

Werk

Titel: II. Abhandlungen

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1888

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0009|log18

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

II. ABHANDLUNGEN.



I. DIE ANFÄNGE DES WILHELM MEISTER

VON

J A C O B M I N O R.

Am 26. Juni 1796 hatte Goethe, mehr auf Andrängen Schillers als aus eigener Wahl, seinen »Wilhelm Meister« vorläufig abgeschlossen. Ein Jahr später erwacht er in dem schweizerischen Altdorfe und sieht von dem Fenster aus den Gipfel des nahen Berges, der ihm noch gestern herbstlich braun erschienen war, mit frischem über Nacht gefallenem Schnee bedeckt. Da überkommt ihn mit einem leisen Seufzer das Gefühl des nahen Alters und er schreibt die Verse nieder:

»War doch gestern Dein Haupt noch so braun wie die Locke der Lieben,
Deren holdes Gebild still aus der Ferne mir winkt;
Silbergrau bezeichnet Dir früh der Schnee nun die Gipfel,
Der sich in stürmender Nacht Dir um den Scheitel ergoß.
Jugend, ach! ist dem Alter so nah durchs Leben verbunden,
Wie ein beweglicher Traum Gestern und Heute verband.«

So hart an der Schwelle des Alters stand Goethe, als er die Lehrjahre des Wilhelm Meister zu Ende führte.

Und wie hart an der Grenze der Jugendjahre stand Goethe, als er im Jahre 1777, vielleicht nicht zum ersten Male, an dem Romane zu arbeiten unternahm! Achtundzwanzig Jahre

alt, fünf Vierteljahr in Weimar, seit einem Jahre Mitglied des geheimen Conseils und aller Wahrscheinlichkeit nach dauernd an den Herzog und Weimar gebunden: beginnt er seine frühere Existenz als hinter ihm liegend und abgeschlossen zu betrachten. Es wird ihm Bedürfniss über das Schicksal nachzudenken, welches ihn gerade an diesen Ort gepflanzt: und er kann selten anders als bekennen, dass es ihn weise geführt und glücklich geleitet habe. Er stellt auf der Schweizerreise des Jahres 1779, die ihn mit alten Bekannten am Rheine wieder zusammenführt, »Recapitulationen« über sein ganzes voriges Leben an: »Gott weiß, was sich am Ende zusammen summiren wird«. Und solche Recapitulationen seines ganzen Lebens kehren nun von Zeit zu Zeit wieder. »Heute früh«, schreibt er am 27. Januar 1782 an die Stein, »eh' es Tag wurde, wachte ich auf und recapitulirte mein ganzes Leben, es ist sonderbar genug und sehr glücklich da es mich zu dir geführt hat.« Und im November desselben Jahres 1782 zwingt ihn der Gedanke, dass er vor sieben Jahren in Weimar angekommen, zu dem Ausrufe: »Die Schicksale der Menschen sind wunderbar!« Er möchte mit diesem Tage eine neue Epoche seines Lebens und Wesens anfangen und wendet wiederum den Blick in die Vergangenheit: er sieht die Briefe durch, die seit zehn Jahren an ihn geschrieben worden sind und will diese zehn Jahre vor sich liegen sehen, wie ein langes durchwandertes Thal vom Hügel aus gesehen wird. . . . In diesem Jahre ist der »Wilhelm Meister« wieder aufgenommen worden und um drei Bücher angewachsen; und, wie uns Herder erzählt, hat Goethe im ersten Entwurf des Romanes noch tiefer in seine Jugendzeit zurückgegriffen: man lernte den Helden von Kindheit auf kennen, sich allmählich für ihn interessiren und unmerklich wurde man für ihn auch dort zur Theilnahme gezwungen, wo er sich verirrt.

Aus solchen Recapitulationen ist der »Wilhelm Meister« entstanden, an welchem Goethe volle zwanzig Jahre, vom Beginne bis an das Ende des reifen Mannesalters arbeitete.

Und fast über diesen ganzen Zeitraum erstrecken sich auch die zahllosen Äusserungen Goethes, dass er die Erfahrungen des täglichen Lebens und das Ergebniss jener »Recapitulationen« in seinem Meister benutzen und zusammenfassen wolle. Nicht umsonst, dass er die Vollendung desselben erst mit dem vierzigsten Jahre versprach: die »Schwabenjahre«¹ sollten hinter im liegen, ehe das Werk zum Abschlusse kam. Die Lehrjahre der Lebenskunst, welche sein Wilhelm Meister durchzumachen hat, hat Goethe selber durchgemacht, während er an dem Romane schrieb. Und die verschiedenen Bildungsstadien und Lebenskreise, welche der Roman durchmisst, hat Goethe selber bis zu seinem vierzigsten Jahre durchlaufen. Meine Absicht ist diesmal nicht die Congruenz des Erlebten und Gedichteten nachzuweisen; ich habe es vielmehr auf jene »Recapitulationen« abgesehen. Ich suche nicht die einzelnen Erlebnisse heraus; sondern stelle und beantworte die Frage: seit wann ist dieser oder jener Lebenskreis Goethen in der Beleuchtung oder unter dem Gesichtspunkte erschienen, aus welchem er ihn im »Wilhelm Meister« betrachtet?

Zum Beispiele sogleich der Kaufmannsstand, aus welchem die Handlung des Romanes sich entwickelt. Goethe hat wiederholt *vor* dem »Wilhelm Meister« Kaufleute auf die Bühne gebracht. In seiner Leipziger Studentenzeit hat er ein sächsisches Lustspiel begonnen unter dem Titel »Tugendspiegel«. Die erste Scene führt uns zwei Kaufleute vor, von welchen der eine sich seiner Geliebten wegen durch Verschwendung ruinirt hat; der andere, als grossmüthiger Freund, theilt den Ruin des Genossen. Aber der Stand bedeutet in dem sächsischen Lustspiele, welches nur Typen kennt, wenig: dass der verschwenderische Liebhaber und der grossmüthige Freund Kaufleute sind, hätte sicher auch in der Fortsetzung des Lustspiels eine geringe Rolle gespielt; Goethe hat auch bald darauf einen jungen

¹ An die Stein II², 253, 1785: der Chirurg verkündet ihm noch einen Zahn; »der wird mir doch endlich die Schwaben-Weisheit bringen«.

Edelmann als verschwenderischen Liebhaber darzustellen unternommen, und erst nachdem »Wilhelm Meister« weit über die kaufmännische Sphäre hinausgerückt war, hat er in einer der »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« das Motiv in die kaufmännischen Kreise zurückverlegt. Im »Götz von Berlichingen« scheint der Dichter mit seinem ritterlichen Helden und mit Ulrich von Hutten die Abneigung gegen die Kaufleute zu theilen, auf welche der wehrhafte Götz von Alters her einen Zahn hat. Am deutlichsten aber redet die »Stella«. Sie ist ein bürgerliches Trauerspiel: dieses wurzelt mit Lillo's »Kaufmann von London« in der Kaufmannssphäre; Weisse's von Goethe lange überdachtes bürgerliches Trauerspiel »Grossmuth für Grossmuth« behandelt den Stellaconflict in kaufmännischen Kreisen. Und als Goethe an die Dichtung der Stella herantrat, da wurden ihm diese Kreise auch innerlich von allen Seiten nahe gelegt. Erlebnisse Jacobis und eigene Erfahrungen hat er in dem Stücke verschmolzen: Jacobis Zirkel und ebenso der Kreis, in welchem der Verlobte Lilis sich in Frankfurt bewegte, versammelte sich in feingebildeten, kunstliebenden, luxuriösen Kaufmannshäusern. Dennoch hat Goethe, der literarischen Tradition zum Trotz, der Erlebnisse ungeachtet welche seine Dichtung sonst so gerne respectirt, die Handlung in eine freiere Sphäre voll chevaleresker und seraphischer Empfindungen verlegt. Und seltsam — erst der Weimarer Goethe, der Hofmann, kehrt freiwillig in die sonst verschmähten Kaufmannskreise zurück. Voll Glanz und Prunk in den höfischen Spielen, wo es gilt »die Feste der Thorheit« zu würzen, zieht er sich einfach und bescheiden in die enge, nicht drückende Atmosphäre des Kaufmannshauses zurück, um dem doppelseitigen Verhältniss zur Frau von Stein, dem innersten was ihn damals bewegte, Ausdruck zu geben. Wenige Monate, ehe wir Goethe mit dem Romane beschäftigt finden, ist das Lustspiel »Die Geschwister« entstanden. In dem Drama wie in dem Romane führt das Liebespaar dieselben Namen: Wilhelm und Marianne.

Dieser Kaufmann Wilhelm in dem Drama ist eine ganz neue Species unter den Goetheschen Charakteren. Die Götz, Werther, Faust, Prometheus, Mahomet — das waren mächtige Individuen, grosse, excentrische Charaktere. Egmonts Liebenswürdigkeit erscheint bis ins Dämonische gesteigert, der flatterhafte, unwiderstehliche Fernando in der »Stella« mit dem gefährlichen Trieb ins Weite begabt. Dagegen nun der solide Kaufmann Wilhelm vor seinen Rechnungen: fast ein gewöhnlicher Mensch. Dieser Dichter sucht nicht mehr die grossen Ausnahmen der Menschheit: er sucht im Gegentheile das gesetzmässige und normale. Die allgemeine Menschennatur, das reinmenschliche steht ihm höher als das grösste Individuum. Und dies reinmenschliche sucht und findet er in den sogenannten niederen oder unteren Ständen, in welchen er in der Zeit des »Werther« nur die grossen Ausnahmen der Menschheit, das excentrische, aussergewöhnliche gesucht und gefunden hatte. In der Gestalt einer Madonna von Rubens erscheint die Mutter mit dem Kinde in dem »Wanderer«; biblisch verklärt und patriarchalisch oder von gewaltiger Leidenschaft riesenhaft vergrössert erscheinen die unteren Stände im »Werther«; und auch im Leben zieht die seltsame Erscheinung eines Bauern Kleinjogg u. a. Goethes Interesse am meisten auf sich. Dagegen jetzt sucht er auch in den unteren und niederen Ständen nur die simpelsten und alltäglichsten Erscheinungen auf: den arbeitenden Handwerker, den rechnenden Kaufmann u. s. w. Nicht als Individuen, sondern weil sie den Gattungsbegriff der Menschheit am reinsten zur Darstellung bringen, sind sie ihm von Werth.

Goethes Leben aus der Weimarischen Zeit bis zum Jahre 1780 liefert die genaue Parallele. Gegen die hohe und vornehme Welt verschliesst er sich ohne Hass: »sich der Einsamkeit ergeben« ist dem Hofmann ein liebes Wort, das im »Wilhelm Meister« wiederklingt. Er lebt mit den Menschen dieser Welt, isst, trinkt, spasst mit ihnen, spürt sie aber kaum: denn sein inneres Leben geht unverrücklich

seinen Gang. Am wenigsten gelingt es ihm an den fremden Höfen. »Ich stehe von der ganzen Nation ein für allemal ab und alle Gemeinschaft, die man erzwingen will, macht was halbes. Indessen führe ich mich so leidlich auf als möglich«, schreibt er aus Darmstadt. Und noch übler ist ihm in Berlin zu Muthe: »Gleichmut und Reinheit erhalten mir die Götter aufs schönste, aber dagegen welkt die Blüthe des Vertrauens, der Offenheit, der hingebenden Liebe täglich mehr.« Seine Seele sei sonst eine Stadt mit geringen Mauern gewesen, die hinter sich eine Citadelle auf dem Berge hat: das Schloss habe er bewacht, die Stadt in Krieg und Frieden wehrlos gelassen. Nun aber fange er an auch diese zu befestigen, »wärs nur indess gegen die leichten Truppen«. Sein Herz fühlt er mit eisernen Reifen eingefasst, die sich täglich fester antreiben, dass endlich gar nichts mehr durchrinnen werde. »Je größer die Welt, desto giftiger die Farçe, und ich schwöre, keine Zote und Eselei der Hanswurftiaden ist so ekelhaft, als das Wesen der großen, mittlern und kleinen Durcheinander« . . . »Ich bete die Götter an und fühle mir doch Muth genug ihnen ewigen Haß zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr Bild die Menschen.« Und nicht anders geht es ihm zu Hause. Er bleibt vom Concerte fern: denn es ist ihm so wohl, dass er nicht sehen kann das Volk. Er hat bei Hofe abgesagt: denn auf das gute Leben, das er wieder gestern im Wasser getrieben habe, mag er droben nicht im Sande herumdursten. Er ist gestern in Belvedere gewesen: aber nur um die Hofleute hinterher zu bedauern und sich zu wundern, dass nicht die meisten gar Kröten und Basiliken werden. Die grosse Welt bekommt ihm wie dem Hunde das Gras; und wenn gar sein Verhältniss zur Geliebten darunter leidet, dann braust er auf: »Und das alles um der Welt willen! die Welt, die mir nichts sein kann, will auch nicht, daß Du mir was seyn sollst — Sie wissen nicht was sie thun.«

/ Ganz anders lauten seine Briefe, wenn sich der Zeitgenosse Sternes als empfindsamer Reisender auf den Weg begibt. Unter dem schlichten Namen Weber, als vorgeblicher Maler, Jurist oder Reisender überhaupt, verbirgt sich der Hofmann. Wie Wilhelm Meister lässt er sich auf seinen Reisen gerne vom Schicksale leiten. Überall kehrt er in den Hütten der Niederen ein, um wie Goldsmiths Wanderer zu sehen, wie wenig der Mensch bedarf. Höflich gegen Jedermann, ist er überall wohl aufgenommen; er lebt mit den Leuten, redet und lässt sich erzählen. Die Menschenwirthschaft unterhält ihn hier ebenso, wie ihn dort das Wesen der grossen, mittleren und kleinen abstösst. »Die Menschen streichen sich auf mir auf, wie auf einem Probirstein: Ihre Gefälligkeit, Gleichgültigkeit, Hartleibigkeit und Grobheit, eins mit dem andern macht mir Spass.« Er strebt alle Verhältnisse klarer und wahrer zu sehen; eine reine Ruhe und Sicherheit umgibt ihn. »Den Nutzen«, schreibt er, »den es auf meinen phantastischen Sinn hat, mit lauter Menschen umzugehen, die ein bestimmtes einfaches dauerndes wichtiges Geschäft haben, ist unsäglich. Es ist wie ein kaltes Bad, das einem aus einer körperlich wollüstigen Abspannung wieder zu einem neuen kräftigen Leben zusammenzieht.« Es ist ihm ein quälender Gedanke, von Dingen, die der geringste Mensch leicht begreift und ausführt, wie durch eine ungeheure Kluft gesondert zu sein; den grössten Fleiss will er auf das »Gemeine« verwenden. Und endlich: er fühlt sich von einer Menge falscher, schiefer Prätensionen befreit und empfindet in der freiwilligen Entäusserung, was da für Lieblichkeit, für Glück darinne steckt. Er rühmt die »schöne Philisterei« im behaglichen Hause seines Wirthes und fühlt sich innig zu der Klasse des Volkes gezogen, die man die niedere nennt: »Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, grader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden, Ausharren in un — — ich will mich nicht in Ausrufen verlieren.«

Unter diesem Gesichtspunkte erscheint dem Weimari-
schen Goethe nun auch der enge Kaufmannsstand. »Ich
lese Rechnungen und bin still,« schreibt er 1776 an die Stein;
ein Jahr später bemüht er sich mit Kaufmannsdiener-Auf-
merksamkeit auf das seinige zu reisen; und noch in Italien
muss er für einen Kaufmann passiren. Unerschöpflich ist
er in Bildern aus der Kaufmannswelt. Die Liebe der Freundin
ist ihm ein gestundetes Kapital, das er in seinem weitläufigen
und gefährlichen Handel so nothwendig brauche. Sie hat,
wie Charlotte den Wilhelm der »Geschwister«, sein überall
verschuldetes Herz haushälterischer werden und in einer
reinen Einnahme und Ausgabe sein Glück finden gelehrt.
Dass er von dem Grundstock seines Vermögens nichts zu-
gesetzt habe, dass er von seinen Schulden loszukommen
suche oder sie abthun wolle, sind ihm ebenso geläufige
Bilder, wie »die Summa summarum seines Lebens ziehen«
oder »seine Glückseligkeit summiren«. »Ich bitte Gott
daß er mich täglich haushälterischer werden lasse, um frei-
gebig sein zu können, es sei mit Geld oder Gut, Leben
oder Tod,« schreibt er das eine Mal; und ein ander Mal:
»Hier Lotte überliefere ich dir meine Capitale, ich kann
mich nun nirgends mehr vor dir verschließen, und über-
gebe mich dir aber und abermal zum Eigenthum.«

Und nicht blos die Liebe bedient sich dieser Bilder;
auch die Gunst und das Vertrauen anderer, welches er sich
zu erwerben gewusst, erscheint ihm als selbsterworbener
Gewinnst: »Da ich einmal im Gewinnst sitze; so fällt mir
alles zu, da ich aufmerksam bin des Glücks zu gebrauchen,
so vermehrt sichs täglich und ich verschleudre nichts. Wäre
das was ich gewinne Geld, so wollt ich bald eine Million
beisammen haben. Verschiedne sind auf Verschiednes in
der Welt angewiesen. Goldreich werd ich nie, desto
reicher an Vertrauen, gutem Namen und Einfluß auf die
Gemüther.« Auf der italienischen Reise noch gibt es ihm
eine ganz andre Elasticität des Geistes, dass er sich um
den Geldkurs bekümmern, wechseln, bezahlen, notiren,

eintheilen muss, anstatt dass er sonst nur dachte, wollte, sann, befahl und dictirte; noch in Italien vergleicht er das olympische Theater in Vicenza einem vornehmen, reichen, wohlgebildeten Kinde, gegenüber einem klugen Kaufmanne, der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet sei: aber der besser weiss, was er mit seinen Mitteln anfangen kann. Und wie er sich in Weimar, einen arbeitsamen Tag vor sich sehend, durch Fleiss und Ordnung bemühen will der Geliebten werth zu sein; so fasst er in Italien den Plan nach seiner Rückkehr sich zu den Handwerken zu wenden und Chemie und Mechanik zu studiren: »denn die Zeit des schönen ist vorüber, nur die Not und das strenge Bedürfnis erfordert unsere Tage.«

So der Mensch und so der Dichter. »Es bleibt ewig wahr, sich zu beschränken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände, recht bedürfen, sie auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden: das macht den Dichter, den Künstler, den Menschen«, so schreibt er an die Frau von Stein. Und, offenbar gleichzeitig, rühmt er an Rembrandt das Haften an eben denselben Gegenständen und schreibt dem Künstler vor: »Wer allgemein sein will, wird nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig als jedem, der aus sich etwas bedeutendes bilden will. . . Geh vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt.«

Nach diesem Grundsatz sucht der Dichter der Geschwister im Leben selbst die Poesie: die Prosa des bürgerlichen kaufmännischen Lebens wird ihm eine Quelle der Poesie. So hat auch Novalis von dem Wilhelm Meister gesagt: »Alles was im Wilhelm Meister Poesie ist, wird zur Prosa gemacht, und alles was in ihm Prosa ist, wird zur Poesie gemacht.« Überraschend scharf hat hier Novalis die Stimmung gekennzeichnet aus welcher der »Wilhelm Meister« hervorgegangen ist; und wörtlich übereinstimmend schreibt der Dichter selbst im December 1777 an die Stein: »Alle Prosa wird mir zur Poesie und alle Poesie wird mir

zur Prosa.« Zu dem Herzog hatte er ein Vierteljahr früher auf der Wartburg geäußert, es sei ihm merkwürdig, dass in ihrer Wirthschaft alles abenteuerliche natürlich werde; und ein anderes Mal tadelt er an dem Herzog, dass er sich noch zu sehr gefalle das natürliche zu was abenteuerlichem zu machen, statt dass es einem erst wohl thut, wenn das abenteuerliche natürlich wird. Nennt Lessing im Nathan diejenigen die grossen und echten Wunder, welche uns so klein und alltäglich geworden seien; so schreibt Goethe zwei Jahre früher an die Freundin, dass »doch nichts abenteuerlich ist als das natürliche und nichts groß als das natürliche.« Vorbei war es aus diesem Gesichtspunkte mit den kolossalen Helden, deren Kräfte das natürliche Maß überstiegen. Auf der italienischen Reise empfand es Goethe mit Freude, dass er sein Leben dem Wahren gewidmet habe, da es ihm nun so leicht werde, zum Grossen überzugehen, das nur der höchste reinste Punkt des Wahren ist. »Es ist nichts groß als das Wahre, und das kleinste Wahre ist groß.«

Aber der Dichter des »Wilhelm Meister« — so scheint es — nimmt gegenüber dem Kaufmannswesen nicht ganz die gleiche Stellung ein wie der Dichter der »Geschwister«. In Werner, dem Freunde Wilhelms, erscheint derselbe in wenig vortheilhafter Beleuchtung. Und der Held selbst strebt über die kleinbürgerliche Sphäre hinaus: er sucht die Poesie ausserhalb derselben in der idealen Liebe zu einer Schauspielerin, er sucht sie in der Schauspielkunst selbst. Also doch wiederum ein überspannter, über das gewöhnliche Maß hinausstrebender Charakter? Nur dass der Dichter jetzt nicht mehr wie im »Werther« auf der Seite seines Helden steht, dass er sich mit souveränem Humor über ihn erhebt und sein Streben über das Leben und die Wirklichkeit hinaus mit jener feinen Ironie begleitet, welche den Hauptreiz des Goetheschen Romanes bildet.

Dadurch steht der »Wilhelm Meister« in directem Gegensatz zu dem »Werther«: dort ein excentrischer Held

vollkommen begreiflich hingestellt, als ob er trotz seiner Excentricität gar nicht anders sein könnte; hier ein excentrischer Held vollkommen unbegreiflich hingestellt, als ob man in dieser Welt gar nicht so sein könnte! Der »Werther« gilt als der Abschluss einer ganzen Richtung des europäischen Romans, welche mit den verstiegenen Tugendhelden Richardsons und den Rousseau'schen Märtyrern einer überstarken Empfindung beginnt: der »Wilhelm Meister« ist aus der entgegengesetzten, einer feindlichen Strömung hervorgegangen. Sie folgte den Richardson'schen Romanen auf dem Fusse nach und schlug den überspannten Idealen gegenüber sofort den parodirenden Ton an, welchen wir kunstvoller und veredelt im »Wilhelm Meister« wiederfinden. Im Gegensatze zu Richardson nahm Fielding seine Helden aus den niederen Kreisen; wie jener die Tugend seiner Clarissen und Pamelas, so stellte dieser parodierend die Tugend eines Mannes, und noch dazu eines simplen Lakaies, auf eine Reihe von Proben. Als Muster für alle Parodien verstiegener Helden stand der Don Quixote vor Fieldings Augen, wie auch Marivaux in Frankreich überspannte Liebe und Abenteuersucht im Anschluss an Cervantes verspottete. In Deutschland hat Musäus seinen »Grandison den Zweiten« gegen Richardson geschrieben: sein Held ist von der wirklichen Existenz der Tugendideale des englischen Romandichters so fest überzeugt, dass er sich durch einen Betrüger verleiten lässt, mit ihnen in Correspondenz zu treten. Auf dem Wege von Fielding zu Goethe liegen die Wielandschen Romane in der Mitte. Hatte Richardson Helden ohne Schwachheiten und Mängel, Tugendpuppen von staunenswerther Kaltblütigkeit geschildert: so lässt Wieland reizbare, empfindliche, bildungsfähige Jünglinge auf einer Reihe von Proben und Versuchungen mit ihren überspannten Idealen Schiffbruch leiden, durch die Erfahrung kälter werden und den Bedingungen des wirklichen Lebens sich fügen. So wird sein Agathon in einem langen Läuterungsprozess von der Seelenschwärmerei

und einem überspannten Enthusiasmus geheilt; eine schwärmerische Jugendliebe, ähnlich derjenigen zwischen Wilhelm und Marianne, stellt sich als leidenschaftliche Verirrung heraus. Wie Wilhelm Meister seine poetischen Ideale im Leben realisiren will, so überträgt Wielands Don Sylvio die Poesie ins Leben, so will er das Wunderbare der Ritterromane in der Wirklichkeit wiederfinden und allenthalben Feen und Abenteuern begegnen. Die Romane Wielands stehen dem »Wilhelm Meister« näher als der Gil Blas des Lesage, welcher seinen Helden gleichfalls durch zahllose Liebensabenteuer hindurchführt. »Agathon« und »Don Sylvio« sind wie der »Wilhelm Meister« autobiographischen Charakters und Bildungsromane. Sie beginnen im engen Kreise und eröffnen dann auf Reisen vor dem bildungsfähigen Helden die weite Welt, in welcher Männer von Lebenserfahrung und Weltkenntniss, kalte und eigennützige Charaktere den Enthusiasmus des jugendlichen Helden abkühlen. Wieland zuerst hat den Ton der feinen und vornehmen Welt, den er auf Warlhausen sich zu eigen gemacht, in den deutschen Romanen eingeführt. Er hat im Sinne des Goetheschen »Erlaubt ist was gefällt« seine schöne Danae, die Schülerin der Aspasia, glorificirt und in der griechischen Hetäre die unmittelbare Vorläuferin der Goetheschen Philine geschaffen. Das überspannte und tolle Streben Don Sylvios und der Helden seiner komischen Epen stellt Wieland symbolisch dar, indem er sie wie die Helden der Feenromane entweder einem bunten Schmetterling oder einer chimärischen Geliebten welche sie nur im Bilde gesehen haben nachjagen und von der rechten Spur immer wieder aufs neue abirren lässt: auch in Goethes Wilhelm haftet nach flüchtigem Zusammentreffen das Bild eines weiblichen Wesens, nach welchem er vergebens sucht und mit dem er endlich unter den sonderbarsten Umständen wieder zusammentrifft. Auch die Technik der Wielandschen Romane war für Goethe in manchen Haupt- und Nebenzügen bestimmend. Wielands Agathon erzählt der schönen Danae

Goethes Wilhelm seiner Geliebten Marianne seine Jugendgeschichte: über das Vorleben des Helden wird der Leser in beiden Fällen durch die eigene Erzählung des Helden unterrichtet. Aus den Märchen von »Tausend und eine Nacht«, welche zum einschlafen erzählt werden, hat sich Wieland den Zug zu eigen gemacht, dass die Geliebte während der Erzählung des Geliebten sanft einschlummert: Goethe wiederum ist Wieland gefolgt. Fielding und Wieland lieben eingeschobene Lebensgeschichten von Nebenpersonen; Marivaux erzählt einschaltungsweise die Geschichte einer Nonne, wie Goethe die Bekenntnisse einer schönen Seele. Und wie im »Wilhelm Meister« mehrere Novellenkränze in einander verflochten sind, wie die Personen der »Bekenntnisse« zuletzt gleichsam aus dem Rahmen dieser Novelle heraustreten und sich mit den Personen des Romanes verflechten und verwirren, so hat schon Wieland im Don Sylvio die »Geschichte der schönen Hyacinth« mit dem Romane und in seinen romantischen Epen die wunderlichsten Geschichten mit einander verflochten.

Ein verstiegener Charakter von der Art des Agathon und Don Sylvio ist Wilhelm Meister, dessen Geschichte der Dichter freilich mit feinerer Ironie und leiserer Parodie als Wieland verfolgt. Und wie die Thorheit des Don Sylvio darin besteht, dass er seine Ideale von Feen und Abenteuern im Leben verwirklicht sehen will, so war es bei Wilhelm Meister zunächst bloß auf das falsche theatralische Pathos abgesehen. Wir wissen, dass der Roman ursprünglich den Titel führen sollte »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«. Dieser Titel verweist uns in die Zeit, welcher »Hans Sachsens poetische Sendung« entstammt, und lässt sich, neben den anderen gehalten, kaum auf den Auftrag, welchen Wilhelm Meister von Seite Aureliens erhält, sondern nur auf seinen vermeintlichen Beruf zur Schauspielerei beziehen. Aber fraglich bleibt, ob diese »theatralische Sendung« Wilhelm Meisters von vorne herein ironisch behandelt wurde, oder ob Goethes ursprüngliche Absicht dahin ging, einen

Bürgerlichen aus dem Philisterium emporstreben zu lassen, indem er sich der Kunst in die Arme wirft. Denn wenn auch die ironische und satirische Betrachtung verstiegener und überschwänglicher Charaktere auf den Einfluss Mercks zurückführt und lange vor dem »Triumph der Empfindsamkeit« in den Frankfurter Farcen zu Tage tritt: so kann doch gerade die übelwollende Charakteristik, welche das Bürgerthum in Werner erfährt und noch mehr die Tradition der Romanliteratur auf den entgegengesetzten Gedanken führen. In Scarrons vielgelesenem Roman comique betheiligt sich ein vornehmer Herr an Comödiantenfahrten; ein Sohn des Landpredigers von Wakefield ist eine Zeitlang Mitglied einer wandernden Schauspielergesellschaft; auch Wielands »Hyacinthe« im »Don Sylvio« führt uns das Schauspielerwesen vorübergehend vor Augen; und welche Macht in einer Zeit, welche wie die Sturm- und Drangperiode Dichtung und Wahrheit beständig durcheinanderwarf, das Theater auf empfängliche, poetisch angelegte Naturen ausübte, das beweist Moritz' autobiographischer Roman »Anton Reiser« und Tiecks Jugendgeschichte, welche er nach Goethes Vorbild im »jungen Tischlermeister« verwerthet hat. Moritz und Tieck wollten den Idealen nachleben, welche sie vor sich auf der Scene sahen; die Dichtung in die Wirklichkeit übertragen und umgekehrt ihr Leben wiederum dem Theater widmen. Hält man es für unmöglich, dass Goethe seinen Wilhelm Meister, entweder schon in Frankfurt, wo er mit Schauspielern in Beziehung stand und seinen Helden zum Genossen fahrender Comödianten machte, oder in Weimar, wo er ihn seine Liebhaberei in der vornehmen Gesellschaft befriedigen liess wie er sich selbst am herzoglichen Liebhabertheater betheiligte, jemals ernst genommen und als Reformator des deutschen Bühnenwesens gedacht habe, ein Gedanke welcher fast jedem unserer grossen Dichter des 18. Jahrhunderts seit Lessing einmal gekommen ist? Die Antwort auf diese Frage hängt von der Beantwortung einer zweiten ab: seit

welchem Zeitpunkt ist nachweislich das Theater- und Bühnenwesen Goethe unter dem Gesichtspunkte erschienen, unter welchem es im »Wilhelm Meister« wirklich erscheint? das heisst: als Unnatur und Unwahrheit gegenüber der Wirklichkeit und dem Leben.

Wirklich ist in Goethes Frankfurter Genieperiode von einem solchen Gegensatze nichts zu spüren. Das Theater ist ihm ein Abbild der Welt: mit Shakespeare und Lessing vergleicht Werther das Leben einem schalen Marionettenspiel. Anders in der Weimarischen Zeit. Hier regt sich zuerst der Widerspruch des Dichters gegen die rohe Theatermacherie; in dem »Anhang aus Goethes Brieftasche« zu Merciers »Versuch über die Schauspielkunst« gibt er die folgende Anweisung: »Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studire die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, *lasse die Natur an ihrem Ort*, und bedenke ja fleißig, nichts vorzulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand, durch Puppen, vor Kindern ausführen lässt«. Wir können nicht wissen und es ist eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich (denn erst später hat Goethe die Proserpina in das Singspiel »freventlich eingeschaltet«), ob die »geflickte Braut« von 1777 schon die Scene enthielt, in welcher Mandandane sich so ganz in ihre Rolle eingelebt hat, dass sie ihren eigenen Gemahl nicht erkennt und misshandelt: im »Triumph der Empfindsamkeit« jedenfalls, wie er seit 1787 vorliegt, wird neben anderen Verstiegenheiten und Unwahrheiten auch das Leben in theatralischen Phantasien, das Zerfallen mit der wirklichen Welt verspottet und damit das Theaterwesen in dieselbe Beleuchtung gerückt wie im »Wilhelm Meister«. Und seit dem Beginn der 80er Jahre eifern auch Goethes Briefe in Scherz und Ernst gegen den »theatralischen Leichtsinn«, wie er das Liebhabertheater, und gegen die »Feste der Eitelkeit«, wie er die Maskenzüge benennt. »Wir wollen sehen«, seufzt er gelegentlich der Proben zu den »Vögeln«, »ob wir die

Leute betrügen können, daß sie glauben als sähe es bei uns scapinisch aus«. Er sei verurtheilt, schreibt er ein anderes Mal, das Ende des Carnevals sehnlichst erwünschend, im Dienste der Eitelkeit die Feste der Thorheit zu schmücken. »Man übertäubt mit Maskeraden und glänzenden Erfindungen oft eigne und fremde Not. Ich traktire diese Sachen als Künstler und so gehts noch«. Dass er in den Jahren seit 1784 die Vorstellungen des Weimarischen Theaters so geflissentlich versäumt, hat seinen Grund in der schlechten Gesellschaft und in den schlechten Stücken; »um die Deutschheit in ihrem Glanze zu sehen«, d. h. einem Ritterstück von der Art der im Wilhelm Meister besprochenen beizuwohnen, konnte er sich von der Freundin unmöglich losreißen. Das Tuch zwischen Goethe und dem deutschen Theater überhaupt wurde aber noch entzwei geschnitten, ehe er nach Italien ging. Im Januar 1786 bringt ihn die Lectüre des Theaterkalenders fast zur Verzweiflung: nie sei ihm der Gegenstand so leer, schaal, abgeschmackt und abscheulich vorgekommen. Er klagt seinen grossen Verdross über die schlechte Wirthschaft, die deutsche »Theater-Miserie« der Freundin, als der einzigen, welcher er ihn anvertrauen kann. Und als er ein Vierteljahr später neuerdings eine Versuchung hat, wie Wilhelm Meister als Schauspieler auf dem Theater zu erscheinen, lehnt er dieselbe rundweg ab. Auf der italienischen Reise erlischt endlich der letzte Funke von Anhänglichkeit an das Theater: »Du glaubst nicht, wie mir das alles so gar leer, so gar nichts wird.« Er begreift wie Euripides von der reinen Kunst seiner Vorfahren herniederstieg und doch den unglaublichen Beifall erhielt. Das Theater sind seine verdriesslichsten Stunden in Rom; es kann ihn so wenig mehr als der Pfaffen Mummerei freuen und interessiren; beide betrachtet er aus demselben Gesichtspunkte. Er sei für alles zu alt, nur für das Wahre nicht: »ihre Ceremonien, Umgänge und Ballette, es fließt wie Wasser von einem Wachstuch ab. Eine Wirkung der Natur, ein Werk der Kunst wie die viel

•

verehrte Juno machen allein tiefen und bleibenden Eindruck.« Und auch seit Goethe im Jahre 1791 selber die Theaterleitung in Weimar übernahm, hat sich seine Meinung nicht verändert.

Aber nicht bloß als ein unwahres und unnatürliches, sondern auch als ein eitles und vergebliches Streben erscheint das Schauspielerswesen im »Wilhelm Meister«. Der Held bildet sich ein, ein Schauspieler zu sein; aber er ist keiner, es fehlt ihm an Talent. Er hat den Hamlet nur deshalb so gut gespielt, weil sein eigener Charakter, seine Gestalt und die Stimmung des Augenblicks ihm zu Statten gekommen sind. Er kann nichts geben als sich selbst; er ist nach echt Goetheschem Grundsatz kein Künstler, weil er nichts machen kann. . . . Goethe selber hat es ausgesprochen: die Anfänge des »Wilhelm Meister« seien aus einem dunklen Vorgefühl der grossen Wahrheit entsprungen, dass der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist; etwas unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann. Es warne ihn dann wohl ein inneres Gefühl abzustehen; er könne aber mit sich nicht ins Klare kommen, und werde auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne dass er weiss, wie es zugeht. Hierzu könne man alles rechnen, was falsche Tendenz, Dilettantismus u. s. w. genannt würde. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung grenzt; und doch lässt er sich wieder gelegentlich von den Wellen, nur halb widerstrebend, fortreissen. Doch aber sei es möglich, dass alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen.

Aus dem »dunklen Vorgefühl dieser grossen Wahrheit« nennt Goethe die Anfänge des »Wilhelm Meister« entstanden; und nicht früher hat er den Roman zum Abschlusse gebracht, als bis dieses dunkle Gefühl zur völligen Klarheit in ihm entwickelt war. Herder war der erste, welcher dieses dunkle Gefühl in seinem Strassburger Jünger an-

geregt hat. Nicht um die Sachen herumspazieren oder dreingucken: sondern drein greifen, packen ist das Wesen jeder *Meisterschaft*. »Es ist alles so Blick bei Euch, sagtet ihr mir oft; jetzt versteh' ichs, thue die Augen zu und tappe.« Aber auch mit dem blinden Zugreifen gab sich Goethe bald nicht mehr zufrieden. Gegen das kindische Pfuschen in Dingen, von denen man doch keinen Begriff hat; gegen das Herumtappen ohne zu sehen, eifert er in der Weimarischen und noch mehr in der italienischen Zeit. Ueberall sieht er den Leuten auf die Finger, ob sie ihre Sachen geschickt oder ungeschickt anfassen, und bildet sich Maximen für sein Urtheil; denn »die meisten Menschen haben dunkle Begriffe und wissen zur Noth was sie thun.« Das Zwecklose macht ihn rasend und er kündigt ihm eine ewige Feindschaft an. Bei Feuers- und Wassergefahr ärgert ihn das wüste Durcheinanderrennen: »die Vorgesetzten sind auf keine außerordentlichen Fälle gefaßt, die Unglücklichen ohne Rath, die Verschonten unthätig, wenige einzelne brave Menschen zeichnen sich aus.« Die seltenen Menschen, welche ihr Handwerk ganz verstehen, zwingen ihm Beifall ab. »Wie richtig und sicher der Mensch ist«, schreibt er nach einer Unterhaltung mit Batty über das Detail der Landwirthschaft. Ein solcher Mann ist auch Oeser: der sogleich weiss, *wies* zu machen ist, wenn Goethe auf der andern Seite wohl eher so glücklich ist das *was* zu finden. Und als die Hofleute zu Braunschweig von ihrem Herzog sagen, sein Ziel sei schön, er täusche sich nicht über die Mittel und sei fest und consequent in der Ausführung, da fügt Goethe seinem Berichte die Worte hinzu: »das sei alles was man von einem großen Manne sagen könne«. Also ein wahres Ziel; die Kenntniss der richtigen Mittel; Präzision und Energie, wodurch sich der *Meister* auszeichnet, in der Ausführung — dahin trachtet auch Goethes Selbsterziehung; er wendet alle Sinne und Gedanken auf, das was im Augenblick nöthig und zur Situation schicklich ist, es sei hohes oder tiefes, zu finden.

»Es ist ein sauer Stückchen Brot, doch wenn man es erreichen könnte auch ein schönes.« Noch in Weimar macht er sich den Vorwurf, dass er das Gemeine kaum fassen kann: »Unbegreiflich ist, was Dinge, die der geringste Mensch leicht begreift, sich drein schickt, sie ausführt, daß ich wie durch eine ungeheure Klufft davon gesondert bin; auch geht mein größter Fleiß auf das Gemeine.« Aber zusehends bessert es sich. Er lernt endlich, nicht mehr zu wollen, als was er sieht das auch auszuführen ist. »Mein Geschäft«, schreibt er ein anderes Mal, »geht gut; ich habe soviel Geld Gewalt Verstand Menschen und Geschick dazu als nötig ist und da kanns wohl nicht fehlen«. In Italien aber hat er das Pfuschen und Tappen gänzlich überwunden. »Ich spreche nicht aus, wie glücklich ich bin, daß ich da zu sehen anfang, wo ich zeitlebens nur getappt habe.« In Sachen, in denen er bisher herumgetappt, erscheint ihm hier das liebe Licht und es freut ihn, dass er es der Geliebten bringen kann: denn keine dunkeln, sondern klare Begriffe will er mitbringen. Hier hat er das Ziel seiner Wünsche erreicht: die Übung alle Dinge so zu sehen und zu lesen wie sie sind, die Treue das Auge Licht sein zu lassen, die völlige Entäußerung von aller Prätension. In Italien hat Goethe den »Capitalfehler« seiner Natur überwunden: die Scheu, das Handwerk der Sache, die er eben betreiben wollte, zu lernen und auf eine Arbeit so viel Zeit zu verwenden, als sie erforderte. Wie ihm dies nur gelungen ist, indem er, Hackerts Weisung folgend dass er viel Talent habe aber nichts »machen« könne, die Technik der bildenden Künste sich nachträglich anzueignen suchte: so hat er in Italien auch seine Neigung zur bildenden Kunst als eine falsche Tendenz, als Dilettantismus erkannt. Er lässt fahren, was er nur halb kann und sucht zu leisten was er ganz kann. Aus jener Zeit stammt das venetianische Epigramm:

»Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Oel gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt,

Unbefähigt jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der *Meisterschaft* nah:
Deutsch zu schreiben«

Das Pfuschen und Dilettiren war von da ab für ihn ein überwundener Standpunkt. Schiller, mit welchem er ein Jahr früher ein Schema über den Dilettantismus berathen hatte, schreibt 1797 an den Kunstmeyer: »Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Früchte eines wolangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerntet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eiteln Streben und Herumtappen bewahrt.«

Das Schauspielwesen wird als falsche Tendenz, als eine Verirrung Wilhelm Meisters in den Hintergrund geschoben. Aber wie Goethe in jenem Berichte die Möglichkeit offen lässt, dass alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: so weiss er auch den schauspielerischen Dilettantismus Wilhelm Meisters als Durchgangspunkt für die Ausbildung seines Helden zu nutzen. Die geheimnisvolle Verbindung, welche als Symbol des führenden und leitenden Schicksals die Schritte Wilhelms überwacht, hat ihm deshalb bereitwillig die Vorstellung des Hamlet ermöglicht, indem sie ihm einen Darsteller für die Rolle des Geistes verschafft. Wilhelm soll durch die Schauspielerei die Repräsentation lernen; um vornehme Manieren sich anzueignen, soll er die Rolle des Prinzen in der »Emilia Galotti« spielen: er soll dadurch zum Eintritt in die vornehmen Kreise befähigt werden. Auf die Charakteristik der Stände war der Dichter des »Wilhelm Meister« bereits 1785 ausgegangen. Den Gegensatz zwischen den bürgerlichen und den adeligen Kreisen fasst Wilhelms Brief in die Worte zusammen: »Der Bürgerliche arbeitet, der Adelige repräsentirt.« Schon 1782 hat der Dichter des »Wilhelm Meister«, als er selber aus den bürgerlichen Kreisen in die adeligen übertrat, den

Satz aufgestellt, dass in Deutschland nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, eine personelle Ausbildung möglich sei. »Ein Bürgerlicher kann sich Verdienste erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden: seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will.« Das klingt für unser demokratisches Zeitalter etwas von oben herab, trifft aber für das vorige Jahrhundert völlig zu. Ein bürgerlicher Schriftsteller, der von dem Ertrage seiner Feder lebte und den niemand als Hofmann berufen kann: der Popularphilosoph Garve hat kurz vor dem Erscheinen des »Wilhelm Meister« den Unterschied der bürgerlichen und adeligen Sitten ganz ähnlich bestimmt wie jener Brief Wilhelms.

Der Dichter der »Geschwister« hat die Poesie im Leben der niederen Stände gesucht; der Dichter des »Wilhelm Meister« sucht sie in dem Leben der höheren Stände. Wiederum werfen wir die Frage auf: seit welchem Zeitpunkte ist Goethe die vornehme Gesellschaft in dem Licht erschienen, in welchem sie im »Wilhelm Meister« erscheint?

Man weiss, dass im Jahre 1781 Goethes Verhältniss zur Frau von Stein eine Änderung erfahren hat: das Noviziat ist nun vorüber; er ist ihrer Liebe sicher und gewiss. Aber es ist noch nicht beobachtet worden, dass seit dieser Zeit auch Goethes Verhältniss zu der Welt, und eben durch den Einfluss der Freundin, sich völlig verändert und umgestaltet. Wie von oben herab schreibt er noch im Januar 1780 aus Hamburg an die Freundin: »Den sogenannten Weltleuten such' ich nun abzapfen, worin es ihnen denn eigentlich sitzt. Was sie guten Ton heißen? Worum sich ihre Ideen drehen und was sie wollen? Und wo ihr Kreisgen sich zuschließt? Wenn ich sie einmal in der Tasche habe, werd' ich auch dieses als Drama verkehren.« Gerade gut genug zum dramatisiren ist ihm »diese Nation«. Und wie anders im Jahre 1781! Er beobachtet ein neues Betragen gegen die Menschen, er lernt leben und verdankt das der Freundin. Sie hat seine Begriffe über Betragen, Lebensart, Anstand

und Vornehmigkeit in Gesprächen berichtigt und er versucht überall sie anzuwenden; er merkt umgekehrt jedes Vergehen an, welches nicht von der sichersten Lebensart zeuge. Der Dichter des »Wilhelm Meister« wird der Schüler der Frau von Stein, wie sein Held der Schüler Nataliens. Er wird im Umgange zurückhaltender und kälter. Sein Kopf weiss was er will, und sein Herz, das bei der Freundin seine Heimat gefunden, hat nicht mehr nöthig ausheimisch zu sein: er verlangt von den Menschen nicht mehr als sie ihm geben können und drängt ihnen wenigstens nicht mehr auf als sie haben wollen, wenn er ihnen gleich nicht alles geben kann, was sie gerne möchten. Er nimmt umgekehrt auch von ihnen nicht mehr an, als sie ihm gewiss nicht wieder zurücknehmen können. Wie er früher die Blüthe des Vertrauens in der grossen Welt mit Schmerz immer mehr welken sah, so klagt er anfangs noch, dass die Seele immer tiefer in sich selbst zurückgeführt werde; dass er keinen offenen ganz aufrichtigen Augenblick habe. Aber er lernt es endlich, die Menschen auf ihre, und nicht auf seine Art zu behandeln. Den gleichgültigen Menschen begegnet er nach der Sitte der Welt, den guten offen und freundlich. Offen und zutraulich, ohne sein Herz hinzugeben, das in guter Verwahrung ist; sich gehen lassend und dabei doch immer selbstbewusst, spielt er auf den Menschen wie der Musicus auf seinem Instrumente. Er spielt eine »Rolle« in der Welt, wie Wilhelm Meister durch die Schauspielerei die Repräsentation erlernt hat. Weit entfernt, sich der Einsamkeit zu ergeben, findet er es jetzt sogar nützlich Menschen zu sehen; ersucht Bekanntschaften wie die Grimms, durch welchen er ein recht grosses Stück Welt zu sehen hofft. Er erscheint mit dem Herzog an Höfen, um die Welt und die Menschen zu betrachten oder wie er es nennt zu »brauchen«: beladen kehrt er zurück, die Ernte gehört der Freundin und dem »Wilhelm Meister«, welcher durch diese Beobachtungen anwächst. Jetzt verehrt er in Oeser den richtigen, verständigen und klugen Mann, der weiss wie es

auf der Welt aussieht und was er will, und der um dieses Leben anmuthig zu geniessen keine superlunatischen Aufschwünge nöthig hat, sondern in dem reinen Kreise sittlicher und sinnlicher Reize bleibt. Die Worte »Welt«, »große Welt«, »Weltleben« hatte er so oft hören müssen und sich nie etwas dabei denken können; die meisten Menschen, die sich diese Eigenschaften anmaßten, verfinsterten ihm diesen Begriff. Bald nachdem sein Noviziat zu Ende war, erleuchtet ihn die Gräfin Werthern in Neunheiligen: »Diese hat Welt oder vielmehr sie hat die Welt, sie weiß die Welt zu behandeln (la manier); sie hat die *Kunst des Lebens*«: als Lehrbuch der Lebenskunst wurde der »Wilhelm Meister« später von den Romantikern gepriesen. Und nun hat und zeigt er überall gute Laune; nun wird er überall mit Freundschaft, Gefälligkeit und Aufmerksamkeit wie ein Schooskind behandelt; nun findet ihn eine Frau von Lichtenstein am Gothaschen Hofe nicht allein presentable partout, mais même aimable. Nun tritt er selbst in die vornehmen Kreise ein und wird im Jahre 1782 geadelt. Wie aber Wilhelm Meister, während ihn die Gesellschaft erzieht, an dem jungen Felix bildet: so hat Goethe seit dem Jahre 1781 Fritz von Stein an seiner Seite, welcher zu der Goetheschen Lebenskunst vom Knaben auf herangezogen werden soll.

Gelegentlich des Tasso wirft Friedrich Stolberg die Frage auf: »Warum gibt Goethe dem kleinlich stolzen, grossmüthelnden Antonio diese Superiorität über den Zögling der Musen und Grazien?« Aus demselben Grunde, aus welchem er die Überlegenheit der Weltleute gegenüber dem Wilhelm Meister so stark betont. Weil er die Poesie nicht mehr ausserhalb des Lebens, sondern im Leben selber sucht. Weil er seit den »Geschwistern« nicht mehr auf der Seite der Helden steht, welche mit der Welt zerfallen sind, sondern sich über die widerstreitenden Anforderungen der poetischen Natur seiner Helden und des Lebens erhebt. Jetzt tritt er nicht mehr für Egmont gegenüber Alba, nicht mehr für Tasso gegenüber Antonio ein:

auf dem Höhepunkte seiner menschlichen und dichterischen Entwicklung werden auch aus dem Wilhelm Meister und den Weltmännern völlig objective und gleichberechtigte Gegensätze; ja er muss den letzteren zulegen, was der erstere durch die Kraft der poetischen Natur vor ihnen voraus hat. Jetzt scheitern die Helden Goethes nicht mehr an der umgebenden Welt wie Götz und Werther; jetzt versöhnt die Dichtung Goethes mit der Welt und dem Leben. Orest wird mit sich selbst, aber auch Iphigenie mit Thoas und den Taurern versöhnt; Tasso hält sich an Antonio, dem Felsen fest, an dem er scheitern sollte; und auch Wilhelm Meister erhält die Hand Nataliens, er wird (wie Schiller den Gedanken des Romans ausgesprochen hat) zum praktischen Leben ausgebildet, ohne die idealen Bedingungen des Lebens aus den Augen zu verlieren.

Für die Goethesche Dichtung ist es Gesetz, dass sie niemals dem Drange des Augenblicks entquillt. Fast anderthalb Jahre nach den Wertherleiden hat Goethe seinen Roman geschrieben; die Conflicte zwischen Weltmann und Dichter lagen hinter ihm, als er den Tasso zu Ende führte. Erst wenn er sich selber mit gewissen Erfahrungen zum Object geworden ist, gestaltet sich sein Leben zur Dichtung. Schiller wollte den ewigen unfertigen »Wilhelm Meister« lieber »Wilhelm Schüler« nennen. Das Gefühl der Schülerhaftigkeit hat Goethe nirgends tiefer ergriffen als in Rom und Italien. Er zeichnet sich die Stelle aus Winkelmanns Briefen auf, in welcher dieser Rom die hohe Schule für alle Welt nennt; man habe, fügt er hinzu, ausser Rom gewiss keinen Begriff, wie man hier geschult wird. Zum Schüler werden, sich selbst verläugnen, sich alles eignen Willens entäussern, um recht wiedergeboren und neu gebildet zu werden: das sind ihm geläufige Ausdrücke. Nicht blos der Kunstsinn, auch der moralische soll grosse Erneuerung leiden. Und wiederholt versichert er der Freundin, er hätte wohl geglaubt in Rom etwas neues zu lernen, dass er aber so weit in die Schule zurückgehen,

dass er so viel *verlernen* müsste, das hätte er nicht gedacht. Er vergleicht sich mit einem Baumeister, der das schlechte Fundament zu einem Thurme bei Zeiten abbricht, um sich seines guten Grundes mehr zu versichern und der sich schon im Voraus der gewissen Festigkeit seines Baues freut. Er will lernen und sich ausbilden, ehe er vierzig Jahre alt wird: und mit dem Eintritt in das vierzigste Jahr, mit der Beendigung des Schwabenalters, verspricht er auch dem Herzog den Roman zu beenden. Wirklich wirft er täglich eine neue Schale ab und sieht auf seine vorigen Begriffe wie auf Kinderschuhe zurück. Er habe sich auf dieser Reise unsäglich kennen lernen; er sei sich selbst wiedergegeben; er hoffe als Mensch wiederzukehren. Er habe Menschen kennen gelernt, welche nur glücklich waren, weil sie ganz sind; auch der geringste, wenn er ganz sei, könne glücklich und in seiner Art vollkommen sein: »Das will und muß ich nun auch erlangen und ich kanns, wenigstens weiß ich wo es liegt und wie es steht«. Die allgemeine, personelle Ausbildung, welche uns der Roman schildert, hat der Dichter des »Wilhelm Meister« in Italien erreicht. Nun wiederum sechs Jahre Zwischenraum, bis die italienischen Errungenschaften völlig objectiv vor seinem Geiste standen: dann erst setzt er die Feder an, um Wilhelm Schüler zur Meisterschaft zu geleiten.





2. DER EINFLUSS VON SCARRONS ROMAN COMIQUE AUF GOETHES WILHELM MEISTER

VON

GEORG ELLINGER.

Auf den Zusammenhang zwischen Scarrons Roman comique und dem »Wilhelm Meister« hat, soviel ich weiss, zuerst Scherer aufmerksam gemacht. Ganz kurz berührte er das Verhältniss beider Werke in der Litteraturgeschichte¹; in seinen Vorlesungen pflegte er auf die Nothwendigkeit einer genauen Untersuchung dieses Zusammenhangs hinzuweisen. Dass Goethe den Roman comique kannte, werden wir von vornherein annehmen dürfen; die einzige Erwähnung Scarrons durch Goethe finden wir in einem Brief an Schiller², wo allerdings der Roman comique nicht direkt genannt wird. Aber wenn Goethe dort von den »Spässen« des Scarron spricht, so kann er

¹ S. 566 der zweiten Auflage. »Komödiantenfahrten hatte schon Scarron im Roman comique, aber ganz anders geschildert, obgleich auch bei ihm der vornehmere Mann, der sich unter die Schauspieler mischt, nicht fehlte«.

² Brief Goethes an Schiller vom 20. April 1805.

kaum etwas Andres im Sinn haben, als unsren Roman; denn die Dramen Scarrons sind nicht der Art, dass diese Bezeichnung für sie passen würde; sie könnte ausserdem nur noch etwa auf Scarrons Gigantomachie sowie »Hero und Leander« angewendet werden.

Werden wir es daher als selbstverständlich betrachten dürfen, dass Goethe den Roman comique kannte, so haben wir natürlich vor allen Dingen die Frage zu stellen, welche Motive Scarrons Roman Goethe für den »Wilhelm Meister« bieten konnte. Zunächst lässt sich in der Anlage der ersten fünf Bücher des Wilhelm Meister — namentlich vom zweiten Buch an — eine allgemeine Übereinstimmung mit dem Roman comique nicht verkennen. In der einen wie in der andren Dichtung handelt es sich um eine wandernde Schauspielertruppe, die von Ort zu Ort zieht und bald hier, bald dort ihre Bühne aufschlägt. Aber während bei Goethe das Leben und Treiben der Schauspielergesellschaft, so herrlich es auch ausgeführt ist und soviel Liebe der Dichter demselben auch zuwendet, doch nur den Hintergrund bildet für die Entwicklung Wilhelms, mangelt es dem Roman Scarrons an einem eigentlichen Helden; die Schicksale der Komödiantentruppe nehmen das Hauptinteresse für sich in Anspruch. Die Charakteristiken der einzelnen Schauspieler sind bei Scarron recht äusserlich ausgeführt: zwei Liebespaare und die Mutter der einen Schauspielerin sind mit den gleichen edelmütigen Farben ausgestattet; ihnen gegenüber steht als Contrastfigur ein alter Komödiant, dessen Theatername: La Rancune, den Grundzug seines Wesens treffend bezeichnet. Dazu zwei lustige Personen: ein kläglicher Poet und ein kleiner Advokat, Namens Ragotin, der von Allen gehänselt wird und überall Prügel erhält. Der Letztere könnte vielleicht das Vorbild für den Pedanten, den Liebling Philinens, gewesen sein. Als sich Ragotin schliesslich in die Schauspielertruppe aufnehmen lassen will, befürwortet La Rancune seinen Antrag damit, dass er sich ausgezeichnet dazu eignen würde,

einen Zwerg oder ein Ungeheuer zu agiren, was sich viel natürlicher ausnehmen würde, als wenn man es durch Maschinen herzustellen suche¹. Ganz ähnlich wird auch bei Goethe der Pedant geschildert, wie er »im gemeinen Leben seine Rolle fortspielt und seinen Charakter soutenirt.« (IV. 1.)². . . .

Handelte es sich bei dem soeben erwähnten Punkte mehr um eine geringfügige und wenig ins Gewicht fallende Einwirkung, wenn man in diesem Fall überhaupt eine solche annehmen will, so macht sich dagegen Scarrons Einfluss bei der Schilderung der äusseren Zufälle, welche der Komödiantentruppe zustossen, weit stärker geltend. Wenn wir im zweiten Buch des »Wilhelm Meister« zwei Gliedern einer versprengten Schauspielergesellschaft begegnen, zu denen dann andre Glieder derselben Truppe sich wieder hinzufinden und an die fremde Schauspieler sich anschliessen, so dass sich dann wieder eine vollzählige Gesellschaft bildet — so haben wir im Anfang des *Roman comique* dieselbe Situation. Auch hier ist eine Schauspielertruppe durch mancherlei äussere Zufälle auseinandergeworfen und es erscheinen zuerst nur drei Mitglieder derselben, an welche

¹ III. 3. Et moi, repartit la Rancune, je soutiens, qu'on le doit recevoir, et qu'il sera fort propre pour représenter un Nain, quand il en sera besoin, ou quelque monstre, comme celui de l'Andromede; cela sera plus naturel, que d'en faire artificiels. Ich benütze die Ausgabe des *Rom. com.* Paris, 1757, die hier citirte Stelle, Bd. III. S. 22.

Der dritte Theil rührt allerdings nicht von Scarron selbst her, allein es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass Goethe auch ihn gekannt hat, zumal da er den meisten Ausgaben des *Roman comique*, namentlich den des 18. Jahrhunderts, angefügt war.

² Vgl. auch III. 1. Dieser Mensch, den wir schon aus dem vorigen Buche als Philinens Liebling kennen, pflegte gewöhnlich Pedanten, Magister und Poeten zu spielen und meistens die Rolle zu übernehmen, wenn jemand Schläge kriegen oder begossen werden sollte. Er hatte sich gewisse kriechende, lächerliche, furchtsame Bücklinge angewöhnt, und seine stockende Sprache, die zu seinen Rollen passte, machte die Zuschauer lachen. . . .

sich dann die übrigen Elemente der Gesellschaft nach und nach wieder ansammeln.

Fragen wir nunmehr weiter, für welche Personen im »Wilhelm Meister« Goethe bei Scarron eine gewisse Anregung finden konnte, so will ich noch kein besonderes Gewicht darauf legen, dass vielleicht, wie ich oben angedeutet, das Vorbild für den Pedanten im Roman comique zu suchen ist, ebensowenig, wie darauf, dass auch bei Scarron ein Baron auftritt, der das Schauspiel und die Schauspieler ungemein begünstigt¹. Von grösserer Wichtigkeit ist dagegen die Thatsache, dass die Gestalt des Friedrich in ihren Grundzügen bereits im Roman comique vorbereitet ist. Wenn im »Wilhelm Meister« der junge Friedrich, trotzdem er aus einem adlichen Hause stammt, aus Liebe zu Philine als Diener bei der Gesellschaft bleibt, so tritt bei Scarron der in die Schauspielerin Angelika verliebte Leandre, der gleichfalls von edler Herkunft ist, in die Dienste des Schauspielers Destin, um auf diese Weise beständig mit seiner Geliebten beisammen sein zu können. Es sind also im Wesentlichen die gleichen Verhältnisse, so dass ein Zusammenhang nicht zu verkennen ist. Wenn dann Friedrich sich mit Philine entfernt und diese Flucht Philinens beinahe den Charakter einer Entführung trägt, so ist daran zu erinnern, dass auch im Roman comique die in diesem Falle Philine entsprechende Gestalt, Angelika, entführt wird und dass wenigstens nach der Ansicht der Mutter der Angelika, der Madame la Caverne, Leandre der Urheber dieser Entführung ist. — Die früheren² und späteren Schicksale des Leandre scheinen mehr für Wilhelm Meister selbst als für Friedrich vorbildlich gewesen zu sein. Leandre erzählt, wie sein Vater, zu dem er nicht die geringste Neigung

¹ II. 17.

² Seine früheren Erlebnisse erzählt Leandre selbst II. 5. Es gehört zu der (wohl aus dem spanischen Roman entlehnten) Technik des Roman comique, dass die Hauptpersonen in besonderen Kapiteln ihre frühere Geschichte breit erzählen.

hat und dessen Tod er in sehr unkindlicher Weise herbeiwünscht, ihn zum Juristen machen und ihm eine Stelle am Parlament von Bretagne verschaffen wollte. Leandre musste deshalb schon frühzeitig bei den Jesuiten in Flèche studiren. Hier gibt nun zufällig die Gesellschaft, in welcher Angelika mit ihrer Mutter sich befindet, Vorstellungen; Leandre verliebt sich in Angelika und findet Erhörung. — Die Grundzüge dieser Erzählung gemahnen an die Verhältnisse, welche Goethe im ersten Buch des »Wilhelm Meister« darstellt. Wilhelms Liebe zu Mariannen entwickelt sich in ähnlicher Weise, wie die Leandres zu Angelika; und wenn Wilhelm auch nicht in der gleichen pietätlosen Weise von seinem Vater spricht, so ähnelt er doch anderseits Leandre darin, dass auch zwischen ihm und seinem Vater ein näheres Verhältniss nicht stattzufinden scheint und die Mutter zwischen Vater und Sohn die Vermittlerin spielen muss. Ganz wie Leandre von der juristischen Laufbahn, der er sich nach dem ausgesprochenen Willen seines Vaters widmen soll, nichts wissen mag und nur Gedanken für seine Geliebte und das Schauspiel hat, vernachlässigt Wilhelm die praktische Thätigkeit, zu der sein Vater ihn anhalten will, über Mariannen und dem täglichen Besuch des Schauspiels, so dass ihm der Vater denselben untersagen will (I. 2.) und beständig fragt, wozu es nur nütze sei und wie man seine Zeit so verderben könne. — Wenn dann später der Vater des Leandre stirbt¹ und Leandre erst dadurch die volle Freiheit erhält, Angelika heimzuführen und sich der Gesellschaft anzuschliessen, so haben wir auch hier eine gewisse Ähnlichkeit mit »Wilhelm Meister« zu constatiren. Denn auch Wilhelms Vater stirbt, als Wilhelm sich bei Serlo befindet, und so tief Wilhelm auch den Verlust betrauert, so wird doch betont, dass er sich jetzt völlig frei sah, allerdings in einem Augenblicke, in welchem er mit sich selbst noch nicht einig werden konnte. (V. 1.)

¹ Vgl. R. C. III. 7 u. 8; und die Bemerkungen oben über den dritten Theil.

Für die weiteren Entlehnungen kommt insbesondere das dritte Kapitel des zweiten Buches bei Scarron in Betracht, in welchem Madame la Caverne ihre Geschichte erzählt. Zunächst scheint der Bericht von den Eltern der Madame la Caverne einige Motive für das erste Auftreten Melinas und seiner Frau geliefert zu haben. Madame la Caverne erzählt:

»Je suis née Comédienne, fille d'un Comédien, à qui je n'ai jamais oui dire, qu'il eut des parens d'autre profession que de la sienne. Ma mere étoit fille d'un Marchand de Marseille, qui la donna à mon pere en mariage pour le recompenser d'avoir exposé sa vie pour sauver la sienne, qu'avoit attaquée à son avantage un Officier des Galeres, aussi amoureux de ma mere qu'il en étoit haï. Ce fut une bonne fortune pour mon pere; car on lui donna, sansqu'il la demandât, une femme jeune, belle, et plus riche qu'un Comédien de campagne ne la pouvoit espérer. Son beau-pere fit ce qu'il put pour lui faire quitter sa profession, lui proposant et plus d'honneur, et plus de profit dans celle de Marchand: mais ma mere qui étoit charmée de la Comédie, empêcha mon pere de la quitter. Il n'avoit point de répugnance à suivre l'avis que lui donnoit le pere de sa femme, sachant mieux qu'elle, que la vie comique n'est pas si heureuse qu'elle le paroît«. (Bd. II, S. 20 fg.)

Hier finden wir im Wesentlichen die Motive für das vierzehnte Kapitel des ersten Buches im Wilhelm Meister zusammen. Ebenso wie die Mutter der Madame la Caverne wünscht die Frau oder Geliebte des Melina, zum Theater zu gehen, »die Welt zu sehen und sich der Welt sehen zu lassen« (I. 14. am Ende); Melina dagegen möchte am liebsten gar nicht auf das Theater zurückkehren, sondern eine beliebige bürgerliche Stellung annehmen. Als Wilhelm ihm von den reizenden Aussichten eines Schauspielers spricht, erwidert ihm Melina: »Man sieht, daß Sie keiner gewesen sind« und auf neue Einwürfe Wilhelms versetzt

er: »Erfahrung, nicht Ungeduld macht mich so handeln. Ist wohl irgend ein Stückchen Brod kümmerlicher, unsicherer und mühseliger in der Welt? Beinahe wäre es eben so gut, vor den Thüren zu betteln. Was hat man von dem Neide seiner Mitgenossen, von der Parteilichkeit des Direktors, von der veränderlichen Laune des Publikums auszufliehen! Wahrhaftig, man muß ein Fell haben wie ein Bär, der in Gesellschaft von Affen und Hunden an der Kette herumgeführt und geprügelt wird, um bei dem Tone eines Dudelsacks vor Kindern und Pöbel zu tanzen«.

Dass diese Vermuthung richtig ist, wird, wie ich glaube, durch den Umstand bewiesen, dass in demselben Kapitel noch zwei weitere wichtige Ereignisse des Wilhelm Meister vorbereitet scheinen: der Überfall durch die Räuber und der Aufenthalt auf dem Schlosse des Grafen. Die Schauspielergesellschaft, in welcher sich Madame la Caverne als Kind mit ihren Eltern befindet, wird von einem Haufen trunkner Bauern überfallen, Einige werden verwundet und die ganze Truppe mit Ausnahme Weniger, denen es gelingt, zu entkommen, wird nach einem nahen Schlosse geschleppt. Hier klärt sich der Überfall als ein Missverständniss auf: der Herr des Schlosses, ein Baron von Sigognac, hatte die Schaar ausgesickt, um eine Bande von Zigeunern gefangen zu nehmen. Er bittet die Schauspieler um Verzeihung, lässt die Verwundeten sorglich pflegen und behält die ganze Gesellschaft längere Zeit auf seinem Schloss. Um sich dankbar zu erzeigen, erbieten sich die Schauspieler, auf dem Schloss Vorstellungen zu geben. So verweilen die Komödianten dort eine geraume Zeit, bis ein unerwarteter Zufall die Mutter der Madame la Caverne zur Flucht zwingt. Nachdem nämlich ihr Mann durch die Rache eines Pagen des Grafen ums Leben gekommen ist, verliebt sich der Baron in sie und bietet ihr sogar die Ehe an; da sie nicht geneigt ist, seine Werbung anzunehmen, so bleibt ihr kein anderer Ausweg übrig als die Flucht, welche sie während einer Krankheit des Barons

auch ausführt. — Fassen wir diese Erzählung genauer ins Auge, so werden wir es höchst wahrscheinlich finden, dass sie Goethe die Anregung zu den eben erwähnten Episoden gegeben hat. Denn auch im »Wilhelm Meister« folgen die beiden Ereignisse: der Aufenthalt der Schauspieler auf dem Schlosse und der Überfall durch die Räuber unmittelbar aufeinander, nur dass Goethe das Verhältniss umgekehrt hat und bei ihm der Aufenthalt auf dem Schlosse dem Überfall vorangeht. Bei Scarron wie bei Goethe beruht der Überfall auf einem Missverständniss; im Roman comique sollen die Bauern die Zigeuner gefangen nehmen und überfallen die Schauspieler; im Wilhelm Meister haben es die Räuber auf reiche Reisende abgesehen, statt dessen fällt ihnen die Komödiantentruppe zum Opfer. Der Aufenthalt der Schauspieler auf dem Schlosse ist bei Goethe natürlich unendlich reicher ausgeführt, als bei Scarron. Aber die gemeinsamen Grundzüge lassen sich auch hier auffinden. In beiden Fällen verknüpft eine zarte Liebesneigung einen Bewohner des Schlosses mit einem Mitgliede der Komödiantentruppe. Aber während bei Scarron es der Besitzer des Schlosses ist, der um die Schauspielerin wirbt, findet auch hier bei Goethe das umgekehrte Verhältniss statt.

Für die späteren Partien der Lehrjahre finden sich im Roman comique keine Anregungen mehr. Allenfalls könnte man noch auf einen weitem Zug aufmerksam machen, der ebenfalls in dem bisher behandelten Kapitel, der Erzählung der Madame la Caverne sich findet. Der Baron von Sigognac wird aus Liebe zu der Schauspielerin krank; sie will ihn pflegen, aber sobald sie in seine Nähe kommt, verschlimmert sich das Übel, so dass sie dem Pfarrer, der ihr vordem den Liebesantrag des Kranken überbracht, begreiflich macht, dass es für die Genesung des Barons das Beste sei, wenn sie sich entfernte. Unwillkürlich erinnert man sich dabei an Lothario und Lydie; denn ebenso wird auch durch Lydie, als sie Lothario pflegt, die ruhige Genesung des Kranken gestört; nur dass im »Wilhelm Meister«

Lydie dies nicht selbst einsieht und durch List entfernt werden muss. Da diese Stelle dem Kapitel angehört, welchem Goethe, wie ich gezeigt, eine Reihe von Zügen verdankt, so scheint es wohl berechtigt, wenn man auch hier eine direkte Entlehnung annimmt¹.

Die lehrhaften, ästhetischen und dramaturgischen Gespräche sind so der ganzen Anlage der ersten fünf Bücher des *Wilhelm Meister* entsprechend, dass es thöricht wäre, dafür nach einem unmittelbaren Vorbilde im *Roman comique* zu suchen. Dennoch will ich nicht unterlassen, der Vollständigkeit halber darauf hinzuweisen, dass solche Gespräche sich auch im *Roman comique* finden; und wenn im »*Wilhelm Meister*« (V. 7.) der Unterschied zwischen Drama und Roman erörtert wird, so wird auch bei Scarron in demselben Kapitel erst die Eigenheit des Dramas, dann die des Romans besprochen. (I. 21.) Doch sind die Übereinstimmungen zu gering, als dass sich irgend welche haltbare Vermuthung darauf bauen liesse.

Überschauen wir die Resultate unsrer Untersuchung, so wird sich das Eine nicht bestreiten lassen, dass thatsächlich der *Roman comique* auf die ersten fünf Bücher des »*Wilhelm Meister*« einen nicht ganz unbedeutenden Einfluss ausgeübt hat. Diese Einwirkung ist nicht nur in der ganzen Anlage erkennbar, sondern sie tritt auch in zahlreichen Einzelheiten hervor. Aber auch hier bestätigt sich die Erfahrung, die jeder macht, welcher mit ähnlichen Untersuchungen an Goethe herantritt: dass nämlich ein solcher Quellennachweis nicht sowohl als litterarhistorische Kuriosität Interesse in Anspruch nehmen darf, denn als ein Mittel zur Charakteristik des Dichters und seines Werkes. Dass Goethe für den »*Wilhelm Meister*« ein paar Motive aus Scarron entnommen hat, würde uns weder für die Erkenntniss

¹ Was natürlich nicht ausschliesst, dass bei diesem Zuge auch noch andre Einflüsse maßgebend gewesen sein können.

des Dichters noch für die Würdigung des Romans sonderlich weit bringen. Wohl aber wird es unser Verständniss der Dichtung fördern, wenn wir durch eine genaue Vergleichung feststellen, in welcher Weise Goethe die der Quelle entlehnten Motive umbildete und vertiefte. In diesem Sinne hoffe ich, dass die vorliegende kleine Arbeit für eine erschöpfende Erforschung des »Wilhelm Meister«, die wir noch immer schmerzlich vermissen, nicht ohne Nutzen sein möge. Die Beantwortung der Frage, in wie weit Scarrons übrige Dichtungen Goethes Produktion beeinflusst haben, behalte ich einer späteren Untersuchung vor.





3. GOETHES FAUST UND HEGEL

VON

KARL BORINSKI.

In v. Loepers »Vorbemerkung« zu Faust I. Theil wird erwähnt, dass es neben Schelling (Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums) auch Hegel (1807 in der Phänomenologie) war, der auf die Bedeutung des Faust« unter den Philosophen »hinwies«. Dies bedarf einer Berichtigung, deren Unerheblichkeit damit reichlich aufgewogen wird, weil sie auf das in vielfacher Hinsicht wichtige Kapitel von den Wirkungen des Faust führt, das sich wohl zu einem lehrreichen und nothwendigen Buche erweitern liesse. Nämlich nicht in der Weise Schellings in jenen Vorlesungen wird an der einzig möglichen Stelle der »Phänomenologie« (s. A. 1807. S. 289 ff.) die Bedeutung des Faust erörtert, und es wird so wenig auf ihn hingewiesen, dass kaum der auf dem literarhistorischen Felde weniger geübte Leser, keinesfalls der Ausländer, merken sollte, dass vom Faust die Rede ist. Das betreffende Kapitel der »Phänomenologie« (V. B. a. W. W. II. 271 ff.) »Die Luft und die Nothwendigkeit« überschrieben, enthält nämlich nicht weniger als eine für das Gefüge des Hegelschen Systems unerlässliche bloße Umschreibung Faustischer Grundgedanken in methodischer Form. Da man nun wohl im Allgemeinen

weiss, wie in der Folgezeit der Faust immer mehr der kastalische Brunnen für Philosophen (Schopenhauer!), philosophische Poeten und beider Ausleger in allen Zungen geworden ist, so dürfte es verlohnen, auf diese Stelle als eine der frühesten und zugleich bedeutsamsten philosophischen Ausschöpfungen des Gedichts einen literarhistorischen Blick zu werfen.

Das Kapitel behandelt, wie auch etwa ein Jahrzehnt später Fichte (Über den Begriff des wahrhaften Krieges S. W. II. 2, 341.) das Thema »Verachte nur Vernunft und Wissenschaft«; jedoch umfassender und unter Heranziehung des ganzen im Faust darum gruppierten Ideenkreises. Es geht — wir gestatten uns der Übersichtlichkeit wegen mitunter aus dem »Hegelischen« zu übersetzen — vom »Selbstbewußtseyn« aus, »welches sich überhaupt die Realität ist«, aber »seinen Gegenstand«, sein Wesen »erst für sich hat«. Es strebt nun dieses seines Wesens auch im »Seyn,« der »ihm gegenüberstehenden Wirklichkeit« bewusst zu werden, dies ihm Gegenüberstehende (bei Hegel: das »Andere«) »zu sich selbst zu machen.« Denn »es hat die Gewißheit, daß *an sich* schon dies andere es selbst ist.« Also Faust beim Wiedereinsetzen des Fragments von 1790 nach »der großen Lücke«:

» . . Was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
» Will ich in meinem innern Selbst genießen«.

Und:

»Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern.«

Indem das Selbstbewusstsein so sich »aus dem ruhigen Seyn des Denkens«, in dem es rein und objektiv die Wirklichkeit als ein »anderes« sich gegenübersieht, zu seinem »Fürsichseyn« eben *in* dieser Wirklichkeit »sich erhoben hat«, »so hat es das Gesetz der Sitte und des Daseyns, die Kenntnisse der Beobachtung und die Theorie, als einen grauen . . . Schatten hinter sich«.

Faust:

»Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze

»Des Menschengenüßs . . .« u. s. w.

und:

»Grau, theurer Freund, ist alle Theorie.«

Hegel:

»Es ist in es (das Selbstbewußtsein) statt des himmlisch scheinenden Geistes der Allgemeinheit des Wissens und Thuns, worin die Empfindung und der *Genuß* der Einzelheit *schweigt*, der Erdgeist gefahren, dem das Seyn nur, welches die *Wirklichkeit* des *einzelnen Bewußtseyns* ist, als die wahre Wirklichkeit gilt«.

So wird also hier in feiner Distinktion »das Zeichen des Makrokosmos« mit seinen »Himmelskräften«, durch das »die Kräfte der Natur sich rings umher enthüllen«, »in *reinen* Zügen vor der Seele liegen«, aber »ach als Schauspiel nur« — dem »Zeichen des Geistes der Erde« gegenübergestellt, bei dem von jenen hohen Kräften nicht die Rede ist, der aber Fausten »näher ist« und dafür »*seine* (Faustens) Kräfte erhöht«. Dies ist auch zweifellos Goethes Idee. Irrig bemerkt v. Loeper (zu »Wald und Höhle« S. 104), dass »Faust dem »Erdgeiste« es verdanke, daß sich ihm »die Kräfte der Natur rings um ihn her enthüllen«, wie er im ersten Monologe dies begehrte«. Nicht beim Erd- sondern beim Himmelsgeist, beim Makrokosmos ist hiervon die Rede und Faust »begehrt« es nicht, sondern erfährt es bereits als »wonnige«, aber vorübergebende Einwirkung, an der er nicht beteiligt ist, durch die er die unendliche Natur nicht fassen kann. Der Erdgeist dagegen »gab ihm die herrliche Natur zum *Königreich*, *Kraft* sie zu *fühlen*, zu *genießen*«. So heisst es in jener Szene »Wald und Höhle« vom »erhabenen Geiste«, d. i. dem Erdgeiste. Wenn man sieht, wie es einer wichtigen Philosophie auf diesen Gegensatz angekommen ist, wird man sich hüten ihn zu verwischen. Daher heisst auch bei Goethe jener »geschäftige« Geist

zwar »erhaben« (Wald und Höhle), »unendlich«, »groß, herrlich« (Trüber Tag. Feld.), aber niemals »göttlich, himmlisch« oder mit den Platonischen Idealbegriffen: »gut, schön«. Der Teufel ist sein Abgesandter, wie aus jenen beiden Szenen bekanntlich zur Genüge hervorgeht. Er gewährt nichts »Vollkommenes«. Zu jener »Wonne, die Faust den Göttern nah und näher bringt«, gab er ihm den Gefährten, der »ihn vor sich selbst erniedrigt«, »zu nichts mit einem Worthauch jene Gaben wandelt«.

Und so fasst nun auch Hegel jetzt — allerdings in seiner Weise mit Faustischen Citaten — den beregten Process seines »Selbstbewußtseyns« in folgende Worte zusammen:

»Es verachtet Verstand und Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Gaben —
es hat dem Teufel sich ergeben
und muß zu Grunde gehn«.

Die Faustischen Citate an unserer Stelle weichen nur dem Wortlaute, nie dem Sinne nach, wie wohl bei Hegel vorzukommen pflegt¹, von ihrem Originale ab. Dass hier für »Vernunft« Verstand gebraucht wird, ist für Faust gleichgültig, für die Hegelsche Philosophie bedeutsam.

Das »Selbstbewußtseyn« i. e. Faust, fährt fort sich Hegelisch zu entwickeln:

»Es stürzt also *ins Leben*«, »es macht sich weniger sein Glück, als daß es dasselbe unmittelbar nimmt und genießt.«
»Die Schatten von Wissenschaft! (Hexenküche?) Gesetzen

¹ Für Hegels souveraine Citirmethode hier nur ein Beispiel, das für alle spricht. Die »Phänomenologie« schliesst mit dem anscheinend wie für sie bestimmten Citat:

»aus dem Kelche dieses *Geisterreiches*
»schäumt ihm seine Unendlichkeit«,
das soll heissen: ihm dem »absoluten« menschlichen Geiste.

An dem Orte, an dem diese Verse stehen — dem Schillerfreunde wohl leicht auffindbar (Schluss von »Die Freundschaft«) — lauten sie:

Aus dem Kelch des ganzen *Seelenreiches*
Schäumt ihm (nämlich Gott) — die Unendlichkeit,
bedeuten also ziemlich ein Entgegengesetztes.

(»Mein Herr Magister Lobesam, laß er mich mit *Gesetz* in Frieden«) Grundsätzen (Mephist.: »O heiliger Mann! da wärt Ihr's nun! Ist es das erste Mal in Eurem Leben, daß Ihr *falsch Zeugniß* abgelegt?«) verschwinden als ein lebloser Nebel, der es nicht mit der Gewißheit seiner Realität (Faust: »Allein ich *will!*«) aufnehmen kann. Es nimmt sich das *Leben*, wie eine *reife Frucht* gepflückt wird« — (»Des Lebens goldner Baum« —), welche ebenso sehr *selbst entgegenkommt*, als sie genommen wird« (Gretchen).

Bislang aber ist nur von der einen Seite des Faustischen »ins Leben Stürzen« die Rede gewesen, dem wahrhaften »Teufelsleben«, der Illustration zu den Worten:

»Ich habe mich zu hoch gebläht,
In deinen Rang gehör ich nur.

Der große Geist hat mich verschmäht« u. s. w.

Nun tritt das eigentlich »Faustische« auch bei dem Philosophen in seine Rechte:

»Sein Thun ist nur nach einem Momente ein Thun der *Begierde*; es geht nicht auf die Vertilgung des ganzen gegenständlichen Wesens (das rein Teuflische), sondern nur auf die *Form* seines Andersseyns«. Die »Aufhebung« dieser Form des Andersseins geschieht nun im »Genusse der Begierde«: »Es gelangt also zum Genusse der *Luft*, zum Bewußtseyn seiner Verwirklichung in einem als selbständig erscheinenden Bewußtseyn, oder zu Anschauung der Einheit beider selbständigen Bewußtseyn«. Wunderlich genug, diese philosophische Fassung Fausts und Gretchens. Dass Hegel es liebt, grade an der unphilosophischsten aller Materien seine Dialektik sich bewähren zu lassen, ist ja durch das »junge Deutschland« bekannt genug geworden. Hier entspricht es doch in seiner Weise genau dem Faustischen »Sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, die ewig sein muß« u. ä. Allein sie ist nicht ewig, wie Faust bald erfährt und Hegel alsbald beweist¹: »Es (das Selbstbewußt-

¹ Vgl. übrigens Gretchens »Niemals?« in den Versen zur Radzivilschen Faustkomposition (a. a. O. 164).

sein) erreicht seinen Zweck, erfährt aber eben darin, was die Wahrheit desselben ist«. Diese Wahrheit besteht nun nach dialektischer Methode natürlich darin, dass der Begriff in sein Gegentheil umschlägt, also hier »die Verwirklichung dieses Zweckes selbst das Aufheben desselben ist«. Wichtiger nun als diese Ausführungen, wieso das Selbstbewusstsein »mit der genossenen Luft sich selbst aufgehoben hat«, ist der Eintritt der »Nothwendigkeit, des Schicksals« in den Kreis des Selbstbewusstseins, der von jenen abstracten Deductionen wieder auf den Faust zurückführt. Durch die Aufhebung seines Für sich seins ist nämlich das Selbstbewusstsein (Faust) »in das Element des *Für es seyns*« oder der gegenständlichen Ausbreitung herausgeworfen« worden, die Hegel als »dem Geiste fremd«, als »leer«, »blind«, »todt« gilt. »Das Bewußtseyn ist sich daher durch seine Erfahrung, worin ihm seine Wahrheit werden sollte, vielmehr ein Räthsel geworden, *die Folgen seiner Thaten sind ihm nicht seine Thaten selbst*; was ihm widerfährt, für es nicht die Erfahrung dessen was es an sich ist.« »Dieser Übergang seines lebendigen Seyns in die leblose Nothwendigkeit erscheint ihm daher als eine Verkehrung (!), die durch nichts vermittelt ist«. »Die nur einzelne Individualität, die nur erst den reinen Begriff der Vernunft zu ihrem Inhalte hat, *statt aus der todten Theorie in das Leben* sich gestürzt zu haben, hat sich also vielmehr nur in das Bewußtseyn der eignen Leblosigkeit gestürzt, und wird sich nur als die leere und fremde Nothwendigkeit, als die *todte* Wirklichkeit zu Theil.« » — Es erfährt den Doppelsinn, der in dem liegt was es that, nemlich sein *Leben* sich *genommen* zu haben; es nahm das Leben, aber vielmehr ergriff es damit den Tod«.

Dies letzte ist aber nun das Merkwürdigste an dieser ganzen metaphysischen Ausschöpfung des Faust und muss sie dem Goethefreunde, jedenfalls dem Goetheforscher weit über den Rang einer bloßen Curiosität erheben. Der Verfasser der »Phänomenologie« (erschieden zur Ostermesse 1807), in dem wir fürs erste nur den Kenner des Fräg-

ments von 1790 zu sehen haben, spricht hier nämlich und nicht bloß an den herausgehobenen, besonders deutlichen Stellen mit einer Sicherheit von dem Ende seiner Faustischen Individualität, die stützen macht. Sie »erfährt den Doppelsinn, der in dem liegt, *was es that*, nämlich ihr *Leben* sich *genommen* zu haben«. Woher hat der Leser des Fragments diese Beziehung auf ein Faustisches »sich das Leben nehmen«. Nicht die leiseste Andeutung liegt im Fragment von 1790 dafür vor. Und wenn er, der Freund Goethes, Schillers, Schellings und Niethammers, des eigentlichen, engsten »Faustkreises«, bereits unseren jetzigen ersten Theil des Faust im Auge hat, der ein Jahr nach seinem Werke erschien, wie kommt er wiederum dazu, diese Beziehung in einer Weise zu fassen, die zu der uns vorliegenden Gestalt in keiner Weise paßt. »Statt aus der todten Theorie in das Leben sich gestürzt zu haben, hat sie sich nur in das Bewußtseyn der eignen Lebloßigkeit gestürzt« . . . »es nahm das Leben, aber vielmehr ergriff es den Tod«. Und ferner über das Kapitel verstreut Ausdrücke, wie: »das Individuum zu Grunde gegangen und die absolute Sprödigkeit der Einzelheit an der ebenso harten aber continuirlichen Wirklichkeit zerstäubt,« »die unbegriffene Macht der Allgemeinheit, an welcher die Individualität zerschmettert wird« u. dgl. Es ist zweifellos, dass Hegel einen Ausgang des Faust als gegeben annimmt, der nicht der unsere ist.

Bevor wir uns zu der speciellen Frage wenden, wie Hegel zu einer solchen Auffassung gekommen ist, müssen wir uns, um zugleich wenn möglich zu bestimmen, wie er dazu hat kommen können, die Entstehungsgeschichte des Faust, so weit sie hier in Frage kommt, vergegenwärtigen. Wir haben vorläufig umgrenzt vor uns den Zeitraum von der Fortsetzung des Fragments bis zur Abfassung jenes Kapitels in der Phänomenologie, welche sich freilich nicht genauer bestimmen läßt, als mit den Jahren 1803–7. Denn bis dicht vor dem Erscheinen hat Hegel noch daran geschrieben (Hegels Briefe I. 80) und im Februar 1806 hat

der Druck der Phänomenologie begonnen (ebenda S. 60). Über die Abfassung selbst fehlt jede Auskunft. Man wird jedoch nicht fehlgehen, wenn man sie jedenfalls nicht vor 1803 setzt. Denn erst im Sommer dieses Jahres verliess Schelling Jena, der mit Hegel zusammenwohnte (Hegels Briefe I. S. 30) und ihn damals noch so vollständig beherrschte, dass man kaum die Conception, geschweige denn die Ausführung seines ersten selbständigen und gegen Schelling gerichteten Werkes vor die Trennung der beiden Philosophen setzen darf. Der Faust nun »lebt wieder auf« im Sommer 1777 und zwar gleich als fertiger »Plan«, der nur »ausgeführt« zu werden braucht. (Briefwechsel zw. Sch. u. G. 330.) Das involviret bereits einen sicheren Schluss. Nichts zeigt den bestimmenden Einfluss Schillers deutlicher, als die Leichtigkeit, womit ein Wort von ihm diese Sicherheit zerstört. Dieser »Plan ist eigentlich nur eine Idee«; das hatte Goethe, dem es lieb sein mochte, in seinem alten Werke den neuen, eigenthümlichen Boden des Freundes bereits betreten zu haben, gleich erklärt. Ideen aber »legen eine philosophische Behandlung auf«, wirft Schiller consequent ein, »und die Einbildungskraft wird sich zum Dienste einer Vernunftidee bequemen müssen«. Die ersten Fälle, bei denen sich diese Nothwendigkeit zeigt, sind für Schiller alsbald die »Auflösung«, vor der ihm »ordentlich schwindelt« und die »Einführung Fausts in das handelnde Leben« (333), zwei Forderungen, denen Goethe, trotzdem er sich »bei dieser barbarischen Composition bequem zu machen dachte«, doch endlich nicht hat ausweichen können.

Wir sehen also, dass die »Auflösung« eine »philosophische« Schwierigkeit mit sich bringt, und es sticht schon sehr von der früheren Sicherheit in diesem Punkte ab, wenn Goethe (334) trotz der oben angeführten scherz-

¹ Dass darunter im Wesentlichen nichts anderes als das Ende zu verstehen ist, belege Schillers Fassung: »den *Faust* (das *Fragment*) habe ich nun wieder *gelesen* und mir schwindelt ordentlich vor der *Auflösung*«, also nicht etwa des Planes, sondern des Stückes.

haften Abwehr nur noch von dem »Ganzen, das *immer* ein Fragment bleiben wird«, zu reden wagt und auf die »neue Theorie des epischen Gedichts« baut. Zweimal (338, 340) ist nun von »Schema und Uebersicht« die Rede, Anzeichen eifrigen Wägens und Suchens. Kein Wunder, dass unter diesen Umständen »die nordischen Phantome durch die südlichen Reminiscenzen zurückgedrängt« werden. (340.) Der Faust wird eine Last, ein »Tragelaph«, den »los zu werden« Hauptabsicht ist. (390.) Den ganzen Winter 1797–98 ist wiederum nur von der Absicht »an den Faust zu gehen« die Rede. Mai 1798 bringt endlich ernsthaften Entschluss. Derselbe äussert sich (465) sofort wieder zunächst im herzhaften Angriff des Planes. Das »höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben«, »die Theile in abgesonderten Lagen nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt«, Zeichen woran es am meisten fehlt. Nun soll »jeder Augenblick der Stimmung genutzt werden, um einzelne Theile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später *zusammenzustellen*«. Aber woran es wieder stockt, das sind bekanntlich »die tragischen Scenen,« die »deßwegen in Reime gebracht werden, da dann die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird.« Folgen gleichwohl zwei Jahre tiefen Stillschweigens über den Faust, dagegen mit einem Male eifrige Beschäftigung mit der Philosophie, repräsentirt in Schelling¹ und Hinneigung zu den Jenenser »Philosophen« (Niethammer, Paulus). Mit Niethammer werden regelrechte »philosophische Colloquia« angestellt, ein Cursus in der »Philosophie dieser letzten Tage«, der 1800 (765) als »im Fortgang«, also bereits geraume Zeit stattfindend erwähnt wird. Als erste Frucht desselben darf wohl der »Disputationsaktus« betrachtet werden, März 1800 (726) erwähnt als Ausfüllung der »großen Lücke«. Im Sommer 1800, in Jena verbracht, wo

¹ Tages- u. Jahreshefte 1798, 1799.

»Philosophen, Naturforscher und Konsorten die arme Poesie sehr in die Enge treiben« (777), wird sehr bedeutsam von einem »kleinen Knoten« gesprochen, der im Faust »gelöst« ist (756). In enger Verbindung damit ist die Rede von der »Höllenbraut«, als einem »Gegenstück zu Faust«: »Ein Mädchen, das seinen treuen Liebhaber zu Grunde richtet, sich aber einem wunderlichen unbekannten Bräutigam verschreibt«. Dies deutet wieder auf den Schluss von Faust, aber zugleich enthält es den Ansatz zu einer ganz neuen Aera, in die er tritt. Helena kündigt sich ganz deutlich darin an. Und richtig fünf Wochen später ist sie »wirklich aufgetreten« und zwar werden da schon »acht Tage« gewisse »Situationen festgehalten«, »von denen Schiller weiß« (763). Aber mit der Helena hat sich eine andre neue Erscheinung eingefunden. Was Schillers »Einführung ins thätige Leben« bis dahin nicht vermocht hatte, die neue Verdichtung der »südlichen Reminiscenzen« macht es nöthig: Fast an demselben Tage (764) ist zum ersten Male vom »zweiten Theil des Faust« die Rede.

Goethe hatte sich den Schluss vorläufig wieder vom Halse geschafft, diesmal gründlicher als er ahnte. Cotta, von dem um diese Zeit (762) schon wegen des Faust die Rede ist, und die Jenenser Philosophen, die den ganzen Winter 1800—1801 »auf den Faust« schon so »ganz unaussprechlich gespannt sind« (803) haben sich noch sehr lange gedulden müssen.

In den Kreis dieser Philosophen nun, die auf den Faust ganz unaussprechlich gespannt sind, mit denen Goethe deswegen »philosophische Colloquia« hält und derentwegen er sich beim Faust »freilich zusammenzunehmen hat« (804), tritt nun grade um diese Zeit (1801) Hegel. Er ist Schellings Jugendfreund, Mitarbeiter und Hausgenosse, bald Niethammers Busen- und Hausfreund und nähert sich Goethe immer mehr. Während seines ganzen Jenenser Aufenthaltes, also jedenfalls zur Abfassungszeit jenes Capitels ist er mit Goethe in unterbrochenem,

bald gradezu freundschaftlichem Verkehr, der sich in treuer Fürsorge Goethes für den mittellosen Philosophen äussert. Dass er die oben berichtete Idee vom Faust fassen, dass er sie ausführen und niederschreiben konnte, ohne zum mindesten von ihrem Abweichen von unserer heutigen etwas zu ahnen¹, das ist eine zu bedeutsame Thatsache, um sie nicht einer genauen Prüfung für würdig zu halten und ihre Erklärung wenigstens zu versuchen.

Hegel hat in seiner Vorstellung einen Faust, der »sich ein Räthsel geworden ist«, der »die Folgen seiner Thaten nicht als seine Thaten«, sondern als eine »Verkehrung« ansieht, dessen »Individualität« vom Schicksal »zerschmettert wird.« Und gleichwohl weiss er bereits vom »zweiten Faust«, ein Beleg mehr, dass wir es mit keiner Phantasmagorie zu thun haben. Denn der jetzt für uns erst merkwürdig werdende Schluss des genannten Kapitels lautet: »Bis hieher geht die Erscheinung *dieser Gestalt* des Selbstbewußtseyns; *das letzte Moment* ihrer *Existenz* ist der Gedanke ihres Verlufts in der Nothwendigkeit, oder der Gedanke ihrer selbst als eines sich absolut fremden Wesens. Des Selbstbewußtseyns *an sich* hat aber diesen Verlust *überlebt*; denn diese Nothwendigkeit, oder reine Allgemeinheit ist *sein eignes* Wesen. Diese Reflexion des Bewußtseyns in sich, die Nothwendigkeit als sich zu wissen ist *eine neue Gestalt* desselben«. Hier ist der Grundgedanke des zweiten Theiles Hegelisch klar gegeben, zugleich aber auf die Einleitungsscene des zweiten Theiles ein merkwürdiges Licht geworfen. Halten wir die unzweideutigen Worte »vom sich das Leben nehmen« damit zusammen, so erscheint uns mit einem Male der »Schlaf der nur Schale ist« im Geisterchor und die »krampfesfarrten Glieder« in Ariels Gesang, welche den »ermüdeten, unruhigen schlafsuchenden« Faust dort umschweben, in sehr greifbarer Ge-

¹ Eine zweite Auflage hat Hegel nicht mehr erlebt! Über sein Verhältniss zu ihr vgl. das unserer Hypothese merkwürdig entgegenkommende Vorwort Joh. Schulzes bes. a. a. O. S. VI.

stalt. Nun denke man daran, in wie naher Beziehung diese Einleitung, welche nach Eckermann (III⁶ 117.) »aus dem Golde der Tell-Lokalitäten gemünzt ist«, zu jener Zeit der missglückten Faustabschlussversuche steht. Wäre es nun unstatthaft, in Goethes Idee und der Annahme seiner nächsten Freunde damals einen Faustschluss anzunehmen, der Hegels unzweideutigen Andeutungen entspräche?

Denken wir uns einen Faustplan, wie er jenem alten »höchst confusen Manuskript« zu Grunde lag, so erscheint es nur natürlich, den Schluss grade mit der Technik jener Epoche in Beziehung zu bringen. In Valentin kündigt sich eine Art Beaumarchais an und wäre Clavigos, der (eine Umkehrung Fausts) im Brudergefecht sinkt, wäre Clavigos Wort »Ich danke dir, Bruder, du vermählst uns« nicht auch eine (freilich völlig unfaustische) Lösung der Gretchen-tragödie? Faust ist immerhin trotz seiner sonstigen erhöhten Eigenschaften gleichaltriges Geschwister von Weislingen, ganz besonders von Werther und Fernando. Wie sehr die Idee der Lösung des Lebensknotens durch eigene Hand, jenes

»Ja kehre nur der holden Erden-sonne
Entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen Jeder gern vorüberschleicht« . . .

in Goethes eigenem Leben damals Wurzel gefasst hatte, braucht nicht erst aufgeführt zu werden. Und dass grade bei Faust das Männliche dieses Entschlusses im stoischen Sinne hervorgehoben wird, »dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht«, gleichsam als Nachklang jener Zeit, in der Goethe einmal in seinem Leben die Resignation in stoischem Geiste fasste¹, das ist doch sehr bedeutsam. Grade jene Zeit ist die Mutter der Gretchen-tragödie und mochte in der »tausendfachen imaginären Vervielfältigung seines Elends«, als er sich vor Schmerz und Jammer auf der Erde wälzend »seine ganze Erfindungsgabe, seine Poesie und

¹ Vgl. Danzel, Goethes Spinozismus (Hamb. 1850) S. 41.

Rhetorik auf diesen kranken Fleck warf¹« nicht auch jener »Entschluß« der herrschende Gedanke gewesen sein! Grade jenes reife Knabenalter spielt ja so gerne mit ihm und solche Eindrücke haften und kommen bei gleichem Anlass bewusst oder unbewusst wieder. Jenes Wort von Montesquieu, das in »Dichtung und Wahrheit²« so bedeutsam hervorgehoben wird und welches »seinen Helden und großen Männern das Recht erteilt, sich nach Befinden den Tod zu geben, indem es doch einem jeden freistehen müsse, den fünften Akt seiner Tragödie da zu schließen wo es ihm beliebt«, leidet doch sicher auf Faust mehr Anwendung als auf Werther und etwa Fernando. Und dass dieser Gedanke mit dem Faust unauflöslich verbunden war, zeigt uns ja noch heute die Scene in der Osternacht. Sie bildet jetzt die hauptsächliche Füllung der »großen Lücke« des Fragments und leitet jetzt meisterhaft als letzte Motivirung tief symbolisch und doch so anschaulich zum Teufelspakt über. Aber dass sie diese Aufgabe von Anfang an hatte, dass sie sich so in der Faustidee befand, dafür bietet sich nicht der geringste Anhalt, desto mehr jedoch spricht dagegen. Auf eine so tief einschneidende Thatsache müssten die folgenden Scenen doch irgend einen Bezug enthalten. Der einzige Bezug aber ist Mephistos »Und doch hat jemand einen braunen Saft —«, eben in jener »großen Lücke« zu gleicher Zeit eingesetzt. Nun sollte ja aber in die »große Lücke« noch im Frühjahr 1800 (s. o.) der »Disputationsaktus« eingesetzt werden. Von vornherein wird jedermann zugeben, ein solcher reimt sich mit einem vorausgehenden Selbstmordversuch schlecht. Der Spaziergang mit seinen melancholischen Betrachtungen lässt sich darauf noch ertragen, wenn er auch bekanntlich grade die Stelle ist, bei der selbst der ganz ungelehrte Leser »das Zusammengefallte« zuerst merkt. Aber darauf eine nach den Paral-

¹ Dichtung und Wahrheit I. 198, 199 (v. Loeper).

² a. a. O. I. 128.

pomenen noch dazu zum Theil burleske Disputation — unmöglich! Frühjahr 1800 kann also die Scene in der Osternacht noch nicht gespielt haben. Die Scene enthält aber überdies Stellen, die trotz aller Allgemeinheit, bei dem Faust des Studierzimmers immerhin auffallen, ganz besonders weil sich früher (am Pulte, bei den Geisterbeschwörungen, im Gespräch mit Wagner) nichts dergleichen findet, Stellen, die von dem weltabgeschlossenen Büchermenschen mit einem Mal abführen zu einem Faust, der erst noch kommt. Es sind besonders die ziemlich in der Mitte des Selbstmordmonologs befindlichen Verse:

»Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
Dann heißt das Bessere Trug und Wahn.
Die uns das Leben geben, herrliche Gefühle
Erstarren in dem irdischen Gewühle.
Wenn Phantasie sich sonst mit kühnem Flug
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.
Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirkt sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und *stört Lust und Ruh;*
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu,
Sie mag als Haus und Hof als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift;
Du bebst vor allem was nicht trifft,
Und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen«.

Die folgenden Verse leiten dann mit merkbarem Umschlag wieder auf die nunmehrige Motivierung der Scene die Verzweiflung über das Donnerwort des Geistes, von der Faust durch Wagner schon »losgerissen« war. — Andererseits bietet die Scene Verse, die schon äußerlich genau mit der Einleitung zum zweiten Faust correspondiren. Es ist dies natürlich besonders das »Ja kehre nur der holden Erden-sonne entschlossen deinen Rücken zu« und das »So bleibe denn die Sonne mir im Rücken« des zweiten Theils.

Aber auch »ein Feuerwagen schwebt auf leichten Schwingen« zu »Phöbus' Räder rollen prasselnd« des zweiten Theils — gehört hierher. Es ist wohl niemals die Frage gewesen, dass die beiden Szenen in Beziehung zu einander stehen. In einer wie engen, erhellt erst jetzt aus unserer durch Hegels Gewähr entstandenen Annahme, dass Goethe wirklich die Absicht gehabt haben muss, die Faust-Gretchentragödie mit dem Selbstmord oder kurz und gut im Allgemeinen dem Untergange Fausts zu schliessen und dass auch nach den Schillerschen Einwüfen von »vorheriger Einführung Fausts ins handelnde Leben«, ja selbst nach dem endlichen Entschlusse zu einem zweiten Theile dieser Gedanke festgehalten wurde. Denn die auf jene Zeit weisende Einleitung zum zweiten Theile lässt noch heute dem Leser die Möglichkeit offen, dass der Schlaf, der Faust als Schale umfängt, wohl als Kern beabsichtigt war und dass dieselbe Macht, die ihn »im Thau aus *Lethes* Fluth badet« auch verhindert hat, dass die »krampfstarren Glieder« im Tode erstarren.

Für die ansteigende Verzweiflung Fausts im Verlauf der Gretchentragödie brauchen Belege kaum beigebracht zu werden. Bereits in »Wald und Höhle« präludirt Mephisto mit seinem »Teufel der verzweifelt«. In »trüber Tag. Feld« haben wir dann noch einen Klang von jener Scene, über die Wieland aus dem Jahre 1776 berichtet, dass darin Faust so wüthend werde, dass es selbst den Mephistopheles erschrecke. Ob dies wirklich diese Scene ist? Ob sie nicht doch wenn auch nicht im Kerker gespielt, aber sich doch an den Kerker angeschlossen hat? Motivirter ist dann jedenfalls ihr Anfang »Im Elend! Verzweifeld!« u. s. w. Dass sich Goethe ein Ansteigen dieser Verzweiflung zu einer noch furchtbareren Höhe gedacht hat, dafür haben wir einen Beleg. Es ist der grässliche Fluch, mit dem Faust — ist es nicht merkwürdig? — grade die Erinnerung Mephistos an den *Selbstmordversuch* beantwortet. Hier »schimmert« trotz der »dämpfenden Reime« die »unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes«, von der Goethe bei seiner Bearbeitung

der tragischen Szenen in Prosa spricht, noch so deutlich hervor, dass man kaum annehmen kann, das sei ad hoc zur Füllung der Lücke gedichtet und bezöge sich nur auf des Mephistopheles Spott. Goethe fand es daher auch nöthig, die Wirkung dieses Fluches, den er keinesfalls missen mochte, durch jenen, Mephistopheles sonst so wenig entsprechenden Geisterchor der »Kleinen von den Seinen« zu paralysiren. Ein so fluchender Mann kann eigentlich streng poetisch nicht länger leben, am wenigsten ein Teufels-, ein Genussleben. Denn grade mit dem Genuss in seinen verschiedensten Gestaltungen zeigt er sich ja darin schon fertig. Der Geisterchor ist daher angewiesen, durchgreifend zu repariren, noch viel mehr als der Arielsche in der Einleitung zum zweiten Theil. Er lockt nicht bloß »in die Welt weit aus der Einsamkeit«, sondern schon aus einer »zerstörten« in eine »neue« Welt. Er »rät« nicht »altklug zu Luft und Thaten«. Das ist völlig freie Erfindung des Mephistopheles an dieser Stelle. Er rät vielmehr schon an Lust und Thaten nicht zu verzweifeln.

Aber ebenso klar als diese Momente, welche Faustens Selbstmord aus der »großen Lücke« herausheben, erscheinen uns jetzt natürlich diejenigen, welche ihn dahin verwiesen, ganz besonders nicht am Schlusse duldeten. Dass sich die Tragik der letzten Gretchenscene schlechthin nicht mehr überbieten lässt, musste selbst ihrem jugendlichen Meister, der sich damals alles zutrauen durfte, namentlich in vorgeschrittenem Alter immer klarer werden. Überdies konnte er sich mit Fug sagen, dass darin der moralische Untergang Faustens, auf den es ja eigentlich im ersten Theil abgesehen ist, sich für den wirklich Auffassenden schon deutlich genug ergebe. Geistreiche Leser haben dies auch von Anfang an hervorgehoben und in diesem Sinne, nicht etwa in dem einer »Höllenfahrt« (wie von Loeper a. a. O. LXIII dabei anzunehmen scheint) sind die Worte der Staël in ihrem Buche de l'Allemagne zu verstehen, dass »der überlebende Faust todt sei«. Überdies setzte ja Goethe

grade seit der Wiederaufnahme des Stoffes eine Art Ehrgeiz darein, die Momente der Volksfabel sämtlich tatsächlich auszunutzen, derselben die Idee gleichsam abzutrotzen und gleichwohl in höherem Sinne darzustellen. Mit der »Helena« war zugleich dann der Schluss des Ganzen, die Erfüllung des Teufelspakts und der Seelenstreit gegeben. Mit der Helena versank überhaupt, wie sich (s. o.) durch Daten genau erweisen lässt, der Gretchenfaust immer mehr in die Nebel der Vergangenheit. Er ward thatsächlich ein anderer. Es ist unhaltbar, aber auch nutzlos, dies zu bestreiten. Ist ja doch auch sein Schöpfer ein anderer geworden.

Ob mit der »Lösung« jenes »kleinen Knotens«, von der im Sommer 1800 zugleich mit jener fernen Andeutung der Helena so bedeutungsvoll die Rede ist, die — wir wollen uns vorsichtig ausdrücken — die Klärung der Goethischen Intentionen in Hinsicht unseres Problems gemeint ist? Fast möchte man es annehmen, wenn man nämlich damit den um drei Monate vorausgehenden Disputationsaktus zusammenhält und besieht, wie wenig wir davon erhalten haben. Denn es ist klar, dass mit der jetzigen Ausfüllung der grossen Lücke der Disputationsaktus in Wegfall kommen musste. Als Ganzes passte er nun nicht mehr, und Einzelnes, was dabei zu sagen oder anzubringen war, konnte später noch vorgebracht werden. So enthält der Baccalaureus schon in seiner Figur zweifellos eine Nachwirkung jenes Disputationsaktus. Bei dieser Gelegenheit wäre zum mindesten ein äusserer Anlass, einmal bis ins Einzelste nachzuweisen, dass wirklich, wie schon Eckermann annahm, »in ihm eine gewisse Klasse idealer Philosophen«, d. h. damals 1829 die Hegelianer »gemeint sei«. Dass Goethe im Jahre 1829 mit einem »von den Neufsten« nicht mehr Fichte oder gar die Schlegel gemeint haben kann, ist eigentlich von selbst klar; ebenso dass er Eckermann gegenüber die Beziehung ableugnete und den Baccalaureus als bloß allgemeine Personifikation anmaßlicher

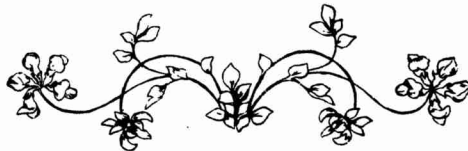
Jugend hinstellt. Denn Hegel war ihm befreundet und er schätzte ihn persönlich sehr. Bedeutend weniger natürlich seine Philosophie, wie aus vielen Stellen grade bei Eckermann hervorgeht. Und dass Freunde sich gelegentlich von Goethe etwas gefallen lassen mussten, hat ja Fritz Jakobi frühzeitig erfahren. Uns stellt diese Freiheit der Beurtheilung Goethe wennmöglich nur noch höher. Zweifellos hätte Hegel selbst seiner Natur nach und bei seiner begeisterten Verehrung Goethes es nicht übel genommen, wenn er die absoluten Verse noch selbst hätte lesen können. Aber Goethe hat ja auch ihn noch überlebt. Nun ist der Baccalaureus ein so spezifisch philosophischer radikaler Grobian, dass sich nicht an Burschenschaftler im Allgemeinen denken lässt. Überdies aber trieft er von Hegel, von dessen Verachtung der »flachen, albern, unwissenschaftlichen« Empirie, von seiner Potenzirung des reinen Geistes, dem »nichts ebenbürtig«, von seiner rücksichtslosen Proklamirung des höchsten Rechtes der jeweiligen Gegenwart — kurz Mephistopheles lernt ja zum Schluss selbst einsehen, dass er gar nicht »absoluter« mehr nach Hause kommen kann. Für das Hauptmotiv der Scene, seine grenzenlose jugendliche Dreistigkeit und sein alles Alte als abgestorben verachtendes Selbstgefühl findet sich z.B. Phänomenologie s. W. W. II. 357 fg. eine so bezeichnende Parallelstelle, dass es keiner weiteren braucht. Es heisst da: »Diese — die ewige Ironie des Gemeinwesens — macht die ernsthafteste Weisheit des reifen Alters, das, der Einzelheit — der Luft und dem Genusse — abgestorben, nur das Allgemeine denkt und besorgt, zum Spotte für den Muthwillen der unreifen Jugend und zur Verachtung für ihren Enthusiasmus; erhebt überhaupt die Krafft der Jugend zum Geltenden«... »Das Gemeinwesen würde nichts vermögen, wenn es nicht selbst die Krafft der Jugend, die Männlichkeit, welche nicht reif noch innerhalb der Einzelheit steht, als die Krafft des Ganzen anerkannte« u. s. f. Wenn es schliesslich noch eines Beweises bedürfte für den intimen

Bezug grade des Verfassers der Phänomenologie zu Goetheschen Ideen, Plänen und Arbeiten, so liefert ihn die Phänomenologie selbst auf Schritt und Tritt. Und zwar stets in der Eingangs charakterisirten Weise ohne jede Citirung, den Bezug auf Goethe so sehr als selbstverständlich voraussetzend, dass nur der Eingeweihte ihn gleich merkt. So begegnet 393fg. Rameaus Neffe, in derselben Weise als Beispiel für die »Zerrissenheit des Bewußtseins« durchgeführt. (Die wiederum sehr freien Citate S. 394 finden sich Hempel XXXI. S. 81 fg. sp.), 476 ff. die »schöne Seele«, wiederum als ein bedeutsames Moment des ganzen Systems; von S. 527 an die Goethen so eigenthümlichen Ansichten von »Kunstreligion«. Sollte das mir vorläufig unbestimmbare Verscitat S. 353 »weil wir leiden, anerkennen wir, dass wir gefehlt« — sich nicht auch (in anderer Form) als Goethisch nachweisen lassen. Um schliesslich doch auch Hegeln noch etwas zuzuweisen, sei bemerkt, dass Hegels Behauptung in seiner »Philosophie der Geschichte«, er habe vor Goethe¹ den Zusatz zu dem Sprichworte vom »Helden und Kammerdiener« gemacht, trotz des zweifelnden Fragezeichens in »Büchmanns Geflügelten Worten« 11 A. S. 351 wirklich begründet ist. Wenn auch nicht grade zehn, so doch mehrere Jahre vor Goethe hat Hegel folgende Stelle in der Phänomenologie (a. a. O., S. 502) geschrieben: »Es giebt keinen Helden für den Kammerdiener; nicht aber weil jener nicht ein Held, sondern weil dieser — der Kammerdiener ist« u. s. w.

Der in der ganzen Geistesgeschichte unerhörte, so ganz einzige Zusammenfluss einer solchen Reihe so bedeutender Menschen auf einen vom Strome abgelegenen, eng umgrenzten Erdenfleck, dieser »glückliche Zufall«, der Weimar und Jena noch in ganz anderer Weise als Athen und Rom zum Tummelplatz der Philologie machen muss, erkläre und rechtfertige auch die in diesem Aufsatz nieder-

¹ Aus Ottiliens Tagebuche. Wahlverw. II. 5. Hempel XV. 165.

gelegten Vermuthungen über manches Bedeutsame in dem stets von Neuem interessanten Werdeprozess unseres grössten Dichtungswerkes. Sollten sie durch die der diesbezüglichen Wissenschaft neu geöffneten Quellen sich auch nicht handgreiflich belegen lassen, so ist doch kaum anzunehmen, dass etwas darin gegen sie sprechen kann. Denn von Plänen ist dabei der Natur der Sache nach zumeist die Rede und mehr als ein vorsichtiger Beitrag gewissermaßen zur Naturgeschichte poetischer Pläne wollen sie nicht sein. In Anbetracht der Seltenheit aber eines Zusammentreffens, welches uns den Eintritt in diese geheimsten Werkstätten des schaffenden Genius erlaubt, dürften sie nicht von vornherein abzuweisen, dem geistvollen Privatdozenten aber, der damals an so ganz anderen Zielen baute, jedenfalls ein besonderer Dank dafür abzustatten sein, dass er unabsichtlich und nebenbei noch andere Erkenntniss fördern half, als dabei in *seinem Plane* gelegen hat.





4. EINIGE ÄLTERE ILLUSTRATIONEN ZU GOETHES IPHIGENIE

VON

C. RULAND.

Der unser Goethe - Jahrbuch diesmal schmückende Lichtdruck reproducirt¹ eine Zeichnung Angelika Kauffmanns, welche sich im Goethe - National-Museum vorfindet. Über deren Entstehung erhalten wir einigen Nachweis in den Briefen Goethes aus Italien. Am 19. Januar 1787 bat ihn Angelika, ihr die Iphigenie vorzulesen, was der Dichter aber noch ablehnte²; erst am 18. Febr. entschloss er sich dazu und freute sich »sehr über die gute Art, wie sie das Gedicht empfand«³. Bei der Redaction dieser Stelle für die Italienische Reise wird dann noch hinzugefügt, dass »die zarte Seele« ihm »eine Zeichnung daraus zum Andenken versprach«, während in der ursprünglichen Fassung der Briefe von einer solchen erst nach der Rückkunft aus Neapel unter dem 8. Juni die Rede ist: »Angelika hat gar gemüthlich die Stelle *Seyd ihr auch schon herabgekommen?*

¹ In etwas verkleinertem Maßstabe; das Original misst 320 mm in der Höhe, 375 mm in der Breite.

² Schriften der Goethe-Gesellschaft II, S. 265.

³ Ebenda, S. 286.

gezeichnet«¹. In der Italienischen Reise endlich findet sich während des neapolitanischen Aufenthaltes ein Stelle, welche sich eingehender über die uns vorliegende Composition auslässt und die beste Beschreibung und Würdigung unserer Zeichnung bildet. Goethe schreibt unter dem Datum des 13. März: »Angelika hat aus meiner Iphigenie ein Bild zu malen unternommen: der Gedanke ist sehr glücklich und sie wird ihn trefflich ausführen. Den Moment, da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet. Das was die drei Personen hinter einander sprechen, hat sie in eine gleichzeitige Gruppe gebracht und jene Worte in Gebärden verwandelt. Man sieht auch hieran, wie zart sie fühlt und wie sie sich zuzueignen weiß, was in ihr Fach gehört. Und es ist wirklich die Achse des Stückes«.

Wenn auch Goethe hier von einem begonnenen *Bilde* spricht, so ist doch kein Zweifel, dass obige Stelle angesichts der *Zeichnung* redigirt worden ist, mag nun Angelika sie dem verehrten Freunde vor der Abreise nach dem Süden zum Andenken an die Vorlesung, oder, was wahrscheinlicher, nach der Rückkehr im Juni als Willkommen verehrt haben. Stets war sie dem Dichter eine liebwerthe Erinnerung der römischen Zeit und bildete mit anderen auserlesenen Blättern seiner Handzeichnungssammlung unter Glas und Rahmen den Schmuck des sog. Deckenzimmers, in welchem sie sich heute wieder an alter Stelle befindet.

Die von der Künstlerin illustrierte Scene ist die dritte des dritten Aufzuges. Iphigenie hat in dem Fremdling den Bruder erkannt, aber sich nicht stark genug fühlend, allein mit den quälenden Wahnvorstellungen von dessen umdüstertem Geiste zu ringen, ist sie fortgeeilt um Pylades zu Hülfe zu rufen: mit ihm tritt sie eben an den ermattet zusammengesunkenen Orest heran, welcher sie mit den zum Motto der Zeichnung erwählten Worten begrüsst.

¹ Ebenda, S. 312.

Wie Goethe sagt: die Künstlerin hat die Achse des Stückes erkannt, — den Punkt, an dem das Geschick der drei so wunderbar Vereinigten der beruhigenden Lösung sich zuzuwenden beginnt. Die scharf charakterisirende Darstellung leidenschaftlicher, tragischer Conflictte war nicht die Stärke der zarten Angelika. Niemand, der mit ihren Werken einigermaßen vertraut ist, wird in unserer Zeichnung etwa die herbe Grossheit suchen, mit der ein Feuerbach seine Iphigenie bildete; die ihrige ist dasselbe Wesen, welches in anderen ihrer Compositionen Rhodope oder Deidamia, Königin Eleonore oder Kalypso heisst, grade so wie ihr Orest mit den Paris, Cimon und anderen jungen Helden eine ausgesprochene Familienähnlichkeit besitzt. Angelika und ihre Werke sind von ihrer Zeit nicht loszulösen: die zarte Sentimentalität ihrer Compositionen, die Unbestimmtheit ihres Colorits, die öfter flauere Zeichnung mag uns heute befremdend anmuthen, — vergessen wir aber darum nicht, wie Goethe so richtig über sie urtheilt, dass sie sich zu-eigene was zu ihr passe, — was sie ihm während des ganzen Römischen Aufenthaltes gewesen, welche Freude sie ihm mit ihrer Iphigenien-Composition bereitet!

Sehen wir von dem herzlich schwachen Kupfer Heinrich Lips' zu dem 3. Band der Goeschen'schen Ausgabe ab, so haben wir in Angelika's Zeichnung die erste Einwirkung der Goetheschen Iphigenie auf die bildende Kunst. Aber gleichzeitig versuchte sich ein zweiter, Goethe ebenfalls sehr nahestehender Künstler, den dichterischen Gestalten mit Stift und Pinsel Leben zu verleihen. Im Sommer 1787 schreibt Wilhelm Tischbein aus Neapel an Goethe, er werde ihm bald die Zeichnungen »von den Köpfen des Orestes schicken — die Furien geben schrecklich schöne Gesichter,«¹ und am 10. Oct. 1787 berichtet er an Merck, er male für den englischen Gesandten Hamilton ein Bild, Orest darstellend, wie er von seiner Schwester erkannt

¹ Schriften der Goethe-Gesellschaft II. S. 436.

wird, und die Iphigenie sei das Bild der Miss Harte.¹ Leider hat sich das Gemälde selbst bis jetzt nicht auffinden lassen, aber wir haben noch eine eingehendere Notiz über dasselbe in der Italienischen Reise, laut welcher die Skizze in Neapel Aufsehen erregte. »In halben Figuren sah man darauf Oresten, wie er am Opferaltar von Iphigenien erkannt wird und die ihn bisher verfolgenden Furien soeben entweichen. Iphigenie war das wohlgetroffene Bildniss der Lady Hamilton², welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte.« Diese Beschreibung hat es möglich gemacht, in drei Tischbeinschen Federzeichnungen des Goethe-Museums die vorbereitenden Entwürfe zu dem Gemälde zu erkennen. Die erste, flüchtigste zeigt das Geschwisterpaar in ganzen Figuren, — die zweite Iphigenien an Orest gelehnt, rechts Pylades leicht angedeutet, — die dritte in sorgfältigerer Ausführung, Orest die Schwester zurückweisend, während eine mit Schlangen bewehrte Furie im Hintergrunde sich halb wendet; die zwei letzteren Zeichnungen in halben Figuren. Die dritte stimmt so zu Goethes Beschreibung, dass uns in ihr wohl die definitive Gestaltung des Tischbeinschen Gemäldes erhalten ist. Der Künstler hatte sich somit, abweichend von Angelika, an die erste Scene des dritten Aufzuges gehalten, etwa an die Worte:

Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien!

.....

..... Lass! hinweg!

Ich rathe dir, berühre nicht die Locken!

¹ Briefe an Merck. S. 507.

² Damals (1787) noch als Miss Emma Harte nach stürmisch bewegter Jugend in Sir W. Hamiltons Hause lebend, der ihr erst 1791 seine Hand und seinen Namen gab.

Orest steht von vorn gesehen, die von rechts herantretende Iphigenie zurückweisend, welche dem Bruder die eine Hand auf die Brust, die andere auf die Schulter legt. Dass Tischbein seiner Priesterin Dianens die Züge der Miss Harte gegeben, haben wir oben gesehen: die Zeichnung widerspricht dem nicht, denn die vollen Züge und Formen Iphigeniens haben entschieden eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bekannten von Rehberg radirten Bilde Lady Hamiltons. Aber er soll auch Goethe selbst zum Vorbild des Orest genommen haben: so schreibt Friederike Brun an Böttiger aus Kopenhagen am 14. Mai 1799: »Ich besitze eine Skizze von Tischbein, Orest und Iphigenie nach Goethe, wo der Orest beinahe Portrait von Goethe ist, und die Tischbein mir schenkte, weil ich *das* sah.« Leider ist dieser vierte Entwurf ebenso verschollen, wie das Gemälde selbst, und die Angabe daher nicht weiter controlirbar.

Ein dritter Künstler, und zwar diesmal nicht in Italien, sondern in der nordischen Heimath, hat entschieden seinem Orest die Züge Goethes verliehen: Georg Melchior Kraus, der Leiter der Weimarischen Zeichnenschule, hat ebenfalls die Erkennungsscene gemalt, möglicher Weise angeregt durch die Ettersburger Aufführungen 1779, wie er ja auch z. B. bei dem Jahrmarkt von Plundersweilern, der Fischerin u. a. künstlerisch thätig war. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort auch dieses Bildes ist leider unbekannt, aber wir besitzen von demselben einen (recht seltenen) Stich von J. S. Facius, 1805 von dem bekannten Londoner Kunsthändler Boydell herausgegeben. Hier sehen wir, ähnlich wie bei Tischbein, aber in ganzen Figuren, Iphigenie von links her sich an den Bruder lehnend, der, weitgeöffneten Auges vor sich hinblickend, mit leiser Geberde ihre rechte Hand von seiner Brust zurückweist; den Hintergrund bildet der Tempel Dianens und ein dichter Wald. Kein Zweifel ist, dass hier dem Orest die Züge Goethes verliehen werden sollten; — wäre dann vielleicht in der in wallende weisse Gewänder gehüllten Iphigenie uns eine Erinnerung an die

Kraus nahe befreundete Corona Schröter und an deren im Verein mit dem Dichter in Ettersburg gefeierten Triumph erhalten? Je mehr sich unsre Kenntniss von Goethes innerem und äusserem Leben vertieft, desto schmerzlicher empfinden wir, wie manche Fäden doch auch abgerissen sind. Zwei seiner Zeit gewiss vielbesprochene Bilder wie die Iphigenien von Tischbein und Kraus konnten sich spurlos den Augen der Nachwelt verlieren, manche Briefstellen sind uns zur Zeit noch ganz unverständlich, so z. B. wenn Eliza Gore in Dec. 1793 an Goethe schreibt: »Cette silhouette ou copie d'une main anglaise de votre belle Iphigénie me retracera avec bien du plaisir les traits de son parfait original, que j'ai été encore occupée à admirer ces jours passés«. Wer ist dieses vollkommene Iphigenien-Original, welches die kunstliebende Engländerin in Weimar 1793 bewunderte? —

Eine allmählig fortschreitende Bearbeitung der Goetheschen Sammlungen wird sicher dahin führen, über viele Einzelheiten jener uns so bedeutsamen Zeit neue Belehrung zu bringen. Weiteres Material bietet der Privatbesitz des grossherzoglichen Hauses (wir erinnern nur an das des Interessanten so viel enthaltende Schlösschen Tiefurt!) — die Sammlungen des Weimarischen Museums, — endlich der Besitz der Grossherzoglichen Bibliothek. Kommen hierzu die werthvollen Aufklärungen, welche das Goethe-Archiv aus den Correspondenzen mit Freunden und Künstlern, sowie aus den Rechnungen der Kunsthändler zu schöpfen erlaubt, so ist die Hoffnung wohlberechtigt, dass die eingehende Sichtung und Prüfung all' dieses reichen Materials am Ende dazu führen wird, ein lebensvolles Bild von Goethes Anschauungen und Bestrebungen auf dem weiten Gebiete der Kunst zu gewinnen. Im Verlaufe der Arbeit stossen wir zwar manchmal auf Fragen, deren Beantwortung wohl für immer versagt bleiben dürfte: so z. B. als vor einiger Zeit in einer Jahrzehnte nicht geöffneten Lade im Goethe-Hause ein Convolut von mehreren hundert Silhouetten der 80er Jahre gefunden wurde, war

die Enttäuschung gross, als nur auf sehr wenigen eine Namensangabe der Dargestellten gefunden wurde.

Selbst wenn die Quellen der Belehrung reichlicher fliessen, wie bei den Künstlern, deren Werke uns vorhin beschäftigten, bleibt öfter eine und die andere Frage ungelöst. Wir wissen z. B., dass Kraus in Goethe's Aufträge im Harz Ansichten und Gesteinformationen gezeichnet, aber nicht ein Blatt der Art hat sich bis jetzt nachweisen lassen unter den hunderten von Kraus'schen Aquarellen und Studien, welche Goethe-Haus und Museum besitzen. Von Wilhelm Tischbein hatte Goethe aus Italien eine Mappe voll Skizzen mitgebracht, alle während beider Zusammenleben in Rom und Neapel entstanden. Goethe hat die Blätter nach Gegenständen (Antikes, Idyllen, Tägliches Leben, u. s. w.) geordnet, und noch haben sich zwei Catalogconcepte, zum Theil von seiner Hand, erhalten, deren Angaben uns jedoch grade bei einigen der interessantesten Blätter schwere Räthsel aufgeben.

Wie Goethe-Gesellschaft und Goethe-Archiv den so lange ersehnten und so freudig begrüßten Sammelpunkt für die auf Goethe bezügliche literarische Forschung bilden, so dürfen wir hoffen, dass sich an das Goethe-National-Museum ein anderer bedeutsamer Zweig des Goethe-Studiums anlehnen wird: derjenige, welcher auf eine vertieftere Erkenntniss der Kunstanschauungen des Dichters und der durch ihn der Kunst gewordenen Anregungen abzielt. Es wäre ein schöner erster Erfolg, wenn unsere flüchtigen Bemerkungen über das erste Auftreten der Iphigenie in der bildenden Kunst die Aufmerksamkeit auf die vergessenen Bilder Tischbeins und Kraus' hinlenkten und deren Wiederbekanntwerden herbeiführten!

