschlossene Sache, zusammenhängend berichtet, kommt er hier erst vor unseren Augen zur Klarheit über eine bisher unklare Sache, über die Ursachen des Druckes, der auf ihm lastet. Während im Eingange die Magie schlechthin helfen soll, während an eine neue Lehrthätigkeit mit vermehrter Einsicht gedacht wird, soll jetzt die Flucht nothwendig sein; ein geheimnissvolles Buch steht ihm zur Verfügung, wird aber, wie es scheint, erst unter Anweisung der Natur selbst seine Macht erzeigen: was um so auffallender ist, als Faust dann, wie sich Z. 75 ff. ergibt, in der That nicht fortzugehen braucht, um Geister zu beschwören.

Auf das Fortgehen ist in Z. 33—74 Alles berechnet; durch den Contrast zwischen der Studirstube und der freien Natur wird die ganze Partie beherrscht. Sie steht in einem für die strenge Interpretation unlösbaren Widerspruch mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden; und dass sie

mit dem Vorhergehenden nicht in Einer Folge entstanden ist, beweist auch der Stil<sup>1</sup>.

Schon der innern Form nach haben wir es in der ersten Partie (Z. 1—32) mit einem ganz andern Stile zu thun, als in der zweiten (Z. 33—74). Dort die kindliche, vom Standpunkt einer verfeinerten Technik undramatische Exposition: hier Alles vollkommen dramatisch; wahre Empfindung des Augenblicks; kein Wort, das nicht in solcher Situation gesagt werden könnte. Dort lauter unsinnliche Gegenstände, obgleich zum Theil sinnlich ausgedrückt: hier eine Fülle von sinnlicher Anschauung, von malerischen Elementen. Dort wird für den Verstand geredet: hier für die Phantasie. Dort ist die Rede stationär: hier bewegt. Dort erhalten wir keinen Anlass, uns den Redner in Action zu denken: hier sehen wir ihn den Mond betrachten, im Zimmer umherblicken oder umhergehen, sein Buch erfassen und sich zur Flucht rüsten. Dort empfangen wir überwiegend thatsächlichen Bericht, wenn auch durch bittern und höhnnenden Ingrimme gefärbt: hier herrscht ein hoher Seelenschwung, der sich schwärmerisch erhebt, den Redner wie den Zuhörer stürmisch fortreisst und doch zugleich durch die Fülle thatsächlicher Elemente, die er mit sich führt, die Umgebung Fausts, sein Studirzimmer, ja die Art seiner bisherigen Studien beschreibt und nach und nach an den Tag bringt. Mit Einem Worte, dort ist die innere

<sup>1</sup> Die Begrenzung 33—74 ist, was die zweite Zahl anlangt, nicht sicher; aber wahrscheinlich. Das Stück kann mit zwei reimlosen Zeilen, die ihren Reim künftig erhalten sollten, eben so gut geschlossen haben, wie im Fragment von 1790 die jetzige Vertragsscene mit den zwei reimlosen Zeilen 1416 und 1417 begann. Es ist aber auch möglich, dass hinter Z. 74 zwei andere Zeilen standen, die durch Z. 75. 76 ersetzt wurden. Man muss sich nicht einbilden, über solche letzte Einheiten etwas wissen oder auch nur bestimmt vermuthen zu können. Dass bei Z. 74 eine Zusammenschweissung zweier ursprünglich nicht für einander berechneter Stücke stattgefunden hat, wurde schon in der deutschen Rundschau 33, 322 von mir bemerkt.

Form prosaisch, wie bei Hans Sachs, wie fast durchweg im sechzehnten Jahrhundert: hier ist sie tief poetisch.

Dem entspricht die äussere Form.

Zunächst die Metrik. Die Verse der ersten Partie bringen ungefähr den Eindruck hervor, den Hans-Sachsische Verse machen, wenn sie nach dem Wortaccente gelesen werden. In der zweiten Partie herrscht ein strengeres metrisches Gesetz im Sinn einer an den Jambus gewöhnten Kunst. Wir finden dort vielfach zweisilbige Senkung, auch im selben Verse gehäuft; hier nur vier, und zwar leichte Fälle (Z. 41. 42. 51. 56). Dort fehlt der Auftakt oft, hier nie. Dort begegnen zuweilen 5 Hebungen; hier wird ein viermal gehobener Vers festgehalten<sup>1</sup>.

In Lautform, Wortgebrauch und Syntax sind Eigenthümlichkeiten der ersten Partie entweder einer alterthümlichen oder mundartlich gefärbten oder niedrigen Sprachweise zuzurechnen: das zweisilbige »zehen« (Z. 8), der Plural »Jahr« im Reim auf »gar« (Z. 7. 8), die Synkope »was rechts« (Z. 18), das fehlende »ich« (Z. 1. 7. 15. 18), das Wort »schier« (Z. 12), die Häufung »als wie« (Z. 6), die Umschreibung mit »thun« (»thu nicht mehr in Worten kramen« Z. 32), Wendungen wie »mit saurem Schweiss« (Z. 27), »es möchte kein Hund so länger leben« (Z. 23) und das an der Nase herumführen mit Angabe aller Richtungen (Z. 9. 10).

Während die erste Partie arm an Beiwörtern ist und die wenigen, die sie gebraucht, nur geringe poetische Wirkung thun (»mit heissem Bemühn« Z. 4; »ich armer Thor« Z. 5; »mit saurem Schweiss« Z. 27), offenbart die zweite einen überfliessenden Reichthum an Adjectiven, die das Gefühl oder die Anschauung erregen, eine Stimmung wiedergeben oder malerisch wirken.

<sup>1</sup> Wenn dort mit der Reimbindung abab begonnen wird und sich dann 14 Reimpaare anschliessen, während hier 8 Reimpaare den Anfang machen und hierauf die Bindung abab, einmal abba eintritt, so ist darauf wohl kein Gewicht zu legen.

Während die erste Partie nur das substantivirte, zugleich ein Demonstrativum enthaltende Relativum »was« (Z. 28. 29) darbietet, greift die zweite, die auf den Gegenständen schildernd verweilt, mehrfach zu Relativsätzen, die als poetisches Mittel mit den Beiwörtern verwandt sind.

Nominalcomposita haben eine ähnliche Wirkung: sie machen, besonders wenn sie neugeprägt sind oder neugeprägt sein könnten, die Anschauung lebendiger, frischer, poetischer. Die erste Partie verwendet nur das eine Wort »Wirkenskraft« (31), während in der zweiten etwa 15 Beispiele vorkommen. Dabei muss man erwägen, dass in der zweiten wiederholt der uneigentliche Ausdruck statt des eigentlichen, »voller Mondenschein« 33 statt »Vollmond«, »das liebe Himmelslicht« 47 statt »Sonne« steht, dass nicht von »ererbtem Mobiliar«, sondern von »Urväterhausrath« 55, nicht von »Skeletten«, sondern von »Thiergeripp und Todtenbein« 64 gesprochen, dass »Bibliothek« und »Laboratorium« nicht schlechthin benannt, sondern umschrieben und in Einzelanschauungen aufgelöst werden (49--54), während das Eingangsstück fast keine uneigentlichen Ausdrücke verwendet, nur das metaphysische Gebiet in ein poetisches Dämmerlicht hüllt und die vier Facultäten, die Magie, das »studiren« mit den nächst liegenden prosaischen Worten geradehin, wie in einer Abhandlung, benennt.

Zweigliedriger Ausdruck findet sich in beiden Partien häufig, aber in der zweiten niemals verbunden mit der erzprosaischen Disjunction »weder — noch«, welche das Eingangsstück wiederholt verwendet (16. 21; »noch« auch 15).

Während in der ersten Partie Ausruf, Wunsch, Frage, Imperativ gänzlich fehlen, sind sie in der zweiten reichlich vorhanden.

Während die erste Partie im Tone begriffsmäßiger Erörterung logisch voranschreitet, argumentirt, folgert, Einwürfe macht und zurücknimmt und daher Partikeln wie »zwar« (13), »dafür« (17), »auch« (21), »drum« (24), »ob« (25) und das consecutive »dass« (27. 29) verwendet,

die in der zweiten Partie fehlen: spiegelt sich die sehn-süchtige Stimmung der letzteren in einem mehrfach verwendeten »dann« (37. 69. 71), welches den contrastirenden besseren Zustand einleitet, der an die Stelle eines schlechten und unerträglichen tritt.

Es handelt sich hier durchweg nicht um zufällige Verschiedenheiten, sondern wirklich um zwei nach innerer Form, Metrik und Sprache verschiedene Stile. Ja, die meisten der angeführten Einzelheiten lassen sich verstehen aus dem Grundcharakter eines mehr prosaischen Stils in der ersten, eines mehr poetischen Stils in der zweiten Partie.

Man kann nicht behaupten, dass die stilistischen Verschiedenheiten aus der Verschiedenheit der Gegenstände fließen. Denn die Gegenstände sind nicht wesentlich verschieden: soll die erste Partie Fausts Übergang zur Magie, die zweite aber Fausts Flucht aus seiner Studirstube motivieren, so wird doch beides aus der Unerträglichkeit seines bisherigen Zustandes begründet, und diese Unerträglichkeit bildet in beiden Fällen das eigentliche Thema. Die Art von Fausts früheren Studien erhellt auch aus der poetischen Sprache der zweiten Partie: man wird gezwungen, an physikalische und anatomische Bemühungen zu denken, und schon diese Auswahl ist poetischer als die vier Facultäten im Eingang, unter denen namentlich die Juristerei gar nichts zur Sache thut. Sollten sie aber aus irgend einem Grund alle vier angeführt werden, so war es durchaus möglich, ihnen ein poetisches Gewand anzuziehen. Auch der Lehrberuf, wenn er vorkommen sollte, liess sich leicht weniger dürr und trocken zur Sprache bringen. Kurz, die Prosa dort, die Poesie hier liegt nicht am Gegenstand.

Sie liegt auch nicht an der dramatischen Technik und etwaigen veränderten Aufgaben der beiden Partien innerhalb des Stückes. Man darf nicht sagen, die erste sei Exposition, und nachdem diese etwas prosaisch abgethan, komme die Dichtung erst in Fluss. Man könnte sich einen Faust denken, der mit den Worten: »O sähst du, voller Mondenschein«

begönne, und man wäre mit dieser Exposition vollkommen zufrieden, vorausgesetzt, dass dann Faust wirklich fortginge oder dass er in der Ausführung seines Vorhabens auf eine einleuchtende Weise gestört würde.

Man darf ebensowenig die Sache damit abthun wollen, dass man bemerkt: Goethe halte sich in der ersten Partie treuer an die Quelle, nehme den Stil des Puppenspieles mit herüber und erhebe sich dann erst zu höherem Flug.

Denn *erstens* hält sich Goethe, wie wir gesehen haben, in der ersten Partie gar nicht so streng an die Quelle, dass er eine Erhöhung des Tones verschmähen müsste, wo er sie für richtig hält.

*Zweitens* ist auch die zweite Partie nicht ohne quellenmäßigen Grund: haben wir doch soeben die wesentliche Identität des Gegenstandes mit der ersten nachgewiesen, kann also doch auch ihr der erste Monolog des Volksdramas zu Grunde liegen und kann der unmittelbare Verkehr mit der Natur, welche selbst den Forscher unterweist, sehr wohl an die Stelle der Magie oder des Studium necromanticum getreten sein. Wenn aber ein zunächst astronomisches oder astrologisches Buch (»Erkennest dann der Sterne Lauf« 69) von Nostradamus dabei mithilft, so ist Nostradamus, um einen Zeitgenossen des Doctor Faust zu nennen, vielleicht an die Stelle des Zoroaster getreten; denn im Volksbuch von Faust heisst es, er »lase fleissig im Zoroastre«, und diese Lectüre wird als eine astrologische angesehen. Oder das geheimnissvolle Buch von Nostradamus eigener Hand entspricht dem Zauberbuche, das im Volksdrama immer auf geheimnissvolle Weise gebracht werden muss, oder den zwei Büchern des Ulmer Puppenspieles, als deren Autoren »der spanische Runzifax« und »der spanische Varth« genannt werden und deren eines darüber belehren soll, »wie man die Sonne verfinstern, die Sterne stillstehend machen und dem Mond seinen Lauf benehmen könne« (Scheible 791. 792).

*Drittens* gehört das eben mit zum Stil und betrifft

die innere Form desselben, wie streng sich ein Künstler an die Natur oder die Überlieferung bindet. Und wenn die prosaische innere und sprachliche Form des sechzehnten Jahrhunderts auf den Vortrag der ersten Partie eingewirkt hat, während die zweite keine Spur dieser Einwirkung zeigt: so sind wir erst recht berechtigt, auf eine zwischen der ersten und zweiten Partie liegende künstlerische Umwandlung Goethes zu schliessen und von zwei verschiedenen Stilen zu reden.

Es war nothwendig, hier die möglichen Einwendungen oder vielmehr Ausreden, mit denen man Beobachtungen, wie ich sie vortrage, zurückzuweisen pflegt, bis in alle Schlupfwinkel zu verfolgen, um das Resultat so viel als möglich zu sichern. Denn so verhältnissmäßig zwingend lässt sich kaum irgendwo anders der Beweis für die Zusammenfügung zweier ursprünglich getrennter, den Voraussetzungen und dem Stile nach verschiedener Stücke führen, wie es in dem vorliegenden Falle möglich ist.

Mit diesem Beweise will ich mich einstweilen begnügen und nur noch hinzufügen, dass ich die erste Partie für älter als die zweite halte, dass ich vermuthe: Goethe hatte sich soeben erst dem Studium des Hans Sachs und dem Gebrauche des Knittelverses zugewandt, als er jene verfasste. Er mag den exponirenden Monolog schon im prosaischen Entwurf ziemlich ebenso gehabt und dann ohne grosse Veränderung in Reime übertragen haben.

Über das Alter der zweiten Partie möchte ich noch keine bestimmte Vermuthung aussprechen. Sie hat stark nachgewirkt. Der Monolog in Wald und Höhle theilt mit ihr einige wesentliche Motive. Der Monolog vor der Selbstmordversuchung ist zum grossen Theil (Z. 303—336) aus ihr entstanden und gibt von Bibliothek, Laboratorium und Urväterhausrath eine mehr rhetorische Umschreibung: der in Z. 34 angedeutete Todeswunsch scheint sich durch eigene That erfüllen zu sollen. Es kann auch stilistisch und metrisch erwiesen werden, dass der ganze im Fragment

von 1790 fehlende Monolog hinter der Scene mit Wagner erst aus der vierten, von 1797 bis 1801 dauernden Phase der Goetheschen Arbeit am Faust stammt.

Viel schwerer ist es, über das ins reine zu kommen, was sich an die von uns näher behandelten Zeilen 1—74 anschliesst und der Scene mit Wagner vorhergeht. Dass hier Stücke aus dem Prosa-Entwurf wörtlich erhalten seien, habe ich schon früher bemerkt (Aus Goethes Frühzeit S. 82): die Zeilen 115 bis etwa 122, sowie die Zeilen 161 bis 164. Die Stücke in Reimversen zeigen keinen durchgreifenden stilistischen Unterschied von der zweiten Partie; nur das Maß der vier Hebungen des Verses wird nicht eingehalten.

Einen guten Zusammenhang in sich gewähren zunächst die Zeilen 77—114, in denen Faust das Zauberbuch aufschlägt und zuerst das Zeichen des Makrokosmos, hierauf das Zeichen des Erdgeistes beschaut: ich will sie die dritte Partie nennen.

Ebenso hängen in sich ganz wohl zusammen (abgesehen von einer kleinen Unebenheit, die auf der Zusammenfügung von Prosa und Versen beruhen mag) die Zeilen 115—164: die Erscheinung des Erdgeistes, die vierte Partie.

Die dritte und vierte Partie können nicht von Anfang an bestimmt gewesen sein, sich unmittelbar an einander anzuschliessen. Faust sagt 122: »Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist«. Aber der Geist ist noch gar nicht erfleht.<sup>2</sup> Faust hat ihn noch mit keinem Wort um sein Erscheinen gebeten. Er hat nur sein Zeichen auf sich einwirken lassen. Er hat auch noch nicht »lang« an der Sphäre des Geistes gesogen, wie dieser in Z. 131 behauptet.

Die dritte Partie setzt voraus, dass Faust *zum ersten Male* das Buch aufschlägt, welches die Zeichen des Makrokosmos und des Erdgeistes enthält. Die Folge der Gefühle, die ihn nach und nach ergreifen, wäre doch höchst wunderlich, wenn man annehmen müsste, dass er sie schon öfters so durchgemacht hätte. Und wenn er von dem Zeichen

des Makrokosmus sagt: »*Jetzt erst* erkenn' ich was der Weise spricht«; so wird auch hierdurch gefordert, dass er *jetzt erst* das Zeichen erblickt. War gemeint, dass er das Zeichen schon öfters gesehen und dass es früher noch nicht so auf ihn wirkte, dass von dem Bekannten plötzlich eine neue Wirkung ausgehe, so musste das ganz anders gesagt werden. Oder vielmehr: wenn Goethe so ein Motiv im Sinne hatte, so würde es ihn zu einer andern Ausdrucksweise geführt haben. Folglich hatte er's nicht im Sinn und wollte die erste Beschauung der Zeichen schildern.

Ist es aber denkbar, dass Faust das Buch lange besessen und nie ordentlich betrachtet habe? Wenn er es jetzt erst betrachtet, so muss er es jetzt erst erhalten haben.

Wir werden hier auf einen Zusammenhang zurückgewiesen, den uns schon die erste Partie unter Anlehnung an das Volksdrama eröffnete. Die erste, die dritte und die vierte Partie wären unter sich vollkommen in Ordnung, wenn man sie als Fragmente ansehen dürfte, zwischen denen andere Szenen fehlen.

Erste Partie: Faust hat sich der Magie ergeben; es fehlen ihm aber noch die Mittel, um die Geister zu rufen.

Fehlende Scene: es wird ihm ein Buch gebracht.

Dritte Partie: er schlägt das Buch auf; das Zeichen des Makrokosmus gewährt ihm nur ein unbefriedigendes Schauspiel; das Zeichen des Erdgeistes dagegen schwellt seine Thatenlust.

Fehlende Szenen oder fehlende Scene und fehlende Worte, aus denen man erfährt, dass Faust damit umgeht, den Erdgeist zu beschwören. Um nur eine bestimmtere Möglichkeit zu benennen, führe ich an, dass z. B. Faust in der Beschauung des Erdgeistzeichens unterbrochen, sagen wir: durch Wagner, unterbrochen sein konnte und hierauf der Vorhang fiel. In einem neuen Acte können wir dann aus einem Monologe Fausts entnehmen, dass er lange bemüht ist, den Erdgeist zum Erscheinen zu bringen.

Hieran schlosse sich die vierte Partie unmittelbar an.

Ich möchte vermuthen, dass ein ähnlicher Verlauf beim ersten Entwurf in der That beabsichtigt war, dass also die erste, dritte und vierte Partie aus den ursprünglichen Intentionen des Dichters entstanden. Wogegen die zweite Partie mit diesen Intentionen sich gar nicht oder wenigstens nicht an der gegenwärtigen Stelle vereinbaren lässt: wir wissen, dass die zweite Partie nicht als eine ursprüngliche Fortsetzung der ersten betrachtet werden kann, dass in der zweiten Partie Alles auf Fausts Flucht berechnet ist, dass diese Flucht aber weder ausgeführt noch auf eine einleuchtende Weise gehindert wird, dass mithin bei strenger Interpretation die zweite und dritte Partie unvereinbar sind.

Vergleichen wir die zweite Partie mit dem ursprünglichen Entwurf, wie wir ihn vermutheten, so könnte sie etwa bei ihrer Entstehung bestimmt gewesen sein, an die Stelle der ersten Partie und der darnach fehlenden Scene zu treten. Faust hat das Buch schon; aber es hilft ihm nichts in seiner bisherigen Umgebung, er muss fort. Die Betrachtung der Zeichen konnte dann mit neuem und besserem Erfolg in der freien Natur stattfinden und etwa dort der Erdgeist ihm erscheinen.

Wenn aber Goethe später, sei's dass er seine ursprünglichen Intentionen vergessen hatte, sei's dass er sie mit Bewusstsein aufgab, alle diese Stücke verband, wie wir sie jetzt lesen, wenn er zwischen der zweiten und dritten Partie durch die Verse 75 und 76 eine Art Übergang herstellte, der eigentlich keiner ist: so rechnete er ganz gewiss darauf, dass das Publikum es nicht so genau nehmen würde, wie wir es soeben genommen haben, und dass niemand hier tiefer eindringen wollte, als die bisherigen Commentatoren einzudringen versuchten. Die Motive im ganzen sind ja klar und an sich wohlzusammenhängend: Faust hat es auf dem bisherigen Wege zu nichts gebracht; er will Geister beschwören; er beschwört sie: um diese Punkte dreht sich schliesslich Alles. Fühlt er sich einmal versucht fortzugehen, so mag das geheimnissvolle Buch, das er ergreift,

um es mitzunehmen, ihn zu nochmaliger Betrachtung unwiderstehlich reizen und ihm jetzt mehr enthüllen, als früher. Was die Worte nicht sagen, kann Spiel und Maschinerie ergänzen. Wenn nach Z. 32 auf einmal der Mond ins Zimmer scheint, so braucht man keinen weitem Übergang. Und wenn nach den Worten »Umsonst dass trocknes Sinnen hier die heil'gen Zeichen dir erklärt« Faust plötzlich wie von einem überirdischen Schauer geschüttelt wird, als ob soeben die Geister sich geltend zu machen beliebten; wenn etwa gar diese Geisternähe durch irgendwelche scenische Mittel dem Publikum veranschaulicht wird: so glaubt der Zuschauer eine consequent fortschreitende Handlung vor sich zu haben und lässt sich den wunderbaren Verlauf gerne gefallen.

Indessen gehört doch der Monolog bis zum Erscheinen des Erdgeistes zu denjenigen Scenen im Faust, von denen verhältnissmäßig eine geringe Theaterwirkung ausgeht. Und ich zweifle nicht, dass der Mangel an strenger Folgerichtigkeit daran seinen vollgemessenen Antheil hat.

Ich erlaube mir zum Schlusse die Bitte, man möge die soeben gegebenen Bemerkungen, so weit sie sich auf die Zeilen 75—164 beziehen, nur als eine vorläufige Mittheilung betrachten, die ich nicht unterdrücken mochte, um doch ein vollständiges Bild von der Entstehung der ganzen Scene zu entrollen und mich nicht mit der Kritik von ein paar Theilen zu begnügen. Aber auf die Theile kommt es mir für diesmal im Grund allein an; meine Meinung über die Zeilen 1—74, die ersten beiden Partien des Monologes, möchte ich zur Evidenz gebracht haben. Über die anderen Partien habe ich noch manches auf dem Herzen, das ich jetzt lieber unterdrücke, um nicht durch ein Vielerlei zu verwirren. Ich bin selbst hier nur allmählich vorgedrungen und möchte auch die Leser, die mir überhaupt zu folgen bereit sind, nur allmählich vorwärts führen.

Den principiellen Werth von Betrachtungen, wie sie uns hier beschäftigt, wird man nicht verkennen. Lassen

sich an einem Goetheschen Werke von scheinbar einheitlichem Charakter Stilunterschiede, Widersprüche, verschiedene Voraussetzungen über dieselben Dinge nachweisen; so folgt daraus unweigerlich, dass Stilunterschiede und Incongruenzen an sich noch nicht dazu berechtigen, auf Verschiedenheit der Verfasser zu schliessen. Ein Satz, den die höhere Kritik, wie mir scheint, noch niemals ernstlich genug erwogen hat und der zwar vielleicht keine Modifikation ihrer Resultate, aber gewiss eine Modifikation ihres Verfahrens, eine strengere Fassung ihrer Argumente zur Folge haben müsste.





#### 4. ÜBER GOETHES ELPENOR.

VON

GEORG ELLINGER.

**G**oethes Elpenor zu erklären, den Plan des ganzen Dramas wiederherzustellen, hat man, wie bekannt, schon mannichfach versucht. *Cholevius*<sup>1</sup> und *Biedermann*<sup>2</sup> haben die Vermuthung ausgesprochen, dass Goethe einen tragischen Ausgang beabsichtigt habe. Dem gegenüber vertritt *Zarncke*<sup>3</sup> die Ansicht, dass es vielmehr Goethes Plan gewesen sei, das Drama mit einem versöhnenden Accord zu schliessen und somit gleichsam der Stimmung nach ein Seitenstück zur Iphigenie zu geben. Er führt als Beweis für seine Ansicht Folgendes an: Goethe schreibt am 3. März 1783 über den Elpenor an Knebel: »Ich hatte gehofft, das Stück, dessen Anfang du kennst, auch noch [es ist im vorhergehenden Satz von Wielands und Herders Poesieen zu demselben Fest die Rede] bis zum Ausgange der Herzogin fertig zu schreiben, es ist aber unmöglich«. Aus dieser Äusserung folgert Zarncke: »Also der Elpenor war,

<sup>1</sup> Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. 1854.

<sup>2</sup> W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen. 1879.

<sup>3</sup> Zarncke, über Goethes Elpenor. Festschrift zu Fr. Hases fünfzigjährigem Jubiläum. 1882.

als Goethe den Stoff wieder aufnahm, zunächst bestimmt, zur Feier des Kirchgangs der Herzogin Louise, die am 2. Febr. 1783 nach mehrfach getäuschten Hoffnungen dem Lande einen Erbprinzen geschenkt hatte, zu dienen . . . . Wir können noch heute aus den Briefwechseln ersehen, als ein wie hohes Glück die Geburt des Erbprinzen im 8. Jahre nach der Vermählung der Eltern begrüßt, besonders auch von Goethe begrüßt ward. Und an dem Tage, an dem die Herzogin im Gotteshause ihre Gebete für den ihr endlich geschenkten Sohn, die Hoffnung des Landes, zum Himmel emporsandte, sollte Goethe ihr das Bild einer Mutter haben vorführen wollen, deren sämtliche Hoffnungen wir zum Schluss an der Leiche ihres Sohnes, des Thronerben grausam zerknickt sehen? Es ist absolut unmöglich! Im Gegentheil: Der Schluss musste ein freudiger Ausblick in die Zukunft werden sollen: Elpenor, im Begriff, die Herrschaft des Landes anzutreten, musste Gelegenheit haben, die Erfüllung der Hoffnungen anzudeuten, die die Liebe der Mutter auf den Sohn, das Land auf den Thronerben baute. Es musste eine ergreifende Scene voll Mutterglück und Kindesliebe, voll Fürstenhoffnung und Fürstenzuversicht sein, der Name Elpenor musste sich grade hier voll bewähren, und ein gutes Omen für den jungen Erbprinzen abzugeben scheinen. Gewiss hat Goethe solche Gedanken im Sinn behalten, wenn er a. a. O. weiterschreibt: »Ich fahre sachte daran fort, und ich denke, es wird ja nicht zu spät kommen«.

So Zarncke. Ich muss gestehen, dass mir diese ganze Beweisführung nicht einleuchtet. Erstens geht aus Goethes Worten nicht mit zwingender Nothwendigkeit hervor, dass das Drama dazu bestimmt war, zur Feier des Kirchgangs der Herzogin zu dienen, also vielleicht als Festspiel aufgeführt zu werden. Sondern es scheint nur, dass Goethe der Herzogin an diesem Tage das Stück als freundschaftliche Gabe überreichen wollte und unter diesen Verhältnissen sehe ich keinen Grund ein, warum ein tragischer

Ausgang hätte unbedingt vermieden werden müssen. Jedenfalls sind Zarnckes Gründe nicht stichhaltig genug, um einen versöhnenden Schluss des Dramas zu motiviren, der ohnehin zu der ganzen Anlage des Fragments im ärgsten Widerspruche stehen würde. Zarncke gesteht allerdings selbst zu, dass Elpenor dann kein Trauerspiel wäre, als welches er doch von Goethe ausdrücklich bezeichnet wird, und um die Tragödie herzustellen, greift er zu so künstlichen Mitteln wie die Construction einer Nebenhandlung. Lykus soll auf irgend einem Umweg, nachdem das Geheimniss doch einmal verrathen ist, erfahren, dass der Sohn der Antiope noch unter den Hirten lebt. Er eilt hin, ermordet ihn, zu spät erfährt er, dass es sein eigener Sohn ist. So ist er um den Preis und die Frucht seines Verbrechens betrogen. — An und für sich wäre eine solche Nebenhandlung nicht unmöglich, aber sie ist durch keine Andeutung Goethes, durch keine Stelle im Fragment motivirt, Zarncke hat sie eben bloß willkürlich construirt, um die Tragödie herauszubringen. — Ich muss daher daran festhalten, dass Goethe die Absicht gehabt hat, den von Biedermann und Cholevius angenommenen tragischen Schluss eintreten zu lassen: Elpenor, der von Polymetis erfahren, dass es sein eigener Vater ist, an welchem er das Rache-gelübde ausführen soll, tödtet in schrecklicher Verzweiflung sich selbst; zu spät erfährt Antiope, dass Elpenor ihr Sohn ist, sie eilt herbei und findet ihn als Leiche<sup>1</sup>.

Es fragt sich nun: ist es uns möglich, die Beschaffenheit des Planes der Fortsetzung im Einzelnen genauer zu

<sup>1</sup> Hier noch einige Worte über die weiteren Voraussetzungen: natürlich ist Elpenor Antiopes Sohn, während andererseits der Sohn des Lykus durch Vertauschung bei Seite geschafft worden und in der Einsamkeit erzogen worden ist. Augenscheinlich sollte derselbe unter den Jünglingen auftreten, welche zu Elpenors Gespielen bestimmt sind, denn der ausdrückliche Hinweis auf dieselben (II. 2.) lässt eine solche Absicht des Dichters vermuthen. Polymetis kann von der Vertauschung der beiden Kinder nichts wissen, da er im Selbstgespräch als den Vater des Elpenor den Lykus bezeichnet. (II. 3.).

bestimmen? Die Frage würde bis zu einem gewissen Grade zu bejahen sein, wenn es gelänge, zur Evidenz festzustellen, was Goethe die Anregung zu diesem Drama gegeben hat, wenn es möglich wäre, das Vorbild, die Quelle für den Elpenor nachzuweisen. Mannichfache Vermuthungen sind bereits darüber aufgestellt. So hat Zarncke als Quelle die antike Sage von Antiope und Dirke angenommen. In der That kommen hier einige Motive vor, welche im Elpenor wiederkehren und es wäre ja nicht unmöglich, dass Goethe, als der Grundgedanke des Stückes schon in ihm feststand, die Namen und einige Motive der Sage entnommen hat. Doch ist eine solche Annahme höchst problematisch, da die von Zarncke nachgewiesenen ähnlichen Motive<sup>1</sup> einmal fast insgesamt nebensächlich sind und zum Andern aus verschiedenen Behandlungen der Sage stammen, so dass man annehmen müsste, Goethe habe für sein Drama alle Bearbeitungen der Sage systematisch durchgearbeitet, was doch gewiss eine Verkennung des dichterischen Schaffens ist. Und der wesentlichste Zug unter den Motiven, auf welche Zarncke aufmerksam gemacht hat, dass nämlich Mutter und Kind, trotzdem sie einander nicht kennen, sich mächtig zu einander hingezogen fühlen, brauchte Goethe gar nicht aus der Sage von Antiope zugekommen zu sein, sondern es liegt viel näher, hier etwa an den Ion des Euripides zu denken, wo sich ebenfalls etwas Ähnliches findet. (V. 235 ff.) Auch die gleiche Situation aus der *Mérope* des Voltaire könnte Goethe vorgeschwebt haben<sup>2</sup>; und noch

<sup>1</sup> Zarncke, a. a. O. S. 13.

<sup>2</sup> Voltaire, *Mérope*. II. 2.

*Egisthe.*

O dieu de l'univers!

Dieu, qui formas ses traits, veille sur ton image:

La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage.

*Mérope.* C'est là ce meurtrier? Se peut-il qu'un mortel,  
Sous des dehors si doux ait un cœur si cruel? . . . . .

*Egisthe.* O reine, pardonnez! Le trouble, le respect,  
Glacent ma triste voix, tremblante à votre aspect.

kräftiger als bei Voltaire finden wir dieses Motiv in Maffeis Merope herausgearbeitet: die Mutter, die in ihrem Sohn, den sie nicht kennt, die Züge ihres Gatten zu entdecken glaubt, ein Motiv, das auch bei Voltaire sich findet; und der Sohn, welcher bekennt, dass noch nie ein Weib in seinem Busen so grosse Liebe und Ehrfurcht erregt habe, wie diese Frau<sup>1</sup>. Und dass Goethe Maffeis Merope gekannt, ist wohl kaum zu bezweifeln; hatte doch Lessings scharfe Kritik der *Méropé* des Voltaire das allgemeine Interesse auf Maffeis Drama gerichtet.

Man mag nun über die Hypothese Zarnckes denken, wie man will, das wird Jedermann zugestehen, dass die beiden poetischen Hauptmotive des Elpenor sich in der von ihm

(A Euryclès.)

Mon âme, en sa présence, étonnée, attendrie . . . . .

vgl. auch in derselben Scene:

*Euryclès.* Eh! madame, d'où vient que vous versez des larmes?

*Méropé.* Te le dirai-je? hélas! tandis qu'il m'a parlé,

Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.

Cresphonte, o ciel! . . . j'ai cru . . . que j'en rougis de honte!

Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.

Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous

Une si fausse image, et des rapports si doux.

<sup>1</sup> Maffei, Merope. I. 3.

*Ismene.* Che hai Regina? oimé quali improvise

Lagrima ti vegg' io sgorgar da gli occhi?

*Merope.* O Ismene, ne l'aprir la bocca a i detti

Fece costui col labro un cotal atto,

Che 'l mio consorte ritornommi a mente,

E me 'l ritrasse sì, com' io 'l vedessi.

vgl. auch I. 4.

*Egisto.* Dimmi, ti priego, chi è colei?

*Adrasto.* Regina

Fu già di questa terra, è sarà ancora

Fra poco.

*Egisto.* I sommi Dei l'esaltin sempre,

E della sua pietà quella mercede,

Che dar non le poss' io, rendanle ognora.

Donna non vidi mai, che tanta in seno

Riverenza ed affetto altrui movesse.

angezogenen Sage nicht finden. Diese beiden Motive lassen sich kurz folgendermaßen zusammenfassen:

I. Die Ausführung eines Rachewerkes wird einem Jüngling übertragen, der augenscheinlich einer solchen Aufgabe nicht gewachsen ist.

II. Das Rachegeübde, welches er abgelegt, erweckt in seiner Seele einen furchtbaren Conflict zwischen Kindesliebe und der Pflicht, sein Gelöbniß zu erfüllen.

Für das eine der beiden Motive weist Zarncke auf eine Quelle für den Elpenor hin, welche Biedermann entdeckt zu haben glaubt. Es ist dies ein chinesisches Drama: »Die Waise von Tschao«. Der erste Theil dieses Stückes war durch die dramatischen Bearbeitungen von Metastasio und Voltaire dem europäischen Publikum zugänglich gemacht; das ganze Drama hatte ein Göttinger Student, Namens Friedrichs übersetzt. Ich will den Inhalt des Schauspiels nach Biedermanns Angabe wiedergeben: »In dem Vorspiel und den ersten drei Aufzügen wird vorgeführt, wie ein hoher Reichswürdenträger, Tu An Ku, das ihm im Wege stehende Geschlecht der Tschao durch allerhand Ränke vertilgt; nur ein während des Blutbades geborenes Kind, dessen Mutter sich nach der Niederkunft selbst das Leben nimmt, wird gerettet, aber freilich nur durch ein schweres Opfer des zum Hausstand gehörigen Arztes Tsching Ing. Ihm war das Kind anvertraut und er rettet es dadurch, dass er sein eignes Kind anstatt des fremden ermorden lässt. Tu An Ku nimmt nun zur Belohnung des vermeintlichen Verraths Tsching Ing und dessen angebliches Kind in sein Haus. — Der 4. und 5. Aufzug spielen 20 Jahre später. Tu An Ku hat den jungen Tschao an Kindesstatt angenommen, und so wie er ihm seine ganze Zuneigung geschenkt, besitzt er auch die ganze Liebe seines Pfleglings, der in ihm auch den grossen Staatsmann und Feldherrn ehrt. Dem gegenüber hat Tsching Ing mit seiner Pflicht, den jungen Tschao zur Rache für den Untergang des Hauses der Tschao aufzufordern, einen schweren Stand. In Folge dessen fasst er

den Plan, dem Tschao das Verderben seines Geschlechts durch Bilder darzustellen, erst auf die Frage Tschaos erzählt er ihm den Verlauf der Ereignisse und als es ihm gelungen ist, denselben über den noch ungenannten Urheber solcher Greuel in Wuth zu setzen und zu dem Entschluss zu vermögen, für Bestrafung des schändlichen Verbrechers einzutreten, da erst nennt er ihm seinen Pflegevater, worauf Tschao an diesem seine Rachepflicht ausführt«.

Wer sich den Inhalt des chinesischen Stückes im Zusammenhang unbefangen vorführen lässt, wird schwerlich auf den Gedanken kommen, dass dieses Drama die Anregung zu Goethes Elpenor gegeben haben könne. Und mag man auch mit Unterdrückung des Wichtigen einzelne kleine Ähnlichkeiten aufzuweisen im Stande sein, so wird man doch zugestehen müssen, dass die beiden obenerwähnten Hauptmotive des Elpenor in dem chinesischen Schauspiel sich nicht finden: denn Tschao führt einmal ohne Bedenken seine Rache gegen den Pflegevater aus und geht zum Andern nicht an dem Conflict zwischen Kindesliebe und der Pflicht, sein Rachegeübde zu erfüllen zu Grunde.

Der annehmbarste Grund für die Unterstützung der Hypothese Biedermanns würde noch der sein, dass sich in demselben Theil der *Déscription de la Chine* von du Halde (III. 3. 2), der einen Auszug aus der Waise von Tschao bringt, auch eine Erzählung befindet, worin ein Knabe ganz ähnlich gegen seinen vermeintlichen Vater sich gleichgiltig, sowie von dem noch unerkannten wirklich angezogen zeigt wie Elpenor. Aber dieser Grund reicht allein nicht aus, um eine schwach begründete Hypothese in das Gebiet der Wahrscheinlichkeit, geschweige denn in das der annähernden Gewissheit zu erheben. Was Biedermann sonst für seine Ansicht anführt, ist nicht bedeutend genug: die Liebe zu Waffenübungen und Pferden finden wir allerdings bei Tschao wie bei Elpenor; bei Elpenor bricht ferner wie bei Tschao rachebegehrender Zorn schon hervor, als ihm die eigne

Geschichte wie eine fremde erzählt wird; wie Tsching im Selbstgespräch von seinem Geheimniss sagt: »ich bin 65 Jahr alt; sollt ich sterben, wer wirts entdecken?« so Polymetis: »Entdeck' ich's nicht, so siegt der schändlichste Ver-rath!« Beide Genannte schwanken beunruhigt, ehe sie einen Entschluss fassen und beide wollen die Entscheidung dem Zufall anheimstellen, denn Tsching vermag mit zu hoffen, dass Tschao nach der Bedeutung der, die Geschichte seines Geschlechts darstellenden Bilder fragen werde und nur an diese Frage will er die Enthüllung der Geburt desselben knüpfen; andererseits sagt Polymetis: »O gebt ein Zeichen mir, ihr Götter! Löst meinen Mund, verschliesst ihn wie ihr wollt!« Wenn Biedermann dann fortfährt: »Sogar der Name des Königs Lykus scheint sich auf eine Stelle des chinesischen Schauspiels zu beziehen, indem die entsprechende Person, Tu An Ku, sich selbst gleich beim ersten Auftreten einem Tiger vergleicht, so dass an Stelle dieses Raubthiers nur ein andres, der Wolf (*λύκος*) gesetzt wird«, so wird er durch diese Darlegung schwerlich viele Anhänger gewinnen.

Vor allen Dingen ist es nicht erwiesen, dass Goethe das chinesische Stück gekannt hat. Bei der Vollständigkeit, mit der wir sonst aus Goethes Briefwechseln u. Ä. unterrichtet sind über das Neue, das in seinen Gesichtskreis trat, wäre es doch höchst eigentümlich, wenn uns Goethe nicht direkt oder indirekt etwas von seiner Bekanntschaft mit einem Stücke mitgetheilt hätte, welches so kräftig in ihm nachwirkte, dass es ihn zu eigener Produktion anregte. Die Bearbeitungen Voltaires und Metastasios beweisen nichts; denn beide haben blos den ersten Theil des chinesischen Dramas bearbeitet, welcher den Opfermuth des treuen Dieners, der, um das Kind des Herrn zu retten, sein eignes dahin gibt, zum Gegenstand hat und für den Elpenor gar nicht in Betracht kommen kann. Und wer will sagen, dass das Interesse, welches Voltaires Stück in Goethe vielleicht erregte, stark genug war, um ihn zu veranlassen,

auch den zweiten Theil der Vorlage des Voltaireschen Dramas sich anzusehen? Ich wage es wenigstens zu bezweifeln.

Haben wir es denn aber wirklich nöthig, so weit zurückzugehen, gibt es denn nicht auch in der neuern Literatur ein Stück, von dem wir annehmen könnten, dass es Goethe die Anregung zum Elpenor gegeben, ein Stück, in welchem auch das Rachegeübde, dessen Erfüllung oder vielmehr dessen Nichterfüllung die tragische Verwicklung bedingt oder herbeiführt? Und thatsächlich besitzen wir auch in der neuern Literatur ein solches Drama, und zwar eine Tragödie, von der wir wissen, dass sie den mächtigsten Eindruck auf Goethe gemacht hat und deren Einwirkung auf Goethes dichterische Thätigkeit wir — wie bekannt — auch sonst nachweisen können: das ist Shakespeares Hamlet.

Man erinnere sich an die allerdings wohl nicht ganz zutreffende Definition, welche Goethe im Wilhelm Meister von Hamlets Charakter gibt: »die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward, sie wieder einzurichten!« »In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen und mir ist deutlich, dass Shakespeare habe schildern wollen: eine grosse That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinn find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinem Schooß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet«. Im Hamlet also, wie Goethe ihn auffasste, sehen wir auf das Klarste das eine Hauptmotiv ausgeprägt, welches ich für den Elpenor nachgewiesen habe. Und das zweite Motiv tritt uns aus dem Hamlet mit gleicher Deutlichkeit entgegen: Hamlet wird durch sein Rachegeübde in den furchtbarsten Conflict versetzt; denn derjenige, an dem er die Rache vollstrecken soll, ist sein Oheim und der Gemahl seiner Mutter, gegen welche er sich somit auch wenden muss.

Und man denke nur an die Worte, mit denen Goethe an andrer Stelle schildert, wie er sich Hamlet vor dem

Tode seines Vaters vorstellt: »Zart und edel entsprossen, wuchs die königliche Blume unter den unmittelbaren Einflüssen der Majestät hervor; der Begriff des Rechtes und der fürstlichen Würde, das Gefühl des Guten und Anständigen mit dem Bewusstsein der Höhe seiner Geburt entwickelten sich zugleich in ihm. Er war ein Fürst, ein geborener Fürst, und wünschte zu regieren, nur damit der Gute ungehindert gut sein möchte. Angenehm von Gestalt, gesittet von Natur, gefällig von Herzen aus, sollte er das Muster der Jugend sein und die Freude der Welt werden. Ohne irgend eine hervorstechende Leidenschaft war seine Liebe zu Ophelien ein stilles Vorgefühl süßer Bedürfnisse; sein Eifer zu ritterlichen Übungen war nicht ganz original; vielmehr musste diese Lust durch das Lob, das man dem Dritten beilegte, geschärft und erhöht werden; rein fühlend kannte er die Redlichen und wusste die Ruhe zu schätzen, die ein aufrichtiges Gemüth an dem offenen Busen eines Freundes genießt. Bis auf einen gewissen Grad hatte er in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt; das Abgeschmackte war ihm zuwider und wenn in seiner zarten Seele der Hass aufkeimen konnte, so war es nur eben so viel, als nöthig ist, um bewegliche und falsche Höflinge zu verachten und spöttisch gelassen mit ihnen zu spielen. Er war gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müssiggang behaglich, noch allzubegierig nach Beschäftigung. Ein akademisches Hinschlendern schien er auch bei Hofe fortzusetzen. Er besaß mehr Fröhlichkeit der Laune als des Herzens, war ein guter Gesellschafter, nachgiebig, bescheiden, besorgt und konnte eine Beleidigung vergeben und vergessen; aber niemals konnte er sich mit dem vereinigen, der die Grenzen des Rechtes, des Guten, des Anständigen überschritt«. Haben wir hier nicht die wesentlichsten Charakterzüge beisammen, die Goethe seinem Elpenor verliehen hat?

Es ist aber ferner daran zu erinnern, dass gerade in den Jahren, in welche Goethes Arbeit am Elpenor fällt (1781

bis 83), die Stücke des Wilhelm Meister entstanden, in denen die bedeutsamen Erörterungen über den Hamlet sich finden. Erwägt man nun, wie der Hamlet grade damals Goethes Geist beschäftigte, bedenkt man ferner wie Goethe im Wilhelm Meister (V. 4.) Zusammenhänge, von denen er glaubte, dass sie im Hamlet nicht gehörig herausgearbeitet oder vernachlässigt seien, mit künstlerischer Phantasie wiederherzustellen suchte, zieht man schliesslich in Betracht, wie Goethe besonders die Untersuchungen über Hamlets Wesen vor dem Tode seines Vaters interessiren — so kann es doch nichts Auffälliges haben, dass Goethe sich damals entschloss, das Shakespearesche Problem aufzunehmen und es in andre Zeiten, Verhältnisse und Zustände zu übertragen, und dass es Goethe besonders reizen musste, dasjenige, was im Hamlet vor der Handlung liegt, mit hereinzuziehen und im Drama darzustellen: nämlich: uns einen (nach Goethes Anschauung) Hamletartigen Charakter auch vor dem Zeitpunkte zu zeigen, wo ihn das Schicksal zum düstren, finstren und menschenfeindlichen Grübler macht.

Aber auch ein Theil der thatsächlichen Verhältnisse kann aus dem Hamlet herübergenommen sein und zwar lässt sich das für eine der Hauptvoraussetzungen im Elpenor nachweisen. Wie es sich im Hamlet darum handelt, dass ein König durch seinen von Herrschsucht erfüllten Bruder umgebracht wird und wie es diese That ist, welche zu rächen den Inhalt des Gelübdes ausmacht, das den Angelpunkt der Handlung bildet, so auch im Elpenor. Nur dass Goethe den Conflict noch verschärfte, indem sein Held gezwungen wird, die Rache an seinem eigenen vermeintlichen Vater auszuführen. — Wollte man äusserliche Züge anführen, welche Hamlet und Elpenor gemeinsam sind, so würde man auch hier nicht vergebens nachforschen: die Liebe zu Waffenübungen hat Elpenor nicht blos mit dem Helden des chinesischen Stückes, wie Biedermann nachgewiesen hat, sondern auch mit Hamlet gemein.

War der Hamlet Goethes Vorbild, so wird sich die Vermuthung nicht abweisen lassen, dass dem Sohn des Lykus eine ähnliche Rolle zufallen sollte wie dem Fortinbras. Man könnte sich demgemäss den Plan der Fortsetzung ungefähr folgendermaßen denken: Polymetis will der Antiope das Geheimniss mittheilen, er deutet ihr an, dass er den Namen des Verbrechers kenne. Aber Antiope hat allen Gedanken der Rache entsagt und die Rachepflicht auf Elpenor übertragen, sie verweist ihn an diesen. Und nun erfährt Elpenor das furchtbare Geheimniss, er erfährt, dass es sein eigener Vater ist, an welchem er Rache nehmen soll. Von diesem Augenblicke an beginnt der furchtbare Conflict in seiner Seele: aus dem lebensfrohen Jüngling ist mit einem Schlage ein finstrier, verzweifelnder Grübler geworden, in dessen Seele der Gedanke des Selbstmordes immer und immer wieder auftaucht. Dieser Gedanke gewinnt zuletzt die Oberhand; hat er doch versprochen, das ganze Geschlecht des Mörders zu vertilgen und so macht er mit sich selbst den Anfang. Unterdessen hat Antiope vielleicht den wahren Sachverhalt erfahren, sie könnte ihn dem Volk mitgetheilt, dieses in seiner Wuth sich gegen Lykus empört und ihn erschlagen haben. Mit dem Volk kommt sie, um dem Elpenor sein Glück zu verkünden, ihn auf den Thron seiner Väter zu erheben und findet ihn als Leiche oder im Sterben. Im Schmerz könnte sie sich selbst den Tod geben und sie oder Elpenor den geretteten Sohn des Lykus als Nachfolger designiren. Dieser, in der Einsamkeit aufgewachsene, von den Gräueln und Verschuldungen seines Geschlechts nicht berührte Held würde dann zum Schluss erscheinen und die Herrschaft übernehmen; und so könnte das Drama wie Hamlet mit dem versöhnenden Ausblick geschlossen haben, dass nach all' diesen furchtbaren und gräuelvollen Ereignissen das Volk einer glücklichen Zukunft unter der Führung eines jungen, kraftvollen und reinen Helden entgegengehe.





## 5. ZU GOETHES GEDICHT: DEUTSCHER PARNASS<sup>1</sup>.

VON

DANIEL JACOBY.

**I**m Musenalmanach für 1799 von Schiller ist das im Juni 1798 geschriebene Gedicht Goethes zuerst erschienen, damals mit der von Schiller gegebenen Überschrift »Sängerwürde«. Goethe hatte es »Wächter auf dem Parnasse« genannt.

Schon H. Düntzer<sup>2</sup> hat ganz richtig in dem Gedichte eine Satire auf die überzarten und übersittlichen Poeten gesehen. Allein nicht, wie er meint, vorwiegend gegen Herder ist es gerichtet, der in der Dichtkunst eine unmittelbar sittliche Wirkung forderte (Humanitätsbriefe 1796). Vielmehr gegen alle diejenigen, welche der Zeit angehörend vor Schillers und Goethes kräftigster Wirksamkeit, »dem goldenen Weltalter der Literatur, wie Schiller Worte Wielands ironisirte, von der Aufgabe der Poesie kleinlich und engherzig dachten und welche, den edlen und kühnen Zorn für die Sache der Kunst verkennend, der aus den Xenien flammte, ihr Wehe! in Klagetönen riefen. Zu diesen ge-

<sup>1</sup> Vgl. auch unten V. Hehns Miscelle. L. G.

<sup>2</sup> Goethes lyr. Ged. III<sup>2</sup>, 273 f.

hörte der wackre Gleim mit seinen lendelahmen Epigrammen: »Kraft und Schnelle des alten Peleus« 1797. Gleims Verse hatten Goethe offenbar den Anlass zu seinem Gedichte gegeben. Julian Schmidt<sup>1</sup> hat schon vor 25 Jahren darauf aufmerksam gemacht; ganz besonders scharf und bestimmt aber Ernest Lichtenberger<sup>2</sup> in dem Buche *étude sur les poésies lyriques de Goethe*, ihm folgte J. Imelmann<sup>3</sup>. H. Henkel dagegen hat in einem Aufsatz vom J. 1880<sup>4</sup> die Polemik nicht zugeben wollen.

Wer den Gang der Handlung kennt, wie er sich aus den Worten des Wächters auf dem Parnass ergibt; wer den Ton und die einzelnen Wendungen des Gedichts beachtet: wird nicht zweifeln, dass Goethe zu der genialen Erfindung durch die anklagenden Verse Gleims gekommen ist: »Wie war's einmal so schön auf unserm Helicon! . . . als Faune nicht auf ihm der Muse Tänze störten mit ihrem Wolfsgeheul und Tigerungestüm; Apollo Gott noch war, nicht Priapus auf ihm; als alle Sänger noch einander ihre Lieder vorsangen, alle noch wie Brüder sich liebten« . . . Goethe, so sagt treffend G. von Loeper, dichtete ganz aus der Vorstellung der Gegner heraus, machte scheinbar ihre Interessen zu den seinigen, die seinigen ebenso scheinbar preisgebend. Doch ich will nicht von anderen Gesagtes wiederholen, sondern Neues hinzufügen.

Die Überschrift »Sängerwürde«, welche Schiller dem Gedicht gab, offenbar nach den Versen 163 f. »War es möglich, eure hohe Götterwürde<sup>5</sup> zu vergessen«, versteckte in

<sup>1</sup> S. Goethes Gedichte von G. von Loeper 1883. II<sup>2</sup>, 305. Die Verse citire ich nach dieser Ausgabe.

<sup>2</sup> Paris 1882. ed. 2. S. 241 ff. — Ob Goethes Gedicht aber der die Xenien noch überbietende Einfall ist, von welchem Goethe am 26. Jan. 1798 Schiller schreibt, wie Lichtenberger meint, lasse ich dahingestellt.

<sup>3</sup> *Symbolae Joachimicae* I, 149.

<sup>4</sup> *Archiv für Litg.* IX, 200 f.

<sup>5</sup> Goethe hatte schon 1797, Brief an Schiller 24. Nov., die »Sittenrichter« verspottet, »die es natürlich finden, dass ein Autor Zeit seines

der That die Ironie, wie Schiller wünschte, und drückte doch die Satire, ebenfalls nach seinen Worten, für den Kundigen aus. Mit dieser Taufe »des Poetengedichtes« war Goethe überaus zufrieden; möge ich, setzt er hinzu, das *edle Werk* doch bald gedruckt sehen. Mit derselben Ironie, wie im Gedichte selbst von den »edlen und reinen Brüdern« in Apoll die Rede ist. Der Mund des Musenwächters fließt über von Reinheit, Edelsinn, Keuschheit!<sup>1</sup> Gleich zu Anfang rühmt er in schönen Versen, wie im Herzen »die Fülle der gesellig edlen Triebe wächst«, »nährt sich Freundschaft, keimet Liebe« — man denke an die Freundschaftstänzelei Gleims, Jacobis u. a. — Apollo zieht alle anderen an »und ein Edler folgt dem andern« (31). »Uns umleuchten«, sagt er später, »reine Sterne, Hier nur hat das Edle Werth« (210).

Gleim hatte in einem Epigramm jener genannten Schrift über Goethe und Schiller geklagt, »dass zwei so spiegelrein erschaffne Gottgeschöpfe nicht rein geblieben sind«. Und im dialogischen Epigramm »Alexis und Dora« »fegt« Dora »reinweg mit dem Besen aus dem Almanach« »was nicht in ihn gehört den Staub, den Sittenhass«<sup>2</sup>. Darum lässt Goethe den Wächter auf dem Parnass, welchem »die Musen das keusche, reine Siegel« (15) auf die Lippen gedrückt, beim Nahen der frechen »Brut« (125; 139.) ausrufen: Brüder, lasst uns alles wagen! Eure reine Wange glüht (127). Schlossenregen . . vertreib' aus unsren milden, Himmelpurenen Luftgefilten Diese Fremden, diese Wilden! (140).

---

Lebens seine besten Bemühungen verkennen, sich retardieren, necken, hänseln und hudeln lasse, weil das nun einmal so eingeführt ist! Und dabei soll er geduldig, seiner *hohen Würde* eingedenk, . . wie ein *ecce Homo* dastehen, nur damit Herr Manso und seines gleichen auch in ihrer Art für Dichter passieren können«.

<sup>1</sup> Die Erklärung der Worte »das edle Werk« durch Lichtenberger: *qu'y a-t-il de plus noble qu'une pareille vengeance?* u. s. w. kann ich nicht billigen.

<sup>2</sup> Goethe hat — »die einzige direkte Entgegnung auf die Antixenien« — Gleim vergolten mit dem Epigramm »Alexis und Dora«; s. G. v. Loeper: *Goethes Werke*. Hempel. III. 202. Zweite Ausgabe III, 311.

Und später, als er schmerzerfüllt erkennt, dass es keine Fremden sind, dass Dichter, »unsre Brüder« — 151; vgl. 43, 221; 203 »meiner Liebe Bruderwort«; s. Gleims Worte oben. »Ihr Brüder« der beliebte Ausdruck der Anakreontiker in Liedern<sup>1</sup> — dass sie »ihnen selbst die Wege zeigen«, sagt er: »Aus den keuschen Heil'gen Schatten Dringt verhasster Ton hervor . . . Nachtigall und Turtel fliehen Das so keusch erwärmte Nest« (180 f.)

Mit wie feinem Spott hat Goethe die Beiwörter edel, rein und keusch gehäuft und dabei doch so, dass nicht bloß der »gewöhnliche Almanach-Leser« diesen nicht merkte. Selbst der feinsinnige Körner erkannte weder die wahre Absicht noch den Verfasser des Gedichts: »Goethe hatte sich im Musenalmanach für 1799 unter dem Pseudonym Justus Amman versteckt. Bei der Verkennung der Absicht aber sind Körners Worte erklärlich und zugleich sehr bezeichnend. »Sängerwürde«, so schreibt<sup>2</sup> er an Schiller, »scheint mir ein verunglücktes Produkt eines Mannes, der nicht ohne Talent ist. Einzelne Stellen zeigen, dass er sich auf Sprache und Versbau versteht. Aber auf den feierlichen Eingang folgt viel Mattes und Schleppendes . . . Die ästhetische Strafpredigt am Ende dünkt mir ganz misslungen zu sein«. Goethe hat in der That in den — oft so weichlichmatten — Ton der Anakreontiker eingestimmt, aber er hat doch dabei zugleich gezeigt, man beachte z. B. nur den schönen an Horaz, Gleims Liebling, erinnernden Eingang, wie weit er sie auf ihrem eigensten Gebiete übertreffen konnte. Das Anhäufen der Beiwörter ist gewiss nicht zufällig. Und gerade die Lieblingswörter der Anakreontik, welcher Goethe selbst vorübergehend in seiner frühesten Zeit gehuldigt hatte, »keusch, rein, zart, süß, hold, still«, wird der aufmerksame Leser wiederfinden. Ich führe nur noch einige Beispiele an: Des Mädchens zarter Busen (69);

<sup>1</sup> S. Studien zur Goethe-Philologie von Minor und Sauer S. 12 f.

<sup>2</sup> Briefw. mit Schiller 4, 119; II. Ausgabe von Gödeke, II, 314.

mit schön gefärbter Wange singt sie *würd'ge* Lieder, und es singt die schöne Kette zart und zärter (71 f.); zarte Saiten (167) und zarte Rieselwellen (170). Die verderblich holde Flamme (38); die holden Phantasien (58); gleich darauf im holden Zauberwalde (62) und die holde Stille (84). Im stillen Morgenhaine (82) und »Muse, geh' ihr still entgegen!« (94). Gleich zu Anfang wehen »süsse, laue Lüfte« (28); »der Liebe süßem Wahn« (183).

Ich kann auch nicht, wie Henkel will, »die eigensten Anschauungen Goethes in der Darstellung vom Wesen und Wirken der Poesie« im Gedichte finden. »Wer kann besser«, sagt der Musenwächter 45 f., »als der Sänger Dem verirrtten Freunde rathen?« u. s. w. Der Goethe zu Ende der neunziger Jahre dachte gewiss ebenso wie viel später der Greis, »dass die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht«. Auch im Folgenden sind nur scheinbar Goethes eigenste Anschauungen zu erkennen. »Ja, sie greifen in die Saiten, Mit gewalt'gen Götterschlägen Rufen sie zu Recht und Pflichten« (51 f.). Goethe war zur Zeit der Abfassung des Gedichts mehr denn je von dem Gedanken durchdrungen, dass die Poesie lebendige Darstellung des Menschen zur Aufgabe habe, nicht, Sittlichkeit zu predigen. Schon 1797 den 24. November hatte er bei Gelegenheit der ihm von Schiller zugesendeten Briefe Garves, der sich über die Xenien geäußert, »bei diesem so guten und wackeren Manne« — über Gleim als Menschen urtheilte er gewiss ebenso — »keine Spur eines ästhetischen Gefühls« bemerkt. Und einen Tag darauf: »Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet, und wer gesteht denn das jetzt wohl unter unsern fürtrefflichen Kennern und sogenannten Poeten?« Diesen »prosaischen Naturen«, äussert er im weiteren, wollte er gern erlauben vor den sogenannten unsittlichen Stoffen zurückzuschauern, wenn sie nur ein Gefühl für das höhere Poetisch-sittliche hätten und davon entzückt würden.

So schön ferner und zart auch an sich die Schilderung

des seine »lieblichen Gefühle«, welche »die Männer nicht verdienen« (88), in die »Schattenwälder« tragenden Mädchens ist, so kann doch nicht die Absicht eines gewissen vagen Idealisirens ohne plastisch-sinnliche Kraft verkannt werden.

Gewiss, an der Erfindung wie an der Durchführung des Ganzen wird sich ein jeder erfreuen. Man hätte keine hohe Vorstellung von der Kunst der Ironie, über die Goethe verfügte, wollte man erwarten, dass diese plump zu Tage trete, wollte man sich über die schönen Verse wundern. Die gegen den Schluss haben etwas Feierliches, gerade wie zu Beginn des Gedichts. Bei den »tiefgefühlten Reueliedern«, die der Parnassos-Wächter den »verirrten Brüdern« zumuthet — als »gute Pilger« sollen sie wiederkommen, — genießt »der Kundige« die geistvolle Schelmerei. In den zehn letzten Versen hat G. von Loeper (a. a. O.) wohl mit Recht eine sehr nahe Berührung mit dem dichterischen Ausdruck Schillers erkannt<sup>1</sup>.

Es scheint mir aber auch der Erwähnung werth, dass Schiller andererseits in dem ein Jahr nach dem Druck des Goetheschen Gedichts entstandenen »Lied von der Glocke« manches aus jenem — gewiss wohl unbewusst — benutzt hat. Nicht unbewusst jedoch, was das Versmaß und die Behandlung des Reims betrifft. Die kurzen katalektisch-trochäischen Verse Goethes, welche die Aufregung so treffend malen, »hier hervor Strömt ein Chor! Liebeswuth, Weinesglut Rast im Blick, Sträubt das Haar! Und die Schaar, Mann und Weib . . . Ohne Scheu zeigt den Leib« (102 ff.) — sie finden sich zuweilen mit längeren Versen abwechselnd,

<sup>1</sup> Die trochäischen Halbverse, mit Daktylen vermischt, auch in der »Braut von Messina«; »Wenn die Blätter fallen In des Jahres Kreise, . . . Da gehorcht die Natur Ruhig nur« u. s. w. Müllner folgte dem Vorgange Schillers. Grillparzer hat solche Halbverse wie: Greise zagend, Weiber klagend, Kinder weinend« u. s. w. wohl weniger, wie Wilhelm Scherer in seiner trefflichen Abhandlung über ihn bemerkt (Vorträge u. Aufsätze 231), Müllner nachgebildet, als Schiller; vgl. die bekannte Stelle in der Glocke.

z. B. in der Darstellung der Feuersbrunst in der »Glocke«: Aus der Wolke, ohne Wahl, Zuckt der Strahl . . Roth, wie Blut, Ist der Himmel; Das ist nicht des Tages Glut! Welch Getümmel Strassen auf! Dampf wallt auf! u. s. w.

Ein Gegenbild ferner zu Goethes sehnsuchtsvollem Mädchen, das sich in die Einsamkeit verliert, ist die herrliche Schilderung Schillers von dem Jüngling der im »namenlosen Sehnen« der Brüder wilden Reihen flieht. Und wenigstens hindeuten will ich auf einzelne Ausdrücke. Bei Goethe singt die schöne Kette zart und zarter um die Wette (74); bei Schiller fliegt der Eimer »durch der Hände lange Kette um die Wette«. Bei Goethe »prasseln« vom Gipfel Steine (135); bei Schiller fällt die Flamme »prasselnd« in die dürre Frucht.

Noch in dem 1804 gedichteten »Alpenjäger« Schillers hören wir einen Nachklang des Goetheschen Gedichts. Bei Goethe ruft der Wächter des Parnass: Dass sie wieder heilig werde, Lenkt hinweg den wilden Zug! Vielen Boden hat die Erde Und unheiligen genug (206 f.) Bei Schiller ruft der Berggeist: Raum für alle hat die Erde: Was verfolgst du meine Heerde?





## 6. GOETHE UND OLIVER GOLDSMITH.

VON

SIEGMUND LEVY.

**M**it Goldsmiths Roman, dem ungefähr fünf Jahre vorher erschienenen *Vicar of Wakefield*, war Goethe in Strassburg durch Herder bekannt geworden: welche Rolle derselbe dann im *Sesenheimer Idyll* spielt, ist aller Welt aus dem zehnten Buch von »*Dichtung und Wahrheit*« bekannt. »Ich kann voraussetzen — heisst es daselbst, XXI. 197 der Hempelschen Ausgabe — dass meine Leser dieses Werk kennen und im Gedächtniss haben; wer es zuerst hier nennen hört, sowie der welcher aufgeregt wird, es wieder zu lesen, beide werden mir danken«. Über den Verfasser, Oliver Goldsmith, einen der Lieblinge seiner Nation, urteilt sein jüngster und kundigster Biograph, John Forster: »No man ever put so much of himself into his books as Goldsmith, from the beginning to the very end of his career« (*Life of Goldsmith*, book II. chapter VI.). — Mit vollem Recht. So haben ihm z. B. zu dem Helden seines Romans, dem Landprediger von Wakefield, Vater und Bruder, beides Geistliche, gesessen, wie sie auch zu dem Charakter des Landgeistlichen in seinem »*Deserted Village*« Züge geliefert haben; die in dem eben genannten Gedichte geschilderte

Localität ist sein irisches Heimatsdorf; der Wanderer seines gleichnamigen Gedichts, des Travellers, ist — darin unterschieden von Goethes dadurch angeregtem »Wanderer« — der Dichter selber; seiner Komödie »She stoops to conquer« liegt ein eigenes Jugendabenteuer, die Verwechslung eines Privathauses mit einem Gasthause, zu Grunde; in seiner andern Komödie »The goodnatured Man« schreibt Goldsmith zugleich eine Selbstkritik und eine Oratio pro domo<sup>1</sup>: kurz, überall hört man aus seinen Dichtungen heraus, dass es sich um eigene Erlebnisse und Erfahrungen handelt; sie sind die Quelle, aus der ihre Lebenswärme entspringt.

Wie das auf einen Gelegenheitsdichter<sup>2</sup> wie Goethe wirken, wie es ihm imponiren musste, liegt auf der Hand. »Ich bin Shakspeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden«, bekennt er gegen Eckermann, am 16. December 1828. Und wo er demselben das Studium der englischen Literatur empfiehlt, am 3. December 1824, nennt er Goldsmith in gleich ehrenvoller Gesellschaft: »Unsere Romane, unsere Trauerspiele, woher haben wir sie denn als von Goldsmith, Fielding und Shakspeare?« Immer wieder und wieder kommt er auf ihn zurück. »Es wäre nicht nachzukommen«, — schreibt er am 25. Dezember 1829 an Zelter — »was Goldsmith und Sterne grade im Hauptpunkte der Entwicklung auf mich gewirkt haben«.

Die folgende Zusammenstellung will nun versuchen, als Nachtrag und Ergänzung zu Goethes eigenen Äußerungen und Ausführungen, in einer Anzahl von Übereinstimmungen zwischen beiden einige specielle Anregungen

<sup>1</sup> Vergl. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« VIII. 7, wo Goethe Natalie bemerken lässt: »Ich hab' immer gesehen, dass unsere Grundsätze nur ein Supplement zu unsern Existenzen sind. Wir hängen unsern Fehlern gar zu gern das Gewand eines gültigen Gesetzes um«.

<sup>2</sup> »Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden«. Gegen Eckermann, 18. Sept. 1823.

und Einwirkungen, die derselbe wohl Goldsmith verdanken könnte, nachzuweisen. Wir bleiben uns dabei voll bewusst, dass es sich bei einem derartigen Versuche nur um Möglichkeiten und höchstens Wahrscheinlichkeiten handeln kann, eingedenk der Warnung Goethes in dem bereits angeführten Gespräch mit Eckermann vom 16. December 1828, und eingedenk der Thatsache, dass, »was auch für Samen die Fremde ihm zubrachte, er im eigenen Lande wohlgedüngt aufzog«.

Goldsmith leitet den Vicar of Wakefield mit einem kurzen Vorwort ein, das mit den Worten beginnt: »There are a hundred faults in this thing, and a hundred things might be said to prove them beauties. But it is needless. A book may be amusing with numerous errors, or *it may be very dull without a single absurdity*«. Und ähnlich heisst es im 15. Capitel, in einer Parallele zwischen Menschen und Büchern: »As the reputation of books is raised, not by their freedom from defect, but the greatness of their beauties; so should that of men be prized . . . .«

Dazu halte man Goethes Sprüche in Prosa No. 119: »Es werden jetzt Productionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein: Null, weil sie keinen Gehalt haben: nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt«. (Wozu Herr von Loeper aus dem Aufsatz »Über den sogenannten Dilettantismus« treffend vergleicht: »Man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisirt sind und gar nichts enthalten«.) Und in einer Auslassung gegen Eckermann vom 11. März 1828 über den Begriff der Productivität: »Wir haben in der Literatur Poeten, die für sehr productiv gehalten werden, weil von ihnen ein Band Gedichte nach dem andern erschienen ist. Nach meinem Begriffe aber sind diese Leute durchaus unproductiv zu nennen, denn was sie machten, ist ohne Leben und Dauer. Goldsmith dagegen« — fährt Goethe fort, ohne dass in dem Gespräche bis dahin von Goldsmith irgendwie die Rede gewesen wäre — »hat so wenig Gedichte gemacht, dass

ihre Zahl nicht der Rede werth; allein dennoch muss ich ihn als Poeten für durchaus productiv erklären, und zwar ebendeswegen, weil das wenige, was er machte, ein inwohnendes Leben hat, das sich zu erhalten weiss.

Mit dem *Vicar of Wakefield* theilt — um hier abzu-  
sehen von allgemeinen Qualitäten wie »der heitern Nach-  
giebigkeit und lächelnden Duldung«, »der hohen wohl-  
wollenden Ironie« (Goethesche Lobesworte über den Gold-  
smithschen Roman in seiner Autobiographie und in dem  
bereits angeführten Briefe an Zelter) — mit dem *Vicar of*  
*Wakefield* und, soviel ich absehe, keinem andern englischen  
Roman des Jahrhunderts theilt Goethes Wilhelm Meister  
die lyrischen Einlagen, die, der Stimmung der Situation ent-  
sprechend, ihr erhöhten Ausdruck geben sollen und auf  
irgend eine Weise in die Erzählung und Handlung ver-  
flochten werden. So z. B. im *Vicar* — es thut nicht Noth  
Beispiele aus Goethes Roman anzuführen — das traurige  
von der verlassenen Olivia gesungene Lied im 24. Capitel:  
When lovely woman stoops to folly, And finds, too late,  
that men betray . . . So namentlich im 8. Capitel »die  
liebenswürdige Romanze, woraus die Oper *Erwin und Elmire*  
entstanden«. (S. »Dichtung und Wahrheit«, 19. Buch). Im  
*Vicar of Wakefield* kommt auch eine wandernde Schau-  
spielertruppe vor (im 18. Capitel), bei welcher Gelegen-  
heit der damalige Zustand des englischen Theaters erörtert  
wird. Zeitweiliges Mitglied dieser Truppe ist Georg, der  
Sohn des Landpredigers, in dessen Lebensgeschichte Gold-  
smith ein gutes Theil seiner eigenen Erlebnisse nieder-  
gelegt hat — wie Goethe in der seines Wilhelm Meister.  
Von sonstigen auf das Theaterwesen bezüglichen kleineren  
Zügen, worin beide Romane übereinstimmen, mögen noch  
angeführt sein: Wie in Wilhelm Meister III. 1 der Pedant  
vom Grafen für einen excellenten Darsteller dieser Charakter-  
figur, und IV. 1 derselbe und auch der Harfner für bloße  
Darsteller solcher Rollen gehalten werden, so gilt im *Vicar*  
*of Wakefield*, Capitel 18, der Landprediger für den Darsteller

dieser Rolle in der Schauspielertruppe, seiner zufälligen Reisegesellschaft. Übrigens tritt im Wilhelm Meister II. 9 auch ein Fremder auf, von dem erzählt wird, dass er die Rolle eines Landgeistlichen angenommen und aufs artigste durchgeführt habe, von dem sich später aber ergibt, dass er ein wirklicher Geistlicher ist. Diesem selben Mann, der mit Mr. Burchell im Vicar of Wakefield die Ubiquität theilt, wird VII. 1 auch eine Qualität des Letztern attribuiert, er erscheint als »Fussgänger, der Wilhelm einholt und mit starkem Schritte neben dem Pferde bleibt«.

Was IV. 18 von Serlo erzählt wird, dass er natürlich gespielt, dagegen im Leben sich verstellt habe, entspricht genau dem, was Goldsmith — freilich nicht im Vicar, sondern in seinem Gedicht Retaliation — von seinem Freunde Garrick behauptet:

On the stage he was natural, simple, affecting;  
 'T was only that when he was off, he was acting.

Das 26. Capitel des Vicar of W., in welchem der Landprediger eine vollständige, auch auf das Öconomische sich erstreckende Reform im Gefängniss herbeiführt, hat zur Überschrift: »To make laws complete, they should reward as well as punish«, womit sich vergleichen lässt in Wilhelm Meister II. 4 eine freilich bloß hingeworfene Bemerkung, der dort noch keine weitere Folge gegeben wird: »Überall weiss man nur zu verbieten, zu hindern und abzulehnen, selten aber zu gebieten, zu befördern und zu belohnen. Man lässt alles in der Welt gehen, bis es schädlich wird; dann zürnt man und schlägt drein«.

Über weitere sozialpolitische Momente, die Wilhelm Meister mit Goldsmiths Dichtungen gemein hat, später.

Im Vicar of Wakefield, im 3. Capitel, lässt Goldsmith den die Lebensgeschichte Sir William Thornhills erzählenden Mr. Burchell sich für den scharf aufmerkenden Leser dadurch verrathen, dass er ihn in seiner Erzählung plötzlich aus der dritten Person in die erste fallen lässt: »He now

found that such friends as benefits had gathered round him, were little estimable; he now found that a man's own heart must be ever given to gain that of another. I now found that — that — I forget what I was going to observe: in short, sir, he resolved etc.« Goethe hatte allen Anlass sich diesen Kunstgriff zu merken. Hatte er doch, wie er uns im 10. Buche von Dichtung und Wahrheit erzählt, eine gewaltige Strafpredigt von Herder darüber zu hören bekommen, dass er die Absicht des Verfassers, damit die Maske des Incognitos Mr. Burchells zu lüften, nicht gleich erkannt hatte. Er macht Anwendung von dem Kunstgriffe in »Lilis Park« (Hempelsche Ausg. I. 169):

Wie schön und ach, wie gut  
 Schien sie zu sein! Ich hätte mein Blut  
 Gegeben, um ihre Blumen zu begiessen.  
 Ihr sagtet: Ich! Wie? Wer?  
 Gut denn, Ihr Herrn, gradaus: Ich bin der Bär.

Zu dem im Faust ausgesprochenen Erfahrungssatze:

Wer Recht behalten will und hat nur eine Lunge,  
 Behält's gewiss

liefert Goldsmith specielle Belege. Ohne Zweifel wird Goethe die Beobachtung, dass der vom Gegner in die Enge Getriebene das mangelnde Gewicht seiner Argumente durch verdoppelte Emphase zu ersetzen sucht, oft genug selber gemacht haben. Aber auch bei den Dichtern, die am reichlichsten aus der eigenen Erfahrung schöpfen, bleiben literarische Präcedenzfälle nicht ohne Wirkung; sie bilden eine Art Gewähr, wenn nicht für die Richtigkeit, so doch für die künstlerische Verwendbarkeit eines Gedankens. Im Vicar of Wakefield ch. XIII hatte Goethe gelesen, wie Mrs. Primrose von jenem Satze Anwendung macht: »The dispute grew high, while Deborah instead of reasoning stronger, talked louder and at last was obliged to take shelter from a defeat in clamour«. Und ähnlich im Deserted Village v. 211 von dem Dorfschulmeister:

In arguing, too, the parson owned his skill,  
For even though vanquished, he could argue still;  
While words of learned length and thundering sound  
Amazed the gazing rustics ranged around.

Das drastische Memento mori, das der Landprediger im 2. Capitel zur Beruhigung seiner übergeschäftigten Hausfrau gebraucht, ähnelt demjenigen, womit der alte Apotheker in Hermann und Dorothea die Ungeduld seines Sohnes beschwichtigt.

Wie Mrs. Primrose, so hat im Wilhelm Meister Madame Melina (II. 10 und IV. 10) für ihre Tochter, bevor sie noch da ist, romantische Namen in Bereitschaft.

Auch zu der Gartenscene zwischen Mephisto und Marthe, den leisen Andeutungen dieser, dem Nichtverstehenwollen jenes scheint Mrs. Primrose Züge geliefert zu haben; deren sehr deutliche Andeutungen im 10. Capitel ihr Gemahl nicht verstehen *will*, deren sehr durchsichtige, ihr selber undurchdringlich scheinende Listen im 16. Capitel Squire Thornhill dadurch eludirt, dass er, ähnlich wie Mephisto, standhaft im Allgemeinen verharret.

Zu dem allgemeinen, im 2. Theile des Faust von den Gärtnerinnen ausgesprochenen Satze:

Das Naturell der Frauen  
Ist so nah mit Kunst verwandt,

liefert der Vicar of Wakefield wieder einen Specialfall, woselbst es im 17. Capitel von der ältesten Tochter heisst: »Olivia acted the coquet to perfection, if that might be called acting which was her real character«.

Dass ein Character sich nur in dem Strom der Welt bildet, wie der Dichter des Tasso in der 2. Scene Leonore aussprechen lässt, ist auch im Vicar of Wakefield — nur mit ein bischen anderen Worten — zu lesen, dessen erstes Capitel, das uns 'mit den Kindern bekannt macht, die Schilderung derselben mit den Worten schliesst: »But it is needless to attempt describing the particular characters of young

people that had seen but very little of the world . . . . properly speaking, they had *but one* character . . . .«

Die etwas egoistische Art wie der Epistolograph der zweiten Goetheschen »Epistel« die verschiedenen Neigungen der Töchter zu verwenden rath, lässt sich derjenigen vergleichen, wie in demselben ersten Capitel der Landprediger die verschiedenen Temperamente seiner Töchter benutzt:

»The one entertained me with her vivacity when I was gay, the other with her sense when I was serious.«

Eine Reminiscenz aus dem Vicar of Wakefield könnte auch nachgewirkt haben in einer Stelle in »Ritter Curts Brautfahrt«, wo Herr von Loeper in seinem Commentar S. 365 Anstoss nimmt an der Combination in V. 12: »Überwinder und gebläut«. Mit Unrecht, wie mir scheint: das *und* soll epigrammatisch wirken, was die Adversativpartikel *doch*, welche der Commentator statt dessen erwartet, nicht thun würde: Auch der siegreiche Kampf lässt seine Wunden und Narben zurück (vergl. Pyrrhussieg). Im 13. Capitel des Landpredigers hatte Goethe die Geschichte gelesen von dem Zwerge, der mit dem Riesen auf Abenteuer auszieht und den gemeinschaftlichen Kriegsruhm mit dem Verluste eines Armes, Auges und Beines erkaufte. Wozu man noch weiter anziehen könnte aus »Vanitas! vanitatum vanitas!« die Strophe: »Ich setzt' mein Sach auf Kampf und Krieg . . . Und uns gelang so mancher Sieg . . . Wir zogen in Feindes Land hinein . . . und ich verlor ein Bein«.

Das Vertrauen des Seefahrers (die »Seefahrt« datirt aus dem Jahre 1776):

»Und vertrauet scheiternd oder landend  
Seinen Göttern«

vergleicht sich dem Vertrauen, womit der Landprediger im 3. Capitel seinen Sohn in die weite Welt entlässt: »I was under no apprehension from throwing him naked into the amphitheatre of life; for I knew that he would act a good part, whether *vanquished or victorious*.

Goldsmiths im Jahre 1764 erschienener »Traveller« hat den Namen und das Grundmotiv geliefert zu Goethes im Jahre 1771, also lange vor der Zeit, da Goethe selber Italien sah, entstandenem »Wanderer« (Vergl. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur S. 488)<sup>1</sup>.

Der Gegensatz von Natur und Kunst durchzieht das eine wie das andere Gedicht. Vergl. im Traveller V. 81 ff.:

Nature, a mother kind alike to all  
Still grants her bliss at labour's earnest call; . . .  
From art more various are the blessings sent:  
Wealth, commerce, honour, liberty, content . . .

Die Schilderung des modernen Italiens schliesst V. 159 ff.:

As in those domes, where Cæsars once bore sway,  
Defaced by time and tottering in decay,  
There in the ruin, heedless of the dead,  
The shelter-seeking peasant builds his shed;  
And wondering, man could want the larger pile,  
Exults, and owns his cottage with a smile

wonach die Stelle im »Wanderer«:

Natur! Du ewig keimende  
Schaffst Jeden zum Genuss des Lebens,  
Hast Deine Kinder alle mütterlich  
Mit Erbtheil ausgestattet, einer Hütte.  
Hoch baut die Schwalb' an das Gesims,  
Unfühlend, welchen Zierrat

<sup>1</sup> Auch sonst liebt Goethe es bekanntlich sich unter dem Bilde eines Wanderers zu denken. Man vergleiche sein in dieselbe Zeit fallende »Wanderers Sturmlied« und namentlich den Separattitel des zweiten Theils von Wilhelm Meister! »Wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde!« ruft Werther einmal aus (16. Juli, im 2. Theil). In dem Darmstädter Kreise wurde Goethe selber, nach Schäfers und von Loepers Vermuthung (»Dichtung und Wahrheit« III. 316 der Ausgabe des Letztern) nach seinem Gedichte als Wanderer zubenannt. — Auch im Englischen hätte der Name »wanderer« eigentlich näher als »traveller« gelegen; der Dichter des Letztern hat ihn wohl nur vermieden, um sein Gedicht von dem »Wanderer« Savages zu unterscheiden.

Sie verklebt; . . . . .  
 Und Du flickst zwischen der Vergangenheit  
 Erhabne Trümmer  
 Für Deine Bedürfniss'  
 Eine Hütte, o Mensch,  
 Geniessest über Gräbern! —

Als »eines Tempels Trümmer« erkennt der Wanderer die Hütte der jungen Frau.

Ähnlich wie der Dichter des Faust, fasst der des Traveller sein Verhältniss zur Welt auf. Wenn Faust (V. 2862 nach Düntzers Zählung) zum Erdgeist betet:

. . . Du gabst mir, gabst mir alles  
 Warum ich bat . . . . .  
 Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,  
 Kraft, sie zu fühlen, zu geniessen

so ruft der Traveller seiner Umgebung, den Gefilden, Seen, Städten zu (V. 49, 50):

For me your tributary stores combine:  
 Creation's heir, the world, the world is mine!

Wenn Faust Mephistopheles (im zweiten Gespräch mit demselben) erklärt:

Mein Busen . . . . .  
 Soll keinen Schmerzen künftig sich verschliessen,  
 Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,  
 Will ich in meinem innern Selbst geniessen, . . .  
 Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,  
 Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern . . .

so trauert und freut sich ähnlich der Traveller mit der gesammten Menschheit:

. . . for a while my proper cares resigned,  
 Here let me sit in sorrow for mankind«. V. 101, 2.  
 Thus to my breast alternate passions rise,  
 Pleased with each good that Heaven to man supplies:  
 Yet oft a sigh prevails, and sorrows fall,  
 To see the hoard of human bliss so small;

And oft I wish amidst the scene to find  
 Some spot to real happiness consigned,  
 Where my worn soul, each wandering hope at rest,  
 May gather bliss to see my fellows blest. V. 55 ff.

Auch zu einer Stelle in dem, um das Jahr 1780 entstandenen, gedankenschweren Aufsätze »Die Natur« liefert der Traveller eine Parallele. Es ist der Passus wo es heisst:

»Sie (nämlich die Natur) gibt Bedürfnisse, weil sie Bewegung liebt . . . *Jedes Bedürfniss ist Wohlthat*; schnell befriedigt, schnell wieder erwachsend. Gibt sie eins mehr, so ist's ein neuer Quell der Lust.«

was erinnert an den Traveller V. 212 ff., wo es, von den Schweizern, heisst:

If few their wants, their pleasures are but few;  
 For every want that stimulates the breast  
 Becomes a source of pleasure when redressed.  
 Whence from such lands each pleasing science flies,  
 That first excites desire, and then supplies;  
 Unknown to them, when sensual pleasures cloy,  
 To fill the languid pause with finer joy.

Womit sich wieder vergleichen lässt Sprüche in Prosa No. 61:

»Die Menschheit ist bedingt durch Bedürfnisse. Sind diese nicht befriedigt, so erweist sie sich ungeduldig; sind sie befriedigt, so erscheint sie gleichgiltig<sup>1</sup>. Der eigentliche Mensch bewegt sich also zwischen beiden Zuständen, und seinen Verstand, den sogenannten Menschenverstand, wird er anwenden, seine Bedürfnisse zu befriedigen; ist es geschehen, so hat er die Aufgabe, die Räume der Gleichgiltigkeit auszufüllen«, was ihm aber keineswegs immer gelinge . . .

Hierauf aber scheinen sich die Anregungen, die Goethe dem Traveller verdanken könnte, noch nicht zu beschränken. Die herrliche, von jeher mit Recht bewunderte Schilderung der dem Meere abgewonnenen Niederlande V. 281 ff.:

<sup>1</sup> Ähnliche Reflexionen finden sich bei Pascal, bei Voltaire und Helvétius.

To men of other minds my fancy flies,  
 Embosom'd in the deep where Holland lies.  
 Methinks her patient sons before me stand,  
 Where the broad ocean leans against the land,  
 And, sedulous to stop the coming tide,  
 Lift the tall rampire's artificial pride.  
 Onward, methinks, and diligently slow,  
 The firm connected bulwark seems to grow;  
 Spreads its long arms amidst the watery roar,  
 Scoops out an empire, and usurps the shore.  
 While the pent ocean, rising o'er the pile,  
 Sees an amphibious world beneath him smile;  
 The slow canal, the yellow-blossom'd vale,  
 The willow-tufted bank, the gliding sail,  
 The crowded mart, the cultivated plain,  
 A new creation rescued from his reign.  
 Thus while around the wave-subjected soil  
 Impels the native to repeated toil,  
 Industrious habits in each bosom reign . . .

sollte sie<sup>1</sup> nicht den Anstoss und die Form geliefert haben  
 für Fausts letzte, höchste Thätigkeit, für seinen Plan

Das herrische Meer vom Ufer auszuschliessen,  
 Der feuchten Breite Gränzen zu verengen  
 Und weit hinein, sie in sich selbst zu drängen?

Vers 5615 [9870] ff.

Zur bequemern Vergleichung möge die betreffende Stelle  
 aus dem letzten Act (6935 [11190]) in extenso hier folgen:

Eröffn' ich Räume vielen Millionen,  
 Nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen!  
 Grün das Gefilde, fruchtbar, Mensch und Heerde  
 Sogleich behaglich auf der neusten Erde,  
 Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,  
 Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.

<sup>1</sup> Ich weiss sehr wohl, dass man in Friedrich des Grossen Entwässerungsarbeiten im Oderbruch die eigentliche Quelle gesehen hat. Ein solches der Wirklichkeit entnommenes Vorbild würde aber die Einwirkung eines literarischen keineswegs ausschliessen.

Im Innern hier ein paradiesisch Land,  
 Da rase draussen Flut bis auf zum Rand,  
 Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschiessen,  
 Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschliessen.  
 Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,  
 Das ist der Weisheit letzter Schluss:  
 Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
 Der täglich sie erobern muss.  
 Und so verbringt, umrungen von Gefahr,  
 Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr<sup>1</sup>.

Aus Goldsmiths »Deserted Village«, das Goethe im 12. Buch von Dichtung und Wahrheit bespricht, als verwandt mit der Stimmung, aus der sein Werther hervorgegangen, und wovon er erzählt, dass er es im Wetteifer mit Gotter zu übersetzen unternommen habe, notirt er (an erwähnter Stelle XXII. S. 93 der Hempelschen Ausgabe): »Fest- und Feiertage auf dem Lande, Kirchweihen und Jahrmärkte, dabei unter der Dorflinde erst die ernste Versammlung der Ältesten, verdrängt von der heftigern Tanzlust der Jüngeren, und wohl gar die Theilnahme gebildeter Stände . . .« Es ist, wie man sieht, das Schema der Osterlustbarkeiten auf dem Lande aus dem Faust (»Bauern unter der Linde; Tanz und Gesang; Faust und der alte Bauer«), ja es scheint sogar mit Hinblick auf diese Szenen im Faust aus dunkler Erinnerung entworfen zu sein, denn auf die Schilderungen im Deserted Village, Vers 13—30, passt es nur ungenau<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Beiläufig, zur Illustration des reichen Gedankengehalts des »Traveller«, möge hier darauf hingewiesen sein, dass dies Culturgedicht auch für Schiller productiv geworden ist: dasselbe dürfte das nächste Vorbild seines »Spaziergangs« sein. Vergl. auch mit Trav. V. 81 ff. den Chor in der »Braut von Messina«: Ungleich vertheilt sind des Lebens Güter u. s. w.

<sup>2</sup> Der Stosseufzer in dem Briefe vom 14. Sept. 1780 an Frau von Stein: »O thou, sweet Poetry« dürfte eine Anspielung auf eine mit diesen Worten beginnende Stelle im Deserted Village, V. 407 ff. enthalten, welche somit als Commentar zu dem Briefe dienen kann; jedenfalls hat der Gedankengang in beiden viele Beziehungspunkte.

An die socialpolitische Tendenz des *Deserted Village*: die ungleiche Vertheilung des Besitzes, die Bedrückung der Armen, Verdrängung der Schwachen erinnert das der ersten Hälfte der siebziger Jahre angehörige Fragment des »Ewigen Juden« (Vergl. mit V. 181: »Schleicht nicht mit ew'gem Hungersinn . . .« und besonders mit V. 193 ff. [eine Auslassung von einer Schroffheit, deren der spätere Goethe schwerlich mehr fähig gewesen wäre]):

Ihm wird zu grillenhafter Stillung  
Der Menschen Mark herbeigerafft;  
Er speist in ekelhafter Überfüllung  
Von Tausenden die Nahrungskraft

*Deserted Village* V. 275 ff.:

The man of wealth and pride  
Takes up a space that many poor supplied;  
Space for his lake, his park's extended bounds,  
Space for his horses, equipage, and hounds;  
The robe that wraps his limbs in silken sloth  
Has robbed the neighbouring fields of half their growth;  
His seat, where solitary sports are seen,  
Indignant spurns the cottage from the green . . .«

Ähnlich *Traveller* V. 401 ff.); vor Allem aber Wilhelm Meister. Vergl. z. B. mit *Des. Vill.* V. 302 ff.:

Where then, ah! where shall poverty reside,  
To 'scape the pressure of contiguous pride?  
If to some common's fenceless limits strayed,  
He drives his flock to pick the scanty blade,  
Those fenceless fields the sons of wealth divide,  
And even the bare-worn common is denied

Wilhelm Meister I. 10: »Es haben die Grossen dieser Welt sich der Erde bemächtigt, sie leben in Herrlichkeit und Überfluss. Der kleinste Raum unseres Welttheils ist schon in Besitz genommen, jeder Besitz befestigt.«

Beide Gedichte Goldsmiths, der »Wanderer« wie das »Verödete Dorf« schliessen mit Szenen erzwungener Auswanderung nach Amerika. Auch im Wilhelm Meister ist

bekanntlich von Auswanderung nach Amerika sehr viel die Rede. Hier aber zeigt sich ein bemerkenswerther Unterschied. Während Goldsmith die Auswanderung noch als ungemischtes Übel erschien, fasst Goethe sie entsprechend der fortgeschrittenen Erkenntniss — für die letzten Bücher der »Lehrjahre« und die »Wanderjahre« auch entsprechend der gewachsenen Bedeutung Amerikas — viel mehr aus dem entgegengesetzten Gesichtspunkte auf. Vergl. z. B. den Schluss des Liedes der Auswanderer in den »Wanderjahren«: »Dass wir uns in ihr zerstreuen, Darum ist die Welt so gross« und die schöne Ausführung daselbst III. 9, wie der Wandertrieb, von der Natur dem Menschen eingepflanzt, durch die Cultur gesteigert wird. Diese starke Betonung der positiven Seite klingt fast wie eine Polemik gegen den Dichter des Traveller und Deserted Village. Was den Gegensatz von Heimathsinn und Wandertrieb betrifft, so spielt derselbe wie in den Dichtungen und im Leben Goldsmiths, bekanntlich auch in »Hermann und Dorothea« eine bedeutende Rolle, eine so bedeutende, dass Wilhelm v. Humboldt in seinem »Ästhetischen Versuche« (LXXIX) in einem verwandten Contraste, dem Beharrungstrieb und dem Trieb zum Weiterstreben, und dessen Versöhnung das »Hauptthema« dieser Dichtung erblicken konnte. Vergleiche auch schon im »Werther« was derselbe gleich im Anfänge unterm 21. Juni schreibt (Der junge Goethe, III. 260): »Ich habe Allerlei nachgedacht, über die Begier im Menschen sich auszubreiten, neue Entdeckungen zu machen, herumzuschweifen; und dann wieder über den inneren Trieb, sich der Einschränkung willig zu ergeben, und in dem Gleise der Gewohnheit so hinzufahren . . .« Und weiter im zweitnächsten Alinea: »Und so sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande und findet in seiner Hütte . . . all die Wonne, die er in der weiten öden Welt vergebens suchte«. Ganz wie der »Vagabund« Goldsmith, der Dichter des Deserted Village es thut V. 88 ff.:

In all my wanderings through this world of care, . . .  
I still had hopes my latest hours to crown,  
Amidst these humble bowers to lay me down; . . .

Auch die dazwischenliegende Betrachtung (a. a. O. 260f.):  
»O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein grosses  
dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele . . . Und ach,  
wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist  
alles vor wie nach . . .« erinnert lebhaft an ein Bild im  
Traveller V. 23 ff.:

But me, not destined such delights to share. . . .  
Impelled with steps unceasing to pursue  
Some fleeting good that mocks me with the view;  
That, like the circle bounding earth and skies,  
Allures from far, yet, as I follow, flies . . .

Auf »Hermann und Dorothea« noch einmal zurück-  
zukommen. Wollte man versuchen, eine Parallele zwischen  
Goethes idyllischem Epos und Goldsmiths idyllischem Roman  
zu ziehen, so könnte man z. B. sagen: In beiden findet  
sich »ländlich mit Bürgergewerb gepaart«. Wie der Land-  
prediger von Wakefield<sup>1</sup>, so vereinigt Hermanns Vater drei  
Charaktere, wenn auch nicht ganz dieselben, in sich, er ist  
wie dieser Familienvater, Landwirth, und daneben — Wirth.  
Wie der Landprediger in Goldsmiths Roman, so ist der  
Prediger in Hermann und Dorothea duldsam und entschie-  
dener Optimist, weiss an allem die gute Seite auszufinden.  
Wie die Familie des Landpredigers es thatsächlich thut  
(Vergl. die Capitel 10, 12 und 14, und die Überschrift des  
erstgenannten: »The family endeavour to cope with their

<sup>1</sup> Man vergleiche wie Goethe im zehnten Buche seiner Auto-  
biographie dies — im Anschluss an das, was Goldsmith im Vorwort  
von seinem Helden bemerkt: »he unites in himself the three greatest  
characters upon earth; he is a priest, an husbandman, and the father  
of a family« — vom protestantischen Landgeistlichen überhaupt aus-  
führt.

beters«), so heisst es bei Goethe (in der »Polyhymnia«) von den Städtern, dass sie

dem Reichen stets und dem Höhern, wenig  
 vermögend,  
 Nachzustreben gewohnt sind, besonders die Weiber und  
 Mädchen;

wie es auch der Apotheker in seinen jüngeren Jahren wirklich gethan, bis er in richtiger Erkenntniss der Unzulänglichkeit seines Beutels davon abgestanden. Wenn — um noch auf einen Berührungspunkt hinzuweisen — das bereits erwähnte in beiden Dichtungen vorkommende Memento mori als Beschwichtigungsmittel der Ungeduld und Unruhe in Hermann und Dorothea von dem Vater des Apothekers nicht ganz so zweckmäßig angewandt wird (es scheint ihm Zeit seines Lebens die Stimmung deprimirt zu haben) wie von dem Landprediger bei seiner vielgeschäftigen Frau: so kann dagegen der Ausspruch, wozu des Apothekers Erzählung des pädagogischen »Kunststücks« Goethes Prediger Anlass gibt:

Des Todes rührendes Bild steht  
 Nicht als Schrecken dem Weisen, und nicht als Ende  
 dem Frommen . . .

die ganze Predigt aufwiegen und mehr als aufwiegen, welche der Vicar von Wakefield im 29. Capitel über den verwandten Text: die Ausgleichung im Leben nach dem Tode hält.

Eins der schönsten Motive — freilich von Goethe unvergleichlich wirksamer verwandt — hat »Hermann und Dorothea« mit Goldsmiths »Goodnatured Man« gemein. Dorothea, als ihr Entschluss gefasst zu entsagen, auf Nimmerwiederkehr zu gehen, bekennt ihre Liebe zu Hermann, wie Young Honeywood in der genannten Komödie die seine zu Miss Richland, der reichen Erbin, als er im Begriff steht Heimat und Vaterland auf immer zu verlassen. In beiden Fällen kommt es nicht zur Ausführung des Entschlusses,

eben in Folge jenes Bekenntnisses. Hervorgelockt wird bekanntlich bei Dorothea das Bekenntniß durch eine Tactlosigkeit, oder was ihr als eine solche erscheint. Eine ähnliche, stärkere Tactlosigkeit ist es, wodurch Sophia im vorletzten Capitel des Vicar of Wakefield ihre Liebe zu Sir William Thornhill verräth: die ihr von Seiten des Letztern gethane unfeine — freilich nur scherzhaft gemeinte — Zumuthung, eine ihrer unwürdige Verbindung einzugehen. Das erinnert dann wieder an den, im 7. Capitel des letzten Buches von Wilhelm Meisters Lehrjahren, Wilhelm von Friedrich gemachten Vorschlag Lydie zu heirathen: ein Ansinnen, das dazu führt, dass Wilhelm und Natalie ihre Gefühle für einander verrathen. In beiden Fällen, in Goldsmiths wie in Goethes Roman, wird der unfeine Scherz verwendet, wenn auch nicht als Mittel zur Lösung selber, so doch als Mittel eine solche herbeizuführen und ihr näher zu kommen.

