

Hanswurste. Neben den beiden Stephanie, zwei Schauspielern, war Philipp Hafner der begabteste Dichter der alten Volksbühne.

Mußte das Drama in Österreich zur Zeit, als es in Deutschland der Vollendung zustrebte, noch die Entwicklungsphase der tragédie classique durchmachen, so reiften doch die Werke der Tonkunst der Klassizität entgegen. Sonnenfels bewundert in seinen „Briefen“ Glucks „Alceste“ als ein Werk, in dem Dicht- und Tonkunst sich ergänzend vereinten. Mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“ (1782) ward die deutsche Oper gegründet und mit dessen „Don Juan“ (1787) und „Zauberflöte“ ein bedeutender Schritt für die Schöpfung des musikalischen Dramas getan. Dessen Vollendung blieb dem genialen musikalischen Dramatiker versagt, da ihm kein wirklicher Dichter mit Operntexten an die Seite trat. Mit der „Zauberflöte“ (1791), die den Possendichter Emanuel Schikaneder zum Verfasser hat und im Gewande der Satire und Symbolik den Sieg der Aufklärung darstellt, schließt sich auch Mozart dieser Bewegung an. Josef Haydn wagt den musikalisch dramatischen Weg nicht weiter zu wandeln, ruft aber mit seinen Oratorien, der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ (1799) die Erinnerung an Milton und Thomson wieder wach, die so bedeutungsvoll in die Entwicklung unserer neuen Literatur eingegriffen haben.

### Sturm und Drang.

Nach der langen und allmählichen Umbildung, die in der Gesellschaft und Literatur vom Beginn bis zum letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts sich vollzogen hatte, brach eine literarische Revolution der wunderbarsten Art über Deutschland herein, die als die Periode der Empfindsamkeit oder nach einem Drama Klingers als die Zeit des Sturmes und Dranges bezeichnet zu werden pflegt und im allgemeinen durch das Erscheinen von Herders „Fragmenten“ (1767) und Schillers „Don Carlos“ (1787) begrenzt wird. Während der Bewegung selbst sprach man nur von einer Genieperiode. Das neue geistige Leben erschien den Zeitgenossen als etwas innerlich noch nie Erlebtes. Der alternde Herder sagte von dieser Epoche, in ihr sei den Europäern „in der alltäglichen eine neue Welt aufgegangen“, und ebenso empfand es Goethe, der einmal vom Sturm und Drange als „jener deutschen literarischen Revolution“ redet, „von der wir Zeugen waren und wozu wir, bewußt und unbewußt, willig oder unwillig, unaufhaltsam mitwirkten.“ Und auch darüber war sich Goethe klar, daß die ganze Bewegung, wenn auch fremde Einflüsse einwirkten, im Grunde einheimisch und, äußerlich betrachtet, im Gewande der Reaktion gegen das Seelenleben der vorhergehenden Zeit erfolgt sei. So wenigstens läßt sich aus dem Satze im siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit“ schließen: „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch.“

Es war die Zeit, in der sich der Übergang von einer die Verstandeskkräfte bevorzugenden Dichtung in den Subjektivismus des Gefühls vollzog. In spinozistischer Schwärmerei wirft man sich an den Busen der Natur, in ihr will man aufgehen und nicht am wenigsten in der Empfindung des eigenen Herzens. Nur dem Herzen will man noch folgen, von jeder Fessel losgelöst, nur den Gefühlen des Schauens hingegeben, bis man das eigene Herz verhätschelt sieht. Fülle und Ganzheit des Herzens werden die Schlagwörter; man dringt in das Innere der Seele ein, gräbt und wühlt mit fieberhafter Leidenschaft und entdeckt, daß die seelischen Beziehungen der Persönlichkeit viel feiner und reicher seien, als man bisher ahnte. Das „Gefühl“ beherrscht die Menschen, eine Gefühlseligkeit bemächtigt sich ihrer, eine merkwürdig nervöse, schließlich „empfindsam“ getaufte Haltung tritt ein und wird zur Grundsignatur der nächstfolgenden Zeiten. Der wahre, reine, ganze Mensch wird das Ideal des Zeitalters, frei von Regeln und Gesetzen, keiner Autorität untertan, nur sich selbst lebend und nur seinem Herzen folgend.

Da schreibt Heinse an Gleim als den „Grazienheiligen“: „Ich drücke Sie nochmals an mein wehmütiges Herz und gebe Ihnen den Kuß der zärtlichsten Schmerzen.“ Und in Lavaters erstem

Briefe an Herder heißt es: „Jetzt, Freund, kann ich nicht antworten — aber schreiben muß ich — und wollte lieber weinen — hinübergeistern — zerfließen — an deiner Brust liegen — meine Herzensfreude, zwei Freundinnen mit mir Dir zuführen — und sogar — nicht sagen, bliden, drücken, atmen: Du bist und wir sind.“ Da haben wir zugleich ein Beispiel für den Briefstil jener erregten Zeit; ein leidenschaftliches Stammeln, sprunghaft, abgerissen, durch fortwährende Anstöße unterbrochen, denn die Gefühle drängen sich in die Sätze. Und Tränen werden die ständigen Zeichen und Begleiterinnen der gesteigerten Empfindung. Schon Wieland weint Tränen des Entzückens über Klopstocks „Messias“, Garve weint über „Werther“ und Herder ruft aus: „O süße Tränen meines Lebens, im Arm der Freunde geweint! O süße Tränen der Freundschaft, wie göttlich seid ihr!“ In Millers Klostergeschichte „Siegwart“ vergießt alles Tränen von der Erde bis an den Himmel, denn selbst der Mond muß weinen. Dieser Gefühlsüberschwang verpflanzt sich auch auf das religiöse Gebiet; darum auch hier, im Gegensatz zur nüchternen Aufklärung, ein Schwelgen und Schwärmen in schwellenden und schwirrenden Gefühlen, der Pietismus findet ein fruchtbares Erdreich. Goethe tritt zu dem mystisch angehauchten Fräulein von Klettenberg, Kaufmann zu den Herrnhutergemeinden in Beziehung, und allgemein wird der aus der Sprache der Pietisten stammende Ausdruck „Schöne Seele“.

Kein Wunder, daß diese überspannte und krankhafte Gefühlseligkeit in einzelnen Fällen zur Unfähigkeit führte, sich den Gefühlsergüssen durch verstandesmäßige Vorstellungen zu entziehen oder gar zu willensstarken Taten treiben zu lassen. Daher denn auch bei manchen die verzehrende Sentimentalität, die in Selbstvernichtung endet, bei anderen die Vertrauenseligkeit und Unbefonnenheit, für die Lavater ein Beispiel bietet. Vor allem aber gab der Verfall der Willensfestigkeit den schweren Leidenschaften freies Feld; bezeichnet ja doch Hamann die Leidenschaft geradezu als Leben und Waffe der Menschheit seiner Zeit. Nur in der Leidenschaft gedeihe Denken und Dichten; „sie kennt keine Regel, will keinen logischen Beweis, sie ist der Odem des Genies.“ Insbesondere führte die Steigerung des Gefühls zur verzehrenden Liebesleidenschaft, „Leidenschaft, meine Tyrannin, wie tief hast du mich erniedrigt!“ So ruft in dieser Beziehung Schubart aus und schrecklich sind die Verirrungen Sprickmanns, von denen uns Sauer in seiner trefflichen Charakteristik dieser Epoche erzählt. Auf einem wirklichen Ereignisse und persönlicher Stimmung beruhen Goethes „Die Leiden des jungen Werther“, und Werthers Selbstmord fand Nachahmung. Es ist eine Zeit der sogenannten Seelenehen, in der wir uns bewegen, und Bürger ist an den furchtbaren Folgen einer tatsächlichen Doppellehe zugrunde gegangen. Derartige Verirrungen bilden den Hintergrund für Dichtungen, die wie Goethes „Stella“ in eine Doppellehe auslaufen oder wie Klingers „Faust“ einen von Liebestaumel ergriffenen Helden vorführen. Der sinnliche Heine tritt dann für die freie Liebe ein und leitet durch die Romantik zum Jungen Deutschland.

Neben den Störungen im Strebe- und Willensvermögen stellte sich Unklarheit im Anschauen und Urteilen ein; daher die allgemein verbreitete Neigung zum Dämmernden, zum Unverständlichen und Abnen. „Unwissenheit der Empfindung“ nennt Hamann diesen Zustand und empfiehlt ihn, alle Erwägungen des Verstandes und der Vernunft beiseite setzend, mit den Worten: „Denken Sie weniger, leben Sie mehr!“ Die Unsicherheit im Urteilen und der Mangel an Willensfestigkeit führte dann zu einem erhöhten Gefühl der Freiheit und zur Neigung zum Größenwahn, zum Genialen.

„Kein Mensch muß müssen,“ wird Lösung. „Man kann, was man will, und man will, was man kann,“ lautet der Wahlspruch des Kraftapostels Kaufmann und Hamann verkündet: „Der freie Wille ist das Höchste, das Schöpferische in Gott und im Menschen,“ und selbst Sprache und Volkspoesie erscheinen ihm als dessen Geschöpfe. Die Grundlage dieses ins Unermeßliche gesteigerten subjektivistischen Selbstbewußtseins bildete die Vorstellung eines Genies, der, gleich dem Dämon des Sokrates, im tiefsten Grunde der Seele eines jeden Menschen als eine prophetische Gabe sich offenbare und ihn leite (Herder). Es ist der Genius, von dem Klinger sagt, daß er mit Feuerströmen durch Sturm und Drang in ihm brause, und den Goethe von Herder übernahm:

Wenn du nicht verlässest, Genius,  
Nicht der Regen, nicht der Sturm  
Haucht ihm Schauer übers Herz.

Klarer faßt Hamann den Begriff vom Genie, indem er ihn zum Genie erweitert und als gesteigerte Persönlichkeit erklärt. Genie ist ihm jemand, der die in ihm schlummernden Kräfte unbewußt wie die Natur entfaltet und dessen Schaffen aus der Seele, nicht aus der Vernunft hervordringt. Während Gellert noch erklärte, auch das Genie bedürfe der Regeln und der Gelehrsamkeit, wird jetzt die Alleinherrschaft des Genies und die Schändlichkeit der Regeln verkündet und, nur sich selbst noch anerkennend, setzen sich die Genies kühn hinweg über alle Schranken des Dagewesenen und noch Bestehenden. Außerlich zwar an literarische Vorbilder sich lehrend, werden sie in ihren Schöpfungen von der Macht der leidenschaftlichen, ureigenen Empfindung geleitet. Denn Originalität gilt den Stürmern und Drängern als wesentliche Forderung.

Daher hat Herder „Genie“ mit „Original“ und „Erfinder“, Kant mit „eigentümlicher Geist“ verdeutschelt und noch Campe wollte dafür „Natur“ gesetzt wissen (1819). Zwar hat man immer die Notwendigkeit des Genies anerkannt und Lessing erklärt, der „Mustergeist“ werde ohne Regeln groß, aber jetzt

sieht man in der Regellosigkeit geradezu das Wesentliche und beruft sich auf die Autorität Shakespeares. „Wir stoßen uns,“ ruft der junge Goethe, „an Shakespeares Planlosigkeit und Charakteren. Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“ Der Ruf nach Genialität und Originalität wird der Freibrief für alles Absonderliche und Verschröbte und auch die breiteren Schichten gefallen sich in der äußerlichen Nachahmung des Genialen. „Weg,“ heißt es jetzt, „mit Puder und Reifrod“; statt dessen wird eine natürliche Haartracht empfohlen, die Frauen kleiden sich in langwallende Kleider, während die Männer die Werthertracht in der Einfachheit ihres Schnittes, ihrer Farbe und ihrer Fußbekleidung wählen. Man bricht mit den konventionellen Umgangsformen, was vielfach als Erleichterung empfunden wird, oft aber in Ungezogenheit ausartet. Der ältere Goethe machte sich über diese Geniesucht lustig: „Wenn einer zu Fuß, ohne recht zu wissen, warum und wohin, in die Welt lief, so hieß dies eine Geniereise, und wenn einer etwas Verkehrtes ohne Zweck und ohne Nutzen unternahm, ein Geniestreich.“

Schlimmer war, daß das Anormale im Seelenleben, die geistigen Perversitäten des Daseins immer mehr das Interesse erregten. Ahnungen, wunderbare Träume, Wahnsinn, Selbstmordstimmungen trage man ihm vor, klagt Ph. Moritz in seinem Magazin für Erfahrungsseelenkunde (1762 f.), während Nachrichten über normales Seelenleben selten seien. Da darf es uns nicht wundern, wenn man die alten Zauberbücher und geheimnisvollen Zaubersprüche wieder hervorholt, nach dem Stein der Weisen und dem Lebenselixier sucht, wenn Theurgen, Spiritisten und Magier, wie Cagliostro, Saint Martin, Gafner und Mesmer, ihr Unwesen treiben und das Geheimbundwesen allerlei Blüten treibt. (Rosenkreuzer, Illuminaten.)

Sehr bald aber fanden die Menschen der sechziger bis achtziger Jahre nicht mehr Ruhe in der Gefühlsliniertheit und Gefühlssophistik und begannen nun, nur auf sich gestellt, die überwältigenden Gefühle zur Außenwelt, zur Natur und Geschichte in Beziehung zu setzen. Es ist die Periode des Sturmes und Dranges, des zornmütigen Ankämpfens gegen alles, was in Leben, Sitte und Denkart, in Wissenschaft und Dichtung diesem Verlangen nach Natur und Freiheit sich hindernd entgegenstellt. Von den mannigfachen Ausgangspunkten kommend und den verschiedensten Zielen zustrebend, aber geeint durch die Feindschaft gegen die nüchterne Selbstzufriedenheit und die poetische Unfruchtbarkeit der Aufklärung, kämpfen sie voll Leidenschaft gegen das Alte und ringen nach nationaler Eigenart, nach einer neuen poetischen Ausdrucksweise und einem neuen Dichtungs- und Lebensgehalt. Wie später die aufspießende Romantik und die tendenziöse Dramatik der jüngstdeutschen Dichterschule setzen die Stürmer und Dränger die Poesie in Beziehung zu sozialen und sittlichen Tagesfragen, um für eine ihnen erwünschte Lösung Stimmung zu machen.

Wie in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts in den Dramen „Rosenmontag“ und „Zapfenstreich“ wird nach dem Vorgange von Rousseaus Nouvelle Héloïse der Standesunterschied der Liebenden von Gemmingen in dem Drama „Der deutsche Hausvater“, von Leopold Wagner in dem Trauerspiele „Die Keue nach der Tat“ und von Schiller in „Kabale und Liebe“ als dramatisches Motiv gegen die Vorurteile des Adels verwendet, während andere Geniedichter sich mit der Frage über die Berechtigung oder Verwerflichkeit des Duells beschäftigen oder, die Schrift des italienischen Juristen Beccaria „Über Verbrechen und Strafen“ aufgreifend, gegen die Todesstrafe auftreten und insbesondere durch eine psychologische Entwicklung die Tat der Kindesmörderin vor dem Herzen zu entschuldigen suchen, bis Goethe in der Gretchen-Tragödie dem Stoffe die künstlerische Ausbildung gab, deren er überhaupt fähig ist. Diese Titanen streben nach Befreiung von der Härte und Willkür des aufgeklärten Despotismus, wollen durch seine Autorität und Regel den freien Fluß der Seele hemmen lassen und jeder hielt es im Bewußtsein eines Genietums für seine Pflicht, sich voll und ganz auszuleben. „Lieben, Hassen, Fürchten, Zittern, Hoffen, Zagen bis ins Mark. Kann das Leben zwar verbittern, aber ohne sie wär's Quark!“ So kennzeichnet Reinhold Lenz diese gefühlsschwelgerische Starkgeisteri und der sogenannte Maler Müller rühmt an der alten Sagengestalt des Doktor Faust, daß dieser gegen das verfluchte, vermaßte Geschlecht als ein fester, ausgedehnter, fix und fertiger Kerl stehe, aus dem ein Löwe von Unsterblichkeit brülle.

Die Originalgenies wünschen eine Freiheit, die die Entfaltung aller Kräfte des Menschen gestattet, und eine Dichtung, die das Ideal vorbildet und aus einem in diesem Sinne umgestalteten Leben sich nähren soll. So geriet man in der Lyrik auf die volkstümliche Ballade, die frisch und kraftvoll, oft noch roh und geschmacklos, dabei schwülstig und phantastisch, selbst frech und zynisch, realistisch in der Wiedergabe des Lebens erklang. Am meisten aber entsprach dem übersprudelnden, stürmischen Kraftgefühl die dramatische Form der Darbietung und man hatte gerade für diese in Shakespeare das größte aller Vorbilder. Und wie man in der Lyrik auf die volkstümliche Ballade mit bürgerlichem Stoff und möglichst schauerhafter Handlung gekommen war, so erlangt jetzt auf der Bühne das bürgerliche Trauer- und Schauspiel die größte Bedeutung. Dabei ist es das Bestreben der Dichter, möglichst Naturwahrheit zu erzielen, auch auf Kosten der ästhetischen Wirkung; in der ganzen Anlage, im Wortschatz des Dialogs, im kleinsten Detail, in der Anwendung der Prosa, überall dasselbe Streben nach Wirklichkeit, Volkstümlichkeit und Lebenswahrheit. In alledem fühlen sich die Originalgenies als „deutsche Shakespeare“; vor Shakespeares Genius sinken sie bewundernd in die Knie. Dessen Freiheiten aber werden übertrieben, die „jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten“ völlig mißachtet; willkürlich wechselt der Ort, zwei oder mehr Handlungen laufen nebeneinander her, Szenen werden ohne genügende Begründung eingefügt und Bilder, Vergleiche, Witze, Worte und Vorspiele sollen auch in Sprache und Stil den Stücken Shakespearschen Charakter verleihen.



**Jean Jacques Rousseau.**

Nach Taraval radirt von G. F. Watelet.



Wie mit Shakespeare fühlt sich die titanisch-trochende Jugend auch mit Faust, der „mit seinem Geiste das Höchste und Tiefste greifen will“, geistesverwandt und alle haben an diesem Stoffe sich versucht. Neben der Geschichte bot das wirkliche Leben erwünschte Stoffe: Vaternord, Kindesmord, Bruderzwist und Brudermord wurden die beliebtesten und padendsten Motive der Jünger Shakespeares. Doch gelang es ihnen nicht, alle Bühnen zu erobern; die abgeblähten, leblosen, rein auf konventionelle Wirkungen gestellten Bühnenstücke von Dichtern ganz anderer Richtung behaupteten noch immer das Übergewicht im Spielplan.

Mehr noch als in Dramen entbanden sich die Originalgenies im Roman von den Regeln, und so treffen wir auch breit ausgemalte Schilderungen, Abenteuer und Katastrophen ohne rechten Zusammenhang, dazwischen unbegründete Wutausbrüche und Klagen über alle bestehenden Verhältnisse, tolle, krafttrogende Erbitterung, die nach dem Gesetze der Reaktion auf der anderen Seite in weichlich sentimentale Nüchternheit und Tränenfeligkeit umschlägt. Aber die Sorgfalt, die allmählich auf die psychologische Entwicklung der Charaktere, die Zergliederung der Gefühle und Motive verwendet wird, förderte den Roman in seiner Entwicklung.

Es waren junge Leute im Alter von 20 bis 25 Jahren, die, verbündet mit einigen jünglinghaften Männern, das Hergebrachte stürzen und mit einem großen allgemein gehaltenen Programm eine neue Epoche begründen wollten. Das gerade in der Jugend übermächtige Selbstbewußtsein drückte den Stempel der ganzen Bewegung auf, die so viele der geistigen Vertreter jener Zeit ergriff, große und vornehmlich kleine, den brausenden Most, der Wein werden sollte, und die trübe Flut der mittleren Masse. Nur bei wenigen löste sich der herbe Widerspruch zwischen schrankenlosem Unendlichkeitsgefühl und beschränkter Endlichkeit, zwischen Ideal und Leben, Herz und Welt in innere Versöhnung auf; nur Herder, Goethe und Schiller sind aus der zahlreichen Schar jener mehr oder minder begabten Titanen vom Genius zu wirklichen Führern des geistigen Lebens Deutschlands gebildet worden.

Der Tatendrang, von dem die deutschen Geniemänner erfüllt waren, konnte sich, da ihm die Welt nicht Raum bot, nur in der Literatur offenbaren. Übrigens wäre die Wirkung der denkwürdigen Bewegung auch auf diesem Gebiete nicht so nachhaltig und fruchtbar geworden, hätte sie nicht an Vorhandenes anknüpfen können. So lassen sich die Spuren der religiösen Empfindung auf die pietistischen Bestrebungen und auf die Betrachtungsweise im Sinne der Gebete des Arndtschen Schafkästleins zurück verfolgen. Und auf die eigentliche Frömmigkeitsbewegung folgte, sie verbreiternd und mit heiterem Geiste erfüllend, die gemütvollte Betrachtung der Natur, erst im kleinen, in der Gartenpoesie Brodes', dann ansteigend bis zu den vollen Chören des Kleistschen Frühlings und der Idyllik Geyners. Und neben den rührseligen Tönen der Horatianer und Anakreontiker ließen sich auch Töne echter Empfindung in vollstümlichen, den Gefühlen des gemeinen Mannes nachgeahmten Lauten vernehmen: Gleim sang seine Grenadierlieder und Bänkelfänger fuhrten von neuem in der Weise der alten Fahrenden fort. An der Spitze jener Auserwählten, die nur dann dichteten, wenn übervolle Empfindung sie drängte, stand Haller, dessen „Alpen“ bei aller Lehrhaftigkeit durch ihren subjektiv atmenden Inhalt bereits die Linien einer neuen Kunst ahnen ließ, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch Klopstock in die Zeit ihrer ersten Vollendung trat. In ihm verehrten die Göttinger Hainbündler ihren Heros, den größten Lyriker der Empfindsamkeit, und Lotte und Werther belebten ihre Empfindung des Frühlingsgewitters durch das Gedächtnis an Klopstocks Ode.

Doch schon diese Vorboten der neuen Strömung standen, so tief sie auch ihre Wurzeln in deutschen Boden senkten, unter der Einwirkung des Auslandes und fremde Einflüsse haben auch die weitere Entwicklung gefördert. Da war es die gestaltenreiche Welt Shakespeares, die als geniale Verkörperung der Natur dem jungen Geschlechte wie ein reines Wunder erschien. Noch immer stimmten Richardsons Romane rührsam und nährten Youngs „Nachtgedanken“ seraphische Gluten; Pope, Swift, Prior, Waller und andere englische Dichter, von der früheren Generation hoch verehrt, wirkten fort; Sternes „Tristram Shandy“ und „Sentimental journey of Yorick“ (1768) riesen einen Kult des Dichters hervor und die letztere Schrift gab der Periode der Empfindsamkeit ihren Namen. Jakobi hat Yoriks (Sternes) Reise nachgeahmt mit all ihrer Sanftmut, Weichheit und Duldung; Oliver Goldsmiths Deserted village wurde von Herder, Schloffer, Goethe übersezt; The Traveller wirkt in Goethes „Wanderer“ nach und insbesondere übte Goldsmiths Hauptwerk Vicar of Wakefield auf die junge Dichtervelt einen mächtigen Einfluß

aus. Dazu überlieferten Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten“ (1759), Lowths tief sinnige Untersuchungen über Geist und Form der hebräischen Dichtung und Woods geistvoller „Essay über den Originalgenius Homers“ (1769) die Forderung nach Ursprünglichkeit. Des Schotten James Macphersons Ossianlieder (1760—1765) hauchten Völksharfenklänge in die Herzen einer verderbten Menschheit, wenn der Sänger des Abends, zwischen Leben und Tod, bei dem bleichen Scheine der Sterne oder des stillen Freundes, des Mondes, die Harfe hob, um im säuselnden Halle der Töne den Sang anzustimmen von Stimmungen des Uranfanges und Gefühlen der Vorzeit. Schon 1768 übertrug Denis die angeblichen Lieder des fabelhaften gälischen Bardens ins Deutsche; auch Herder, Lenz und Goethe traten an ihn heran, und Ossians trüb-melancholische Stimmung hat im zweiten Teil des „Werther“ den helleren Ton Homers verdrängt. An Ossian, dessen Einfluß in der gesamten empfindsamen Lyrik hervortritt, knüpfte Herder die Betrachtung des Volksliedes und noch in einigen seiner späteren wissenschaftlichen Arbeiten stellte er Macphersons modernisierende Um- und Neudichtung altirischer Liederreste mit Homers Epen auf gleiche Stufe. Gleichzeitig mit Ossian begann die Sammlung alter englischer Volkslieder (Reliques of ancient English Poetry) zu wirken, die von dem englischen Bischof Thomas Percy 1765 in London veröffentlicht, die Aufmerksamkeit auf das Volkslied wandte, Bürger und Goethe zur Neuschaffung des Volksliedes anregte und für Herders Volkslieder-sammlung die wichtigste Quelle wurde. Vor allem übte der Franzose Jean Jacques Rousseau auf die deutsche Sturm- und Drangperiode die dauerndste und tiefste Wirkung aus und dies erklärt sich daraus, daß seine Schriften nicht bloß auf die Literatur, sondern auch auf das soziale und politische Leben von größtem Einflusse waren. (Beilage 98.)

Es waren Gedanken der Freiheit, die der „Bürger von Genè“ zum erstenmal laut und furchtlos in die Welt hinausrief und die wir in der kürzesten Fassung im ersten Satz des Contrat social ausgesprochen finden. Er lautet: „Der Mensch ist frei geboren.“ Auf diese Worte baute sich das ganze System Rousseaus auf: Der Mensch ist von Natur frei; alles was ihm diese Freiheit beeinträchtigt, ist von Schaden, ist von den Mächtigen der Gesellschaft zu deren eigenem Nutzen künstlich geschaffen worden; alle bestehende Autorität der Macht einzelner ist wider die Natur; die Natur ist allein recht und allgerecht; auch der Mensch ist nur im Naturzustande vollkommen und glücklich. Daraus folgt der zweite Satz Rousseaus, der, wie der erste in der Politik, so in der Literatur der Zeit Bahn gebrochen hat und lautet: „Rehr zurück zu der Natur!“ Für die politischen und sozialen Ideen Rousseaus, die in Frankreich die Revolution vorbereiten halfen, war in Deutschland kein günstiger Boden. Doch fehlte es auch hier nicht an Freiheitschwärmern und spielte seit Lessings „Emilia Galotti“ das sozialistische Element, der Kampf gegen die Willkürherrschaft der Fürsten, im Drama eine Rolle. Von Schriftstellern des älteren Geschlechtes hatte Friedrich Karl von Moser das Hofleben scharf gegeißelt und Justus Moser den Blick der Deutschen auf ihre Vergangenheit gerichtet. Jetzt verkündigt Goethes Götz die Freiheit, im Göttinger Haine begeisterte Reden gegen die Tyrannen und selbst bei den Stolberg kam in Goethes Vaterhause „nach ein und der anderen genossenen Flasche Wein der Tyrannenhaß zum Vorschein“, so daß man nach dem Blute solcher Wüteriche lastete, bis Goethes Mutter das echte „Tyrannenblut“ aus dem Keller holte (Goethe). Tief empfunden sind die Freiheitsdichtungen Schubarths und Schillers, die in ihrem Leben die Macht ihres Herzogs bitter fühlten, und Schillers Jugenddramen atmen alle den revolutionären Geist Rousseaus. „Musste denn.“ philosophiert Julius von Tarent, „das ganze menschliche Geschlecht, um glücklich zu sein, durchaus in Staaten eingeperrt werden, wo jeder ein Knecht des anderen, und keiner frei ist, jeder an das andere Ende der Kette angeschmiedet, woran er seine Sklaven hält?“ Er will nach Amerika, in das Land der Freiheit, fliehen, bleibt aber vorderhand in Europa und alle die Freiheitsdichter des Sturmes und Dranges sind in ihren Anschauungen nur zu einer negativen Abwehr der Geseze, nie aber zur Klarheit gelangt.

Die politischen und sozialen Folgerungen aus Rousseaus Naturevanaelium haben die Tyrannenhasser Deutschlands nicht gezogen. In der Dichtung aber und auf anderen Gebieten sündete, wie wir oben gezeigt haben, das Vorbild Rousseaus. Von ihm gehen Hamann und Herder aus, Goethes „Götz“ und „Nant“ bringen seine Gedanken und „Werther“ ist ein schönes Nachbild der Nouvelle Héloïse des Genèser Bürgers. Lenz nennt diese „das beste Buch, das mit französischen Lettern ist abgedruckt worden“, und der Erziehungsroman Emile schlug in Deutschland mehr durch als selbst in Frankreich. Klinger erblickt in ihm „das erste Buch der neuen Zeit“ und die Erziehungskunde meldet uns von seiner Wirkung auf das ganze Erziehungsweisen. Man will von der Gelehrsamkeit nichts wissen, verachtet Schullehrer und Pedanten und verlangt eine freie Entfaltung der kindlichen Natur. Um der Weiseste der Sterblichen zu werden, genüge das eine Buch der Natur, Rückkehr zur Natur wird die Lösung und Heimie zieht im ArdinghELLO deren äußerste Folgerungen. „Natur“ wird der Ruf im täglichen Leben. Die nach französischer Art zugestutzten Gärten weichen den freieren englischen Parkanlagen; man beginnt die Schönheiten der Natur zu betrachten und zu beschreiben, man unternimmt Reisen in die Schweiz, sieht das höchste Glück im Leben des Landmannes, will das Getriebe der Welt fliehen und als Einsiedler leben. „Ach, geben Sie mir ein Feld für

mein Fürstentum,“ ruft Julius von Tarent, „und einen rauschenden Bach für mein jauchzendes Volk!“ „Einen Pflug für mich und einen Ball für meine Kinder!“ Der schlummernde Naturjinn, schon von Brodes, Haller, Klopstock und anderen gewedt, ist nun vollends erwacht. Mensch zu sein, nichts als Mensch, ist das Ideal, dessen Verwirklichung Marquis Rosa von Philipp fordert. Und da die Herstellung der Menschenwürde die Befreiung von allem fordert, was wider die Natur ist, wird die Aufhebung des Standesunterschiedes, jeder gesellschaftlichen und staatlichen Ordnung verlangt.

Die Anfänge des Sturmes und Dranges führen uns an die Marken von Dänemark, wo ein um Klopstock sich schließender Kreis skandinavische Urpoesie schöpfte und Gerstenberg zum erstenmal die Lösungsworte des Originalgenies aussprach. Die folgenreichste Anerkennung aber ging von Ostpreußen aus. Hier, in Riga und Königsberg, waltete Hamanns Prophetenschule. Herder verpflanzte des „Magus“ Ideen nach Straßburg, während aus der Schweiz durch Lavater und seine Freunde neue Anregungen kamen. Am Rhein zogen Goethe und Klingner, die am meisten für die neue Strömung sich begeisterten, die stürmenden Poeten an sich; so den Straßburger Wagner, den Livländer Lenz, den Pfälzer Maler Müller, den Thüringer Heinse. Der Hannoveraner Leisewitz vermittelte die Berührung mit den Lyrikern, die in Göttingen sich zusammenschlossen, eifern gegen den Sittenverderber Wieland und in Vardenbegeisterung erglühend für Freiheit und Vaterland, gegen Tyrannen und Weichlinge. In Süddeutschland hatte die Bewegung zunächst nur in Schubart einen Vertreter und es war ein verspäteter Wellenschlag der sozialpsychischen Strömung, als Schillers Auftreten noch einmal ein Auflackern der feelischen Erscheinungen und Motivenreihen des Sturmes und Dranges, zunächst nur auf literarischem Gebiete, herbeiführte.



Georg Christoph Lichtenberg.  
Streder p., Bollinger sc.

Mit Schillers „Räubern“, in denen trotz aller Phantastik doch schon bestimmte, namentlich politische Motive überwiegen, war die eigentliche Originalzeit abgeschlossen (1781). Schon zehn Jahre früher hatte Goethe mit „Werthers Leiden“ der Zeit der Empfindsamkeit ihre Grenzen gezogen und, indem er darin die Einzelvorgänge der Empfindsamkeit bewußt als empfindsam auffaßte, mit dieser letzten großen Dichtung der ablaufenden Periode zugleich in höhere Jahrzehnte deutschen Schrifttums, eines zu reiner Helle geläuterten Idealismus, hingewiesen. Noch während der Hochflut des Sturmes und Dranges machte sich Goethe über die erlogene Naturbegeisterung und die falsche Empfindsamkeit lustig; so in der „Gefickten Braut“ und in dem Drama „Satyros oder der vergötterte Waldteufel“, durch das er jene Genies verspottet, die Rousseaus Naturevangelium übertreibend, sogar Wohnung und Kleidung verschmähen, da sie „von Natur und Wahrheit entferne“. Selbst Klingner spottete über den „hohen Geist Plimplanplasko, heut Genie genannt“, und Chodowicki hat voll Humor durch den Griffel die Unwahrheit und Anmaßung der Kraftgenies dem Spotte preisgegeben. Auch Lessing ließ es bei aller Anerkennung der Bestrebungen des jungen Geschlechtes, das an ihn vielfach anknüpfte, an Spott und Tadel der Verirrungen nicht fehlen. Männer wie Uz, Weiße und Sulzer, die an der französischen Literaturrichtung festhielten, fürchteten den Untergang des deutschen Schrifttums und den Verlust ihres Ruhmes. Selbst der wandlungsreiche Wieland, der von den Jungen viel Angefeiendete und wegen seiner persönlichen Liebenswürdigkeit doch wieder Geehrte, war in Angst, „aus der Mode zu kommen“, da man sogar Wellerts Dichtungen als „eitles Gewäch“ bezeichnete. Am meisten ereiferten sich gegen die neue Richtung Nicolai, das Haupt der Berliner Aufklärung, und der Hauptpastor Goeze in den Rezensionen der jungen Schriftsteller. Diese antworteten mit Satiren und Farcen und ergingen sich in heftigen Angriffen gegen die Lufianischen Geister, bis schließlich die Stimmung umschlug und Lichtenberg dem Enthusiasmus in dem Aufsätze „Paracletor

oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind“, die böshafte Grabchrift schrieb. (Abb. S. 755.)

Georg Christoph Lichtenberg (geb. 1742 in Oberamstadt bei Darmstadt, gest. 1799) lehrte seit 1769 Physik an der Universität in Göttingen und erwarb sich, infolge seines verküppelten Körpers in die Einsamkeit verbannt, durch Studium und Lektüre ein reiches Wissen auf den verschiedensten Gebieten. Reisen nach England erweiterten seinen Gesichtskreis, eine außerordentliche Beobachtungsgabe und das Talent, das Gesehene mit Ernst oder Laune, in vollendeter Form und mit großer Klarheit darzustellen, machten ihn zu dem geistvollsten Humoristen seiner Zeit. Namentlich zeugen seine zahlreichen Briefe und Gedankensplitter („Aphorismen“), die er in tagebuchartigen Heften schrieb, von der Schärfe seines mathematisch geschulten Geistes und von seltener Schlagfertigkeit. Als einer der ersten hat er mit der im „Deutschen Museum“ (1776) veröffentlichten Charakteristik des großen Shakespeareardarstellers Garrick feinsinnige Kritik an einem Schauspieler geübt. Frei von Vorurteilen, trat er auch an die literarischen Strömungen heran, um, bei aller Anerkennung des Guten, die Verirrungen zu geißeln. Weder die Würde Klopstocks noch der Ruhm Uzens und Ramlers konnte ihn blenden und, obzwar selbst nicht frei von Empfindsamkeit, tadelte er doch die Ausartungen dieser Richtung. Wie die jugendliche Unreife der Originalgenies, so macht er in dem Aufsätze „Über die Macht der Liebe“ das gefühlvolle schwache Geschlecht lächerlich, das in Liebesf sentimentalität schwelge. In dem „Gnädigsten Sendschreiben der Erde an den Mond“ verspottet er den Mondscheinkult der Göttinger, gegen Lavaters Befehrungsversuche richtet sich der „Timorus“ und die Verirrungen seiner Physiognomik erhalten in dem derbläunigen „Fragment von Schwänzen“ und in der Abhandlung „Über Physiognomik wider Physiognomen“ ihren Teil. Gegen Boß wendet sich die lustige Satire „Über die Pronunziation der Schöpsse des alten Griechenlands verglichen mit der Pronunziation ihrer neueren Brüder an der Elbe“. Der „Anschlagzettel im Namen von Philadelphia“ verscheuchte sofort den berühmten Taschenspieler dieses Namens aus Göttingen. Die meisten seiner zahlreichen Aufsätze über Naturwissenschaften, Geschichte, Staatenkunde, Kritiken veröffentlichte Lichtenberg in dem „Göttinger Taschentaler“, den er seit 1778 redigierte, andere in dem „Göttingenschen Magazin“, das er mit Georg Forster 1780 gründete. Leider verzettelte Lichtenberg seine Kraft in Kleinigkeiten und gehört so in die Reihe der Fragmentisten, an denen das achtzehnte Jahrhundert sehr reich war. Er hatte nicht die Kühnheit, zu einem Ganzen vorzudringen und ein Kunstwerk, wenn auch nur in kleinem Rahmen, zu schaffen. Daher blieb auch der Plan, in einem satirischen Roman nach dem Vorbilde Swifts und Fieltings die Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse zu geißeln, unausgeführt. Ein Ersatz dafür ist die ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche (1794—1799), von denen er selbst fünf Lieferungen veröffentlichte, während neun weitere erst nach seinem Tode an das Licht traten.

William Hogarth (geb. 1697 in London, gest. 1764), Englands erster großer nationaler Künstler und Zeitgenosse Swifts, Sterne, geißelte durch satirische Gemälde die Laster und Torheiten der Gesellschaft seiner Zeit, um sie zu bessern. Zugunsten der moralischen Absicht vernachlässigte er oft die Technik und schuf in den berühmten zyklichen Bildern, in denen er das Leben der Buhlerin, des Wüßlings, die Punschgesellschaft, den Dichter in Not, die Komödianten in der Scheune, die Heirat nach der Mode usw. darstellte, zuweilen auch Karikaturen. Zu diesen Bildern nun schrieb der satirische Schriftsteller voll spottender Laune und mit Hieben auf seine Zeit Erklärungen, wie sie der satirische Maler gegeben haben würde, hätte er statt des Grabstichels der Feder sich bedient. Dadurch entstand ein Werk, das in Kaulbach-Goethes „Kleine Fuchs“ ein annähernd vergleichbares Gegenstück gefunden hat, nur daß hier der Maler die Dichtung erläuterte.

Als Lichtenberg seine letzten Aufsätze gegen die Originalgenies schrieb, war die stürmische Bewegung bereits im Abschwellen. Die Geister, die sich während des Taumels als klar bewährt hatten, auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft ein Lichtenberg, Lessing, Kant, gewannen in der Nachwirkung früherer Schriften wie in neuer geistiger Betätigung das Ohr der Nation; und die besten der Jungen, Herder, Goethe, Schiller, schlossen sich ihnen an, wenn nicht inhaltlich, so doch in der wachsenden Gleichmäßigkeit ihrer Anschauungen und Gefühle. Keineswegs aber sind Empfindsamkeit und Sturm und Drang wie ein verhallendes Säuseln oder wie eine

Windsbraut unfruchtbar über das deutsche Geistesleben und die Entwicklung der Nation überhaupt dahingegangen. Dem gewaltsamen Aufsprießen und Knospenspringen entrang sich schon im Verlaufe der Periode selbst manch kostbare Frucht in der erzählenden Dichtung wie in Lyrik und Drama; neue schöpferische Gedanken, die Liebe zum Volkstum und der Sinn für die nationale Vergangenheit wurden geweckt, die Wiedergeburt des klassischen Altertums vorbereitet und der Rationalismus der Abklärung zugeführt. Obgleich zurückgedrängt, wirkten Empfindsamkeit und Sturm und Drang als Unterströmungen noch fort, als der Klassizismus der Weimarerzeit über sie als Vollendung emportauchte, und gingen teilweise, wie z. B. in Schwaben, in das spätere Schrifttum der Romantik über, in deren Weltfchmerz uns auch ein sentimentales Erbstück der Siegwartsstimmung entgegentritt. Aus ihr entwickelte sich jener durch Tränen lächelnde, andeutungsreiche Humor Jean Pauls, des merkwürdigsten Vertreters einer gleichsam nachhinkenden Empfindsamkeit und eines verspäteten Sturmes und Dranges. Andererseits flüchtete sich die zur Mode gewordene Sentimentalität der Gefühlszeit mit obligatem Kosmopolitismus und ein wenig Triviolität in das mittlere Bürgertum, um in den sogenannten Gesellschaftsromanen des achtzehnten Jahrhunderts, in den Erzeugnissen der Lafontaine und Koberue, der Schilling, Lann und A. W. Lindau mit empfindsamer Sinnlichkeit und tränenreicher Moral die Leser zu unterhalten. Erst als eine Richtung der Romantik allmählich in den Realismus überging, der für die dreißiger bis fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist, schwand die Empfindsamkeit älterer Art, freilich nur, um der modernen Sentimentalität Platz zu machen. Und wie die Originalgenies in der Rückkehr zur Natur alles Heil suchten, so auch die modernen Stürmer und Dränger der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts; denn mag auch die moderne Wissenschaft den Zorn Rousseaus anders verstanden haben, die Folgen waren dieselben; Verismus, Naturalismus, Realismus wurden jetzt die Namen für die moderne Dichtung.

### 1. Der deutsch-nordische Literaturkreis.

In Kopenhagen schloß sich um Klopstock ein Kreis meistens jüngerer Schriftsteller, bei denen wir zuerst die Ideen der Geniezeit ausgesprochen finden. Durch Bernstorff ward in jene Tafelrunde auch Helfrich Peter Sturz eingeführt, der, 1736 zu Darmstadt geboren, in Kopenhagen eine staatliche Anstellung fand (1764) und dort verweilte, bis er, schuldlos in den Fall seines Gönners Bernstorff verwickelt, Dänemark verlassen mußte. In Oldenburg, wo er seit 1773 als Rat an der Regierung wirkte, konnte er sich in die Verhältnisse nicht hineinfinden und führte, durch die erlittenen Kränkungen gebeugt, ein freudloses Dasein, von dem ihn 1779 in Bremen der Tod erlöste. Von Klopstock und Lessing als Mensch und Dichter hoch geachtet, wurde er auch von den Geniemännern geehrt, obgleich er an ihren Bestrebungen nur das Gesunde anerkannte und an Lavater Kritik übte. Mit ihnen teilt er das Ringen nach einer der Wirklichkeit entsprechenden Darstellung, die Vaterlandsliebe, das Interesse für die ältere deutsche Literatur und die Neigung zum sozialen Drama. Mit dem bürgerlichen Trauerspiele Julie, zu dem ihm Francis Brooks Roman „Julie Mandeville“ den Stoff lieferte, trat er in die Reihe der Nachahmer der „Sara Sampson“. Wertvoller als diese Prosadichtung ist der ihr beigegebene Theaterbrief, in dem er, Anregungen J. G. Schlegels fortsetzend, über die Aufgaben des deutschen Theaters handelt, in Übereinstimmung mit Lessing die Mitte zwischen der Kühnheit des englischen und der Angstlichkeit des französischen fordert und gleich Herder die Bearbeitung von Stoffen aus der deutschen Geschichte verlangt (Heinrich IV., Konradin, Otto III.). Als einer der ersten wandte er sich der älteren deutschen Literatur zu; er begann die Edda zu übersezen, schrieb in England für Klopstock den „Heliand“ ab, berichtete über alte Handschriften, plante eine „Geschichte deutscher Sitten und Wissenschaften im zwölften Jahrhundert“ und erhob zuerst Zweifel an der Echtheit der Ossianlieder Macphersons. Selbständig und parteilos im Urteile, gewandt in der Darstellung, durch Laune und Satire mit Lichtenberg verwandt, durch eine Reise nach England

und Frankreich wie durch Leben und Bücherstudium gereist, gilt er mit Recht als einer der geistreichsten Essayisten seiner Zeit. Der Inhalt seiner formvollendeten Aufsätze, die zuerst in Boies „Deutschem Museum“ erschienen, ist mannigfaltig; klassische Schilderungen von Garricks Spiel, von dem Leben der Pariser Gesellschaft und dem französischen Theater wechseln mit den trefflichen Charakteristiken von Bernstorff, Klopstock und Jean Jacques Rousseau, von denen die letzte Schiller zuerst auf den Fiesko aufmerksam machte. (Abb. S. 758.)

Sturz gehörte zu jenen Männern, mit denen Gerstenberg einen neuen, und zwar erfolgreichen Anlauf nahm zu der bereits 1758 in Cramers „Nordischem Aufseher“ veruchten Gründung einer selbständigen Partei im literarischen Leben Deutschlands. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, wahrscheinlich aus einer thüringischen Familie stammend, wurde 1737 zu Tondern geboren, studierte in Jena die Rechtswissenschaften und erntete als Mitglied der deutschen Gesellschaft mit den im Rokoko still gehaltenen anacreontischen Tändeleien das Lob Lessings, der ihn in den „Berliner Literaturbriefen“ als ein vielversprechendes Genie begrüßte (1759). Dadurch zu literarischer Tätigkeit angeregt, sang Gerstenberg als dänischer Offizier nach Gleims Vorbild Kriegslieder eines königl. dänischen Offiziers und wurde das hervorragendste Mitglied des Freundeskreises Klopstocks in Kopenhagen, in den er 1763 Aufnahme gefunden hatte. Neben verschiedenen kritischen und biographischen, teils selbständig, teils in der Wochenchrift „Der Hypochondrist“ erschienenen Abhandlungen veröffentlichte er 1766 das Gedicht eines Skalden, mit dem er die „Vardendichtung“ in die deutsche Literatur einführte. Nach dem Beispiele des Freundes nahm Klopstock die „Mythologie unserer Vorfahren“ an und mit ihr die ganze vermeintliche Weise des „feurigen Naturgesangs“ der Varden.



Heinrich Peter Sturz.  
Ganz del., C. G. Raup sc.

Prüfend verglich er die kunstvollen Silbertöne des Griechen, an dessen Ohre „die Stimme der rauhen Natur“ verstummte, mit den tausendfältigen, wahren, heißen, kühnen, taumelnd-stürmischen, erschütternden Klängen des Vardengesanges, in dem die Kunst der Natur, aber der seelenvollen Natur gehorchte. So läßt er in der Ode „Der Hügel und der Hain“ den antiken Poeten und den altdeutschen Varden wetteifernd vor dem modernen Dichter die Vorzüge ihrer Sangesweise gegeneinander abwägen; der Schall des heiligen Namens Vaterland zieht mit Allgewalt den Dichter auf die Seite des Varden. Die Urzeit Deutschlands und die Kämpfe der Germanen mit den Römern boten zur Zeit des allgemeinen nationalen Aufschwunges, der mit Friedrichs II. Taten eintrat, auch jenen deutschen Dichtern, die für Preußens Siege sich nicht begeisterten, Stoff zu patriotischen Gesängen. Gleichzeitig wurde man durch Mallet mit der altnordischen Mythologie bekannt und die erste deutsche Übersetzung eines Teiles von Macphersons Ossianliedern („Fingal, ein Heldengedicht nebst verschiedenen anderen Gedichten Ossians“, 1764) nährte das Interesse für altgermanisches Leben. Ein ideales Bild davon sah man in der Germania des Tacitus und dessen mißverständenes barditus bot den willkommensten Anlaß, die feltischen Varden auf Germanien zu übertragen. Die Neigung der Zeit, aus der sozialen Überkultur zur Einfachheit und Ursprünglichkeit der Natur zurückzukehren, förderte diese Bestrebungen und so berührt sich die Vardendichtung mit Sturm und Drang, mit Herber und Rousseau, am unmittelbarsten aber mit dem Göttinger Hain, dessen Mitglieder sich mit ihren dunklen und unbestimmten Freiheitsregungen dieser Richtung anschlossen.

Gerstenbergs Vardenlied und Klopstocks Vardiete stellen die Blüte des Vardengesanges dar; Nachahmer und Nebenbuhler Klopstocks brachten den zuvor hochgehaltenen Vardenmamen schnell in Verfall. Ehe noch der Vardiet „Hermanns Schlacht“ erschien, veröffentlichte Karl Friedrich Bretschmann (geb. 1738 in Zittau, gest. 1809 als Oberamtsadvokat) seinen „Gesang Rhingulphs des Varden, als Varus geschlagen war“, dem 1771 die „Mlage Rhingulphs des Varden“ (über Hermanns Tod) und, die lyrische Hermannstrilogie gleichsam abschließend, 1802 „Hermann in Walhalla“ folgte. Nicht bardenmäßig, sondern ganz im Geschmacke der empfindsamen Zeit wirbt der Varde Wonnebald um seine Braut und der „Nordische Wilde“ girt wie ein Leipziger Celadon. Mit seinen „Vardenen“ fand

Kretschmann, der unabhängig von Klopstock, aber nach Gerstenbergs Vorbild dichtete, zuerst überall Anklang und selbst die Göttinger nennen sich jetzt „Bardenschüler“ und legen sich, Boie als Barde „Werdomar“ voran, Bardennamen bei, bis Klopstock seinen Nebenbuhler als einen „Gößen des Pöbels“ in diesem Kreise stürzte.

Später schloß sich Kretschmann jenen Varden an, die nicht mehr, wie Klopstock und Gerstenberg, sich bemühten, dem Leser ein Bild deutscher Vergangenheit zu entrollen, sondern, bewußt oder aus Mangel an Genie, nach einem alten Kostüme griffen, lediglich um ihren modernen Empfindungen und Anschauungen ein schillerndes, seltsames Mäntelchen umzuhängen. Diese Richtung schlug zuerst der Wiener Michael Denis (S. 747), ein Bewunderer Klopstocks und Kretschmanns, in seiner Dichtung ein. Das wichtigste Muster für den „Oberbarden der Donau“ blieb stets Ossian, den er als erster ganz in das Deutsche übersetzte (1768). Er begnügte sich mit dem Titel und der Maske eines Varden und einigen aus der Urzeit entlehnten Namen, um bald Maria Theresia und Josef II., bald Klopstock, den „obersten Varden Teuts“, Gleim, „den Vardenführer der Brennerbeere“, Weiße, „den Oberbarden der Pleiße“, und die anderen befreundeten Poeten Deutschlands anzusprechen, bald religiösen Empfindungen („Sineds Morgenlied“, „Abendlied“, „An Gott“) oder dem deutsch-patriotischen Gefühle Ausdruck zu leihen, dann wieder, um Großthaten der Fürsten zu verherrlichen oder moralische Lehren zu erteilen. (Abb. S. 759.)

Als Josefs Barde führte er nach dem Vorschlage Kretschmanns den Namen „Sined“. Kretschmann selbst nannte sich „Rhingulph“, den jungen Schwaben Gottlieb David Hartmann (1752–1775) taufte er Telynhard; Gerstenberg hieß nach seinem Stalben „Thorlaug“, Klopstock „Werdomar“, J. G. Jacobi „Teuthard“, J. B. Michaelis „Mimiholt“. Die Bardendichtung, zumal in Sineds Art, griff um sich; selbst der alte Bodmer, der hinter allem nachhinkte, was sich Neues sehen ließ, fertigte ein bardisches Gedicht, „Die acht Odysseen“, an; namentlich aber begrüßte die für Freiheit und Vaterland schwärmende Jugend die neue Dichtungsart. Allenthalben ertönten bei Mondenschein in den Vardenhainen die Klänge der altnordischen Telyn oder der Harfe des Varden und sangen, mit Eichenlaub bekränzt, Deutschlands Varden von Wodin, Thor, Freya und der Walhalla, dem Himmel der Seligen. Außerhalb der eigentlichen bardischen Genossenschaften aber wollte das Publikum weder zu Wien noch zu Leipzig, Tübingen und Weimar rechten Gefallen an dem Vardenesange finden. den manche Zeitgenossen als „Vardengeheil“ bezeichneten. Goethe, Herder und andere Kritiker erhoben gegen das Vardenwesen Einsprüche und so sank die Bardendichtung noch vor der Mitte der siebziger Jahre jäh in der allgemeinen Achtung, und die Varden selbst gerieten durch allerlei übertriebene oder ganz erfundene Gerüchte, die man besonders von den jungen Göttinger Poeten erzählte, in bösen Verruf. Obgleich nun die neue Dichtungsgattung nach kurzem Bestande wieder aus unserer Literatur verschwand, fehlte es doch nicht an Nachflängern bis in den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, und zwar scheint es, daß die letzten Akkorde wieder reiner und in der ursprünglichen Weise Klopstocks und Gerstenbergs angeschlagen wurden.

Mochte auch bei der Bardendichtung noch so viel geschichtlicher Irrtum und Spielerei mit unterlaufen, so hat sie doch zur Befreiung der deutschen Literatur aus fremden Bahnen mitgewirkt und den Kampf gegen das Recht der steifen Regel, den die Stürmer und Dränger rücksichtslos führten, eingeleitet. Mehr durch ihr Wollen als durch ihre Leistungen hat sie zur Erweckung und Erstarkung des deutschen Nationalgefühles beigetragen. Was die deutschen Varden in rührender Selbsttäuschung anstrebten, gewann bestimmte Gestalt bei den Romantikern, wie denn Heinrich von Kleist vor dem Beginn der Hermannsschlacht den herzerquickenden Gesang der alten Varden anstimmen läßt. Durch den „Vardenhain für Deutschlands edle Söhne und Töchter“, in dem Theodor Heinsius eine Blütenlese aus den Bardendichtungen bot (1808), und Gräters „Bragur“, die erste germanische Zeitschrift, wie auch durch den von ihm herausgegebenen „Varden-Almanach der Teutschen“ (1803)



Michael Denis.  
J. Donner sc., Jakob Adam sc. 1781.

wurde in weiteren Kreisen der Sinn auf das deutsche Altertum gelenkt, bis es dann Gustav Freytag poetisch erneuerte und Richard Wagner ihm wieder zu vollem Leben in der Kunst verhalf.

Um den skaldischen Geschmack zur Bildung Deutschlands zu fördern, ließ Gerstenberg 1766—1767 die Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur erscheinen, die nach dem Verlagsorte gewöhnlich als die „Schleswigischen Literaturbriefe“ bezeichnet werden und durch die Kritik über das Vorhandene und die Aufstellung neuer Grundsätze im Verein mit Herders „Fragmenten“ die Genieperiode einleiten. Die „Fragmente“ wollen nach ihres Verfassers Erklärung nichts als eine „Beilage“ zu den „Berliner Literaturbriefen“ sein; Gerstenberg ahmt auch deren Form nach und knüpft an ihren Inhalt an, führt aber die Gedanken weiter und kommt oft in Gegensatz zu den dort ausgesprochenen. So in seinen Anschauungen über die Dichtkunst; denn während Lessing an den Kunstregeln festhält, verlangt Gerstenberg vom Poeten Genialität, Originalität, Empfindung und Leidenschaft und spricht damit zum erstenmale die Forderungen aus, wie sie Goethe mehrere Jahre später als Haupt der Stürmer und Dränger stellte und in seinen Werken erfüllte. (Abb. S. 760.)



Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.  
C. Schindelmayr sc.

Das Wesen des Genies erblickt Gerstenberg in einer Art höherer Erleuchtung, die den Dichter über alles Berechenbare, also auch über die Regeln hinausführt. Solche Genies seien Shakespeare und Homer gewesen. Während der Hamburger Dramaturg Shakespeare an dem Maßstabe der Griechen mißt und mit diesen den Franzosen gegenüberstellt, erklärt Gerstenberg, man dürfe den britischen Dramatiker überhaupt nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie beurteilen. Denn Shakespeares Dramen seien nur „lebende Gemälde der sittlichen Natur“, Analysen der Leidenschaft und Empfindungen, Othello z. B. eine Blosslegung der Natur der leidenschaftlichen Liebe, und darauf, nicht aber auf die Erregung von Furcht und Mitleid, sei alles berechnet. Wielands Uebersetzung Shakespeares, die Lessings Beifall fand, wird verworfen. Indem Gerstenberg auf die historische Betrachtungsweise Shakespeares und das psychologische Element des Dramas hinlenkt, bahnt er den Weg zu Herder, der dann freilich nicht mehr Franzosen und Griechen so kritisch durcheinander warf. Für die jungen Dichter hatte Gerstenberg das erlösende Wort gesprochen. Genies wie Shakespeare wollten sie alle sein und nicht in der Beobachtung des Regelmäßigen und Korrekten, sondern im Charakteristischen und Persönlichen erblickten sie fortan das Wesen der „einfachen Hauptton der Empfindung“ herrschen, während alle witzigen und sinnreichen Einfälle das Wesen des Liedes zerstörten. Eine Begriffsbestimmung des Liedes versuchend, erklärt Gerstenberg, daß es nicht bloß singbar sein, sondern unmittelbar zum Singen auffordern müsse. In den vorhandenen Liedern findet er, die Klopstocks ausgenommen, nur witzige Poesie und weist daher auf das Volkslied hin, auch hierin ein Vorläufer Herders, nur daß er nicht von Ossian, sondern von der Skaldenpoesie aus auf die Volksdichtung schließt.

Als das praktische Resultat seiner Shakespearestudien ließ Gerstenberg 1768 die Tragödie *Ugolino* an das Licht treten, um durch die Vorführung des Schrecklichen wie durch Aufwühlung von Mitleid und Grausen Shakespeare'sche Wirkungen zu erzielen. Und in der Tat haben die freiere Bewegung der poetischen Empfindung und das kühne Walten der Leidenschaft dem Stück bei aller Mangelhaftigkeit großen Beifall erworben und jenen ungestümen dramatischen Stil eingeführt, der die Grundlagen aller Dramatik erschütterte. Denn in Shakespeares Dramen nur ergreifende Gemälde erblickend, verzichteten die dramatischen Kraftpoeten auf die straffe und gemessene Führung einer stetig fortschreitenden, folgerichtig einheitlich dramatischen Handlung in der Weise von Lessings „*Emilia Galotti*“ und begnügten sich mit der oft bis zur Roheit drastisch natürlichen Ausmalung der feissellos hervorstürmenden menschlichen Leidenschaft. Als Muster galt der „*Ugolino*“.

„So malt Nichts,“ schreibt noch 1807 Jördens, „wenn er die Furien wüten oder den gepeinigten Prometheus jammern läßt.“ Und Schiller, auf dessen „*Räuber*“ der „*Ugolino*“ nicht ohne Einfluß blieb, hielt ihn noch in hohen Ehren, als sich längst schon seine Jugendglut geläutert hatte. Anders urteilte Lessing, dem „bei der Lesung das Mitleid zur Last und schmerzhaften Empfindung geworden war“. Es



Mit Hippel unterhielt der Königsberger Kammersekretär Johann Georg Scheffner (geb. 1736, gest. 1820 in Königsberg) ein freundschaftliches Verhältnis. Patriotische Begeisterung trieb ihn zur Teilnahme an dem Siebenjährigen Kriege, der die Campagnen Gedichte und die Freundschaftlichen Poesien eines Soldaten (1764) ihren Ursprung verdanken. Anziehender aber und lehrreicher als Scheffners Dichtungen ist seine Lebensbeschreibung (Mein Leben, wie ich J. G. S. es selbst beschrieben. 1816).

Die genannten Mitglieder des Königsberger Dichterkreises, der seit 1764 in den „Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitungen“ ein eigenes Organ besaß und für Rousseaus Schriften sich erwärmte, überragte insgesamt Hamann, die bewegende Kraft des Kreises, in dem Herder lebhafteste Jugendeindrücke empfing. Johann Georg Hamann war einer jener älteren Männer, die mit den rasch stürmenden, aber bald nachlassenden jugendlichen Feuergeistern zwar mittaten, aber zäh waren, den Verlauf der ganzen Bewegung von reiferer Erfahrung aus übersehen und ihren dauernden Wert zu erkennen und für die fruchtbaren Meister der Folgezeit deutlicher zu fassen wußten. Doch sind darum seine Stärke nicht etwa klare, philosophisch bestimmte Gedanken, sondern in der Ausprägung bisher ungeahnter Wahrheiten und in dem anregenden Einflusse, den er damit auf seine gärende und unreife Zeit ausübte, liegt seine literaturgeschichtliche Bedeutung. Wie kaum bei einem anderen Schriftsteller stehen bei ihm Schriften und Leben in engster Beziehung. Zu Königsberg 1730 geboren, erbt er von dem Vater den streng rechtlichen, von der Mutter den frommen Sinn. Nicht glücklich wirkte der Bildungseifer des Vaters, des „altstädtischen Baders“, der dem Knaben den Umgang mit anderen Kindern wehrte und durch Privatlehrer eine Fülle von Wissen beibringen ließ. In dieser wohlmeinenden, aber planlosen Erziehungsweise wurzelt Hamanns Unbeholfenheit im Verkehr mit der Welt und die Unordnung und Ziellosigkeit, die er zeitlebens als die Grundfehler seines Wesens beklagte. Planlos betrieb er das Studium an der Universität, vergeblich suchte er als Hofmeister durch die Schulung anderer sich selbst zu schulen und auch der Kaufmannsstand gewährte ihm nicht die ersehnte Befriedigung. Auf einer Geschäftsreise, die er mit seinem Freunde Berens nach London unternahm, geriet er infolge des Mangels an Menschenkenntnis in die Arme eines lasterhaften Mannes, kam aber noch zur rechten Zeit in Erinnerung an seine religiöse Jugend zur Erkenntnis und schrieb 1758 mit aller Offenheit die Gedanken über meinen Lebenslauf. Nach der Rückkehr suchte er sich durch theologische, philosophische und klassische Studien weiter zu bilden, bis er, durch die ökonomischen Verhältnisse des Vaters genötigt, vor den Ernst des Lebens gestellt war und nach verschiedenen Versuchen 1777 als Pachthofverwalter einen Broterwerb fand. Durch die Hochherzigkeit des Alfiabades Buchholz wurde es ihm möglich, der Einladung der katholischen Fürstin Gallizin zu folgen, und als er eben zur Rückreise rüstete, ereilte ihn 1788 der Tod. (Abb. S. 763.)

Hamann nennt einmal „das ganze Spiel seiner Autorschaft“ „eine stumme Mimik“, seine Schriften den bloßen Text, zu dessen Verständnis die Noten fehlen. Persönliche Erfahrungen und Erlebnisse, Lektüre und Bücherwelt, immer war es eine besondere Veranlassung, die ihm die Feder in die Hand drückte und ihn so zum Gelegenheitschriftsteller machte. Schon aus dieser engen Verbindung zwischen Autorschaft und Leben erklärt sich, daß seine Schriften jedem dunkel bleiben, der nicht genau mit den Anlässen dazu und den literarischen Verhältnissen vertraut ist. Er bewegte sich fast nur in dämmernden Empfindungen, in geistreichen und tief sinnigen, aber durchaus unentwickelten Ahnungen, ohne sein Denken zu einer einheitlichen und folgerichtigen Klarheit auszubilden. Systemen war er abhold, und hätte er eines zu bilden vermocht, er hätte es nicht gewollt, denn ihm schienen Systeme „Spinnengewebe“ und an sich schon „Hindernisse der Wahrheit“ zu sein. „Wahrheiten“, sagt er einmal, „Systemen, Grundsätzen bin ich nicht gewachsen; Brocken, Fragmenten, Grillen, Einfällen.“ Daber hat er auch kein umfangreiches Werk geschrieben, sondern nur in Essays, Aposjodien, Einfällen, Räschereien, Fragmenten, Wäldern, Schriften von geringem Umfange, seine Anschauungen geäußert und auch da liegt der Hauptwert seltener in den Grundgedanken als in dem, was als genialer Witz hier und da aufleuchtet,

oder in den Samenkörnern, die durch das Ganze mit freigebiger Hand ausgeworfen und hüben und drüben des Weges liegen geblieben sind. Nicht unpassend hat er seine Werke als „fliegende Blätter“ bezeichnet. „Sein Gehirn“, sagt Abbt, „gleichet dem Archipelagus, wo alles Nachbar ist, aber nur auf Schiffen zusammenkommen kann.“ Im Zusammenhange mit dem Mangel einer Beweisführung steht die aphoristische und darum oft dunkle Form der Darstellung. Da er mehr für die Phantasie als für den Verstand schrieb, stieß ihm aus jener ein seltsamer Bilderreichtum zu, den er vornehmlich seiner staunenswerten Belesenheit verdankte. Mit Vorliebe bedient er sich der Ironie, die sich oft zur Satire steigert und in den verschiedensten Gestalten auftritt, wie er denn auch, um seine Autorschaft zu verbergen, mannigfache Verkleidungen wählt. Es begreift sich daher, daß sich nur Auserwählte in der vereinsamten, hell dunklen, oft paradoxen und sich bekämpfenden Gedankenwelt des „Magus im Norden“, wie ihn N. Fr. v. Moser zuerst nannte, zurecht finden konnten. Aber die goldnen Sternlein des mitternächtlichen Gewandes, in das sich Hamann nach einem Bilde des alten „Wandsbecker Boten“ hüllte, reizten Männer wie Herder und Goethe, ihm auf seine Höhen und in seine Tiefen zu folgen und die sibyllinischen Blätter mit dem Drakelton zu enträtseln.

Den Ausgangs- und Endpunkt aller seiner Einzelbetrachtungen bildet die Bibel und der religiöse Glaube. Denn Hamann war Christ, aber weder im Leben noch in seinen Anschauungen stimmte er mit den Orthodoxen oder den Pietisten überein, so nahe er auch diesen stand. Indem er den Glauben und die Empfindung dem Verstande, die Innigkeit und Selbstgewißheit des offenbarungsgläubigen Gemütes und religiösen Gefühles der kritischen Gelehrsamkeit und Philosophie gegenüberstellte, ward er zum Bekämpfer der Aufklärung, in deren Lehrern er nur „Lügen-, Schau- und Maulpropheten, Samariter, Philister und tolln Pöbel von Sichern“ erblickte. Und da er das Gemüts- und Phantasieleben, das durch die Aufklärungsbildung verkümmert und unterdrückt war, wieder in seine Rechte einsetzte und vom Dichter ein von Empfindung volles Herz verlangte, ward er von den Jünglingen der Sturm- und Drangperiode als einer der Ihren begrüßt.

Wie eine Offenbarung wehte es sie an, als sie Hamann in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile (1759) den Haß gegen die denkende Wissenschaft und die Büchergelehrsamkeit und die Lehre vom Genie verkünden hörten. „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Ubertretung jener kritischen Gesetze?“ „Das Genie“, ist die einmütige Antwort. „Sokrates hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an dessen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Ägypter und Griechen.“ Stärker noch ergreift Hamann in den Fünf Hirtenbriefen das Schuldrama betreffend (1762) die Partei des Genies, jener über den gewöhnlichen Menschenverstand hinausgehenden höheren Kraft der Seele. „Ein Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern.“ Doch weiß Hamann die Regeln, die das Genie in sich selbst findet, wohl zu schätzen. „Wer Handwerksregeln übertritt oder von sich wirft, ist deshalb nicht nachend und bloß. Ohne alle Regeln zu schreiben ist nicht möglich.“ In derselben Schrift tritt er gegen die drei Einheiten des Dramas auf und erhebt Einsprache gegen den Purismus des Verstandes, der mit Diderot das Wunderbare und Burleske als Schlacke ausgeschieden wissen will. Gerade zur Norm für die jungen Feuergeister wurden Sätze wie dieser: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Mordelbmörder nach und versteht keine Sprache der Leidenschaft als der Heuchler ihre.“ („Leser und Kunsttrichter.“)

Als einen Mann, der aus dem Quell aller dichterischen und überhaupt schriftstellerischen Wirklichkeit, einem ursprünglichen Gefühle, schöpfe und, ein Kenner des menschlichen Herzens, sich von dessen Leidenschaften inspirieren lasse, bezeichnet Hamann den Franzosen Rousseau, über dessen Nouvelle Héloïse sich Mendelssohn in den Literaturbriefen vom Standpunkt fühler Moralität und Verständigkeit höchst absprechend geäußert hatte. Nicht auf gemessene Regelmäßigkeiten komme es bei dichterischen Werken an, sondern auf



Johann Georg Hamann.  
Nach einer Radierung von H. Vips.

das innere ursprüngliche Leben, das sich selbst bilde, sich selbst Gesez sei. Die Anpassung abstrakter Regeln bewirke nur ohnmächtige, dürftige Nachahmung, der innere Lebenstrieb aber und die Empfindung des individuellen Menschen brächten Originalgedanken hervor und diese seien das Leben der Dichtung. Die Sprache vergleicht der Verfasser mit einem öffentlichen, jedem zugänglichen Schatz und mit einem Kapital, das in der Hand eines jeden andere Zinsen trägt. Daher sucht er überall das Eigentümliche und Individuelle in der Sprache eines Volkes oder Schriftstellers aufzufinden; überall schützt er den in dem „Idiotismus wahrgenommenen Eigeninn“ der Sprache und des Schriftstellers gegen die Strenge der Regel. „Ein Kopf, der auf seine eigenen Kosten denkt, wird immer Eingriffe in die Sprache tun.“ Im Zusammenhang damit steht Hamanns Wertschätzung der Dialekte und der Hinweis auf das Volkslied und die Volksdichtung, deren volle Beachtung später auf die Neugestaltung unserer Poesie so bedeutend einwirkte. Den Ursprung der Sprache erklärt er im Gegensatz zu Herder als göttlich und im Anschluß an Macdells Homeruntersuchungen (1757) behauptet er, daß, wie die Maler die ersten Schreibemeister, so die Dichter und Redner die ersten Schriftsteller gewesen seien. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, wie der Gartenbau älter als der Acker, Malerei als Schrift, Gesang älter als Deklamation, Gleichnisse älter als Schlüsse, Tausch als Handel.“ Die hohlen Abstraktionen der Leibnizisch-Wolffischen Philosophie und die flache Schönheit der Popularphilosophen haben durch ihre Unsinlichkeit die Poesie verdorben; es sei an der Zeit, aus der kalten und fahlen Reflexionspoesie herauszutreten und nach Naturlebendigkeit und Wärme der Empfindung zu streben. „Leidenschaft allein gibt den Abstraktionen und Hypothesen Hände, Füße, Flügel, Widern und Zeichen Geist, Leben und Zunge.“ Hinans über die Griechen und Römer, die er, „um das Urkundliche der Natur zu treffen“, als „durchlöcherne Brunnen“ bezeichnet, verweist er die Poeten auf die Natur und „die lebendigsten Quellen des Altertums“, die Schöpfung und die göttliche Geschichte, wie sie in Klopstocks Pflage fand.

Hamanns Ideen, soweit sie der Dichtung neue Bahnen wiesen, verbreiteten sich vom nördlichsten Winkel Deutschlands an den Rhein. Herder, mit dem der Magus in Königsberg persönlich, später brieflich verkehrte, ward der Vermittler und Apostel der Gedanken des Freundes. Hamanns Schriften wurden von der stürmenden Jugend am Rhein, Goethe an der Spitze, als Evangelium gepriesen. Und Hamann kam, ob er gleich den Sturm und Drang lächerlich fand, dennoch den Dichtern dieser Richtung mit Teilnahme entgegen. Er freute sich, daß einige seiner „Samenkörner sich durch Herders Fleiß und Feder zu Blumen und Blüten verwandelt haben“; in Goethes „Göt“ sah er die Morgenröte einer höheren Dramatik, und mochten ihm auch „Werthers Leiden“ wenig gefallen, so zollte er doch sein volles Lob „den Vögeln“, einer Satire Goethes gegen Kunsttrichter und Publikum. „Das ist ein Blitzkerl,“ sagte er zu Jacobi, „das ist ein Tausendkünstler.“ Von den anderen Stürmern kannte Hamann einige (Merck, Kaufmann, H. V. Stolberg) persönlich, mit anderen (Lavater, Jacobi) unterhielt er einen freundschaftlichen Briefwechsel.

Die Wirkung seiner Ideen reicht in die Zeit der Romantiker hinein, von denen Friedrich Schlegel, einen Gedanken des Magus aufgreifend, wenigstens versuchte, für die deutsche Dichtung ein Winkelmann zu werden. Mit den Romantikern teilt Hamann auch die Liebe zu der älteren deutschen Literatur, ferner den Gegensatz zu Lessing, dessen „Nathan“ er übrigens hoch schätzte, dann auch die Abneigung gegen Wieland und die Begeisterung für deutsches Wesen. Friedrichs II. Literaturbrief war ihm ein „wahrer Original französischer Ignoranz und Unverschämtheit“.

Was bei Hamann nur Ahnung war, wurde bei seinem Schüler Herder Erkenntnis und trat, obgleich auch nicht deutlich und klar, aber doch begeisternd und in das Große ausgebildet, an das Licht. Johann Gottfried Herder wurde am 25. August 1744 in dem ostpreussischen Städtchen Mohrungen „in einer dunklen, aber nicht dürftigen Mittelmäßigkeit“ geboren. Nur seine Mutter war ostpreussischer Herkunft, des Vaters Familie stammte aus Schlesien und erst sein Großvater war von dort ausgewandert, um im preussischen und protestantischen Norden eine neue Heimat zu suchen. Der Sohn dieses Emigranten war Kantor und Schullehrer, ein ernster Mann von gewissenhafter Ordnung und regem Pflichteifer, dessen Gemahlin eine verständige und fleißige Frau von weichem Gemüt und mit zärtlicher Liebe ihren Kindern, vor allem ihrem Sohne Johann Gottfried, zugetan, der von ihr das Empfindungsvolle seines Wesens und den innigen religiösen Sinn geerbt hat. Im pünktlich innegehaltenen Gleichmaße verfloßen die Tage, deren ununterbrochenes Arbeiten durch das gemeinsam angestimmte geistliche Abendlied seinen frommen Abschluß erhielt. Hier sind die Wurzeln der Freude unseres Dichters an der Musik zu finden, die ihn sein ganzes Leben begleitete, hier auch die Quelle jener starken

Liebe zu Gesangbuch und Bibel, die ihn zum geistlichen Berufe geführt haben. Dieser schwebte ihm bereits als Lebensziel vor Augen, als er in der Stadtschule von dem pedantischen Rektor Grimm in die Geheimnisse der lateinischen und teilweise auch der griechischen und hebräischen Grammatik eingeführt und von dem milden, zum Pietismus neigenden Pfarrer Willamovius auf die Konfirmation vorbereitet wurde. Die Vermögensverhältnisse der Eltern aber und eine Tränenfülle am rechten Auge, die das Antlitz entstellte, ließen es geraten erscheinen, den lern- und leselustigen Jüngling einem anderen Berufe zuzuführen. Gern erbot sich der eigensiebige Drescho, der seit 1760 als Diakon an der Pfarre angestellt war und mit unermüdlichem Eifer schöngestigte, pietistisch-erbauliche Schriften in die Welt setzte, den kenntnisreichen jungen Herder zu sich zu nehmen, bis er sich zur Erlernung eines Handwerks gekräftigt hätte. Es war ein harter Dienst, den hier Herder als Jamulus und Abschreiber leisten mußte, und mochte er auch durch die freie Benutzung der Bibliothek seines Herrn sein literarisches Wissen erweitert und namentlich auch deutsche Dichter kennen gelernt haben, so wirkte der Druck des Verhältnisses doch verbitternd auf die junge Seele des strebsamen jungen Mannes, dessen Wißbegierde und Begabung dem Prinzipal nicht verborgen geblieben war.

Doch weder Herders Begeisterung für die antiken und modernen Dichter noch der Beifall, den sein Gesang an den Cyrus allenthalben erntete, konnten Drescho bewegen, seinen Sklaven freizugeben. Und so blieb denn der junge Poet „betäubt, unwissend, blindlings“ in der peinlichen Lage, bis ihm der russische Regimentschirurgus Schwarzzerloh versprach, wenn er ihm nach Königsberg folgen wolle, ihm gegen einen literarischen Gegendienst zur Erlernung der Chirurgie behilflich zu sein, und ihm die Aussicht eröffnete, daß er in diesem Berufe später in Petersburg sein Glück machen könne. Mit Begier ergriff Herder die rettende Hand, durchkreuzte aber in Königsberg die Pläne seines Helfers, indem er, sich für die in Aussicht genommene Lebenslaufbahn für ungeeignet erkennend, als Studiosus der Theologie sich immatrikulieren ließ (1762). Zwar mußte er sich recht kümmerlich durchschlagen, aber alle Not erschien ihm ein Gewinn gegenüber der launischen Härte des Mohringer Diakonens. An dem Buchhändler Kanter, dem er sich durch das Gedicht auf die Thronbesteigung des Zaren Peter III. empfohlen hatte, gewann er einen hilfreichen Gönner. Durch die Aufnahme als Aufseher am Collegium Fridericianum, bald auch durch die Anstellung als Lehrer an dieser vom Pietismus gegründeten Pensionsanstalt ward er jeder bedrohlichen Not rasch überhoben und konnte sich rückhaltlos seinem Bildungseifer überlassen. Nicht eben viel boten dem längst an Selbststudium und an ausgedehnte Lektüre Gewöhnten die theologischen Fachvorlesungen; nur der damals noch jugendliche Magister Kant, der eben unter dem Einflusse der englischen Erahrungsphilosophie von dem Wolffschen Dogmatismus sich losrang, fesselte ihn und gab seinem Wissensdurst wie seinem für erhebende und große Ideen empfänglichen Geiste reiche Nahrung.



Das Herderhaus in Weimar.  
Nach einem Stich aus dem „Weimarer Album“.

Durch Kant wurde Herder auf Hume und Rousseau gewiesen und sofort versuchte er, Gedanken Rousseaus und Kants und bunt sich drängende Lesefrüchte in poetische Formen zu kleiden. Lange Jahre blieb Rousseau sein unausgesetzter Verkehr, die begeisterte Schwärmerei seiner einsamen Studien und seiner lehrreichen Gespräche mit vertrauten Freunden. Von diesen gewann der vierzehn Jahre ältere Hamann den größten Einfluß auf seine geistige Entwicklung. Durch ihn wurde ihm die Welt Shakespeares und Ossians erschlossen, die Bedeutung des Naturgemäßen und des Volksgefanges gezeigt und vor allem klar gemacht, daß alles Geistige nur aus dem Ganzen der Menschennatur zu verstehen sei. Es war eine Fülle von Anschauungen, die der Jünger von seinem Lehrer gewann, und in allen Jugendplänen und Jugendschriften Herders, ja selbst noch in einzelnen Arbeiten seines Alters sehen wir, wenn er auch zeitweise seine Sinnesweise änderte, die Anregungen wirksam, die er von dem vielseitigen „Magus im Norden“ empfangen hat. (Beilage 99.)

Herders erste literarische Versuche waren Gelegenheitsgedichte und Rezensionen für Kanters „Königsbergische Zeitung“, aber er hegte schon jetzt große Pläne, deren Verwirklichung er näher rückte, als er im Herbst 1764 einem Rufe folgte, der von Riga aus an ihn erging. Seit dem nordischen Kriege unter der politischen Herrschaft Rußlands stehend, hatte die Hauptstadt Livlands gleichwohl den deutschen Charakter in Gesittung und Denkweise gewahrt und war nach den langen Kriegsnoten soeben in einem lebhaften Aufschwung begriffen. Der Handel hob sich zu neuer Blüte, der Wohlstand wuchs und ein reges geistiges und gesellschaftliches Leben zeugte von eifrigem Bildungsstreben. Ein Mann wie Herder, dem der Ruf eines tüchtigen Schriftstellers und Pädagogen voranging, konnte hier einer guten Aufnahme sicher sein. Und in der Tat öffneten sich ihm die Kreise der bürgerlichen Aristokratie, vor allem das Haus des Ratsherrn Berens, der mit dem Rektor Lindner, Hamann und Kant befreundet war; die Buchhandlung des ihm von Königsberg her befreundeten Hartknoch sorgte für seinen Lesehunger und in den letzten Jahren seines Rigaer Aufenthaltes war er insbesondere in dem Kaufmannshause Busch ein gern gesehener Gast. In dieser aristokratisch, auf breiter Grundlage der Selbstverwaltung regierten Handelsstadt, von der er einmal sagte, daß sie „unter russischem Schatten beinahe Genf“ wäre, erhielt Herder auch höhere Gedanken von Freiheit und Gemeinsein, Sinn für politisches Leben, für Staatsangehörigkeit und staatsbürgerliche Tätigkeit. Mehr aber noch als durch gefällige Talente gewann er sich die Zuneigung der Rigenjer durch seine Tätigkeit als Lehrer und Prediger. Schon in der Einführungsrede, die er als neuangestellter Kollaborator an der städtischen Domschule über das Thema „Wiefern auch in der Schule die Grazie herrschen müsse“ hielt, entwickelte er die Grundsätze, durch deren Befolgung er zu dem musterhaften Pädagogen wurde, der er stets geblieben ist und dessen Tüchtigkeit den späteren Weimariischen Schulregenten so hoch emporhob.

Als ihm sein pädagogisches Wirken den Ruf als Inspektor einer Petersburger Erziehungsanstalt eintrug, wußten ihn die Rigenjer dadurch zu fesseln, daß sie ihm zu dem Schulamte das Predigtamt an den beiden vorstädtischen Kirchen übertrugen. Durch ein theologisches Examen dafür befähigt, verwaltete er dieses Amt mit einem Ernste und einer Begeisterung, die ihm bald die Herzen seiner Zuhörer, namentlich der Frauen und Jünglinge, gewann. Mißtrauisch aber blickten auf ihn die Prediger der beiden herrschenden theologischen Richtungen, denn Herder wandelte seinen eigenen Weg und war weder orthodox noch Rationalist.

Jugendbildung und Predigtamt genügten dem regen Geiste Herders nicht. Um „menschliche Philosophie“ zu verbreiten, beteiligte er sich an den „Gelehrten Beiträgen zu den Rigaischen Nachrichten“ und trat, gedrängt von seiner Liebe zur Poesie, bald mit größeren Arbeiten über deren Gestaltung und Würdigung vor die weite deutsche Lesewelt. Es sind Entwürfe aus der Königsberger Zeit, die er jetzt umarbeitete und in drei Sammlungen von Fragmenten über die neuere deutsche Literatur (1766—1767) bei Hartknoch in Riga anonym veröffentlichte. Herder bezeichnet sie als „Beilagen“ zu den „Briefen die neueste Literatur betreffend“,

und tatsächlich lehnt er sich an sie, aber trotz alledem schwebt ihm ein ganz anderes Ideal der Kritik vor Augen als Lessing, Mendelssohn, Abbt und den anderen Mitarbeitern. Angeregt von Hamann und getragen von der Strömung, die damals unserem geistigen Leben einen neuen Impuls gab, verlangt er von dem Kritiker, daß er nicht „Bücher, sondern den Geist beurteile“ und aus „dem Geiste des Schriftstellers lese“, als „ein Freund und Gehilfe des Verfassers“. Herder will nichts wissen von einer ästhetischen Kritik, der die Übereinstimmung eines Werkes mit einem klassischen Regelmuster als Maßstab gilt, sondern das jeder Zeit und jedem Lande eigentümliche, das Ursprüngliche und Eigenartige in seinem geschichtlichen Werden und in seiner Berechtigung verstehen lernen und so an die Stelle der negativen zeretzenden Kritik eine positiv-charakterisierende gesetzt wissen. Sein mitfühlendes Verständnis für die literarischen Erscheinungen der verschiedenen Zeiten und Völker ließ ihn dafür als den geeigneten Mann erscheinen, und wie er bereits in der bei Einweihung des neuen Gerichtshauses (1765) erschienenen Festschrift aus dem Gegenfaze unserer öffentlichen Verhältnisse zu dem „Publikum und Vaterland der Alten“ den Unterschied zwischen moderner und antiker Beredsamkeit darlegt, so eröffnet er in den „Fragmenten“ eine geschichtliche Perspektive in die Entwicklung aller Literatur.

Ausgehend von Hamanns Satz, daß Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei, zieht er vor allem die Sprache als Grundlage der Literatur in Betracht und trägt den von ihm gedichteten, halb wissenschaftlichen, halb phantastischen „Roman von den Lebensaltern der Sprache“ vor. Wie überall Gedanke und Ausdruck innig zusammenhängen, so erhebe sich auch die schöpferische Tätigkeit aus den einfachsten Formen der Poesie zur Vollendung, aus der dann im Mannesalter der Sprache die Prosa hervorgehe. Immer seien die literarischen Erzeugnisse eines Volkes von dem „Genius der Sprache“ bedingt, der auch das Versmaß bestimme und das Wesen der Nation am schönsten in den Volksliedern zum Ausdruck bringe. Daran knüpft Herder die Frage über die Nachahmung alter und ausländischer Literaturwerke durch die Deutschen. Er verlangt Originalität und volkstümliche Farbe der einheimischen Schriftsteller und kämpft gegen die bloß äußerliche Nachahmung ausländischer Schriftwerke. Denn da diese, die orientalischen wie die griechischen, durch die ganz verschiedene Natur, Religion, Sprache und Denkweise bedingt seien, könne eine äußerliche Nachahmung nur Nichtiges zustande bringen. Die beliebte Zusammenstellung antiker und moderner Dichter, wie Gleim-Anakreon, Klopstock-Homer, Willamow-Pindar, Karichin-Sappho, Gellert-Theokrit, sei wertlos, denn was den deutschen Dichtern gelang, verdanken sie nicht der Nachahmung, sondern ihrem inneren Gehalte. Die Poesie und Kunst seien eben nicht das Erzeugnis der Willkür des einzelnen, sondern eine Welt- und Völkergabe, und alles, was die Deutschen durch Übersetzung der fremden Muster lernen sollten, ziele dahin ab, durch das Studium jener die eigene Schöpfungs- und Erfindungskraft zu wecken, um, wie die Orientalen und Griechen aus ihrer Zeit, so aus der Gegenwart dichten zu können. „Raube den Fremden nicht das Erfundene, sondern die Kunst, zu erfinden, zu erdichten und einzufleiden.“ Mit Hamann wünscht Herder die Abfassung einer griechischen Literaturgeschichte, die erstlich machte, wie die Griechen aus ihrer Zeit und aus ihren klimatischen Verhältnissen heraus gedichtet haben. Erst der Romantiker Friedrich Schlegel hat Herders Wunsch erfüllt. Auch durch den Kampf gegen den Mißbrauch der antiken Mythologie wirkte Herder auf die Romantiker, indem sie nach seiner Anweisung den Alten die Technik der mythologisierenden Einbildungskraft ablauchten und, wie z. B. Brentano in der *Libussa*, eine eigene Mythologie erfanden. Wie die verkehrte Anwendung der Mythologie habe äußerliche Nachahmung der lateinischen Poeten uns zu „schiefen Künstern“ gemacht und einen fremden Geist in unsere Literatur eingeführt. Es sei an der Zeit, auf unsere Eigenart von neuem uns zu besinnen, zur älteren Sprache „voll idealistischer Stärke“ und Literatur unseres Volkes zurückzugreifen und den Einfluß des Lateinischen auf unsere Dichtung zu brechen. Wie sehr der junge Goethe sich diesen Aufruf zu Herzen nahm, lehren uns seine Jugenddichtungen, die von der Mythologie und dem Lateinischen sich frei halten.

Die „Fragmente“ fanden in ganz Deutschland ihre Leser, an Gleim, Nicolai, Kant und Lavater eifrige Bewunderer, doch konnten sie ihrem Verfasser, in dessen Geist die Ideen sich rastlos drängten, nicht genügen, und er begann daher ihre Umarbeitung, ohne jedoch damit zu Ende zu kommen. Es war eben nicht seine Sache, durch eine Schritt für Schritt einen Gedanken fortentwickelnde Schreibweise einen bestimmten Gegenstand zu erschöpfen. Unererschöpflich sprudelte in seinem Geiste der Strom neuer Gedanken und Gesichtspunkte, aber so hastig entströmten sie ihm, daß sie, einander überstürzend, in wogender Fülle sich gegenseitig Raum und Platz nahmen. Es drängte ihn, überall in die geistige Entwicklung einzugreifen und seine Gedanken über Geschichte, Gegenwart und Gestaltung der Zukunft auszusprechen. So sind die Anregungen, die er in geistvoller Andeutung fast auf allen Gebieten des geistigen Lebens geboten hat, überaus zahlreich, aber nur selten ist es ihm gelungen, einen Gedanken klar durchzudenken und in reiner Form zur Darstellung zu bringen. Ohne sich über die Gedanken völlig klar zu sein, warf er

sie, wie sie ihm eben zuflogen, auf das Papier; las er sie dann gedruckt, so schienen ihm die Grenzen zu enge gezogen und er begann das Gewebe aufzulösen, um neue Fäden einzuwoben. Freilich entstand dabei in der Regel ein neues Werk, aber es war ein ganz persönliches, hervorgegangen aus des geistprühenden Arbeiters überreicher Seele. Wie bei Hamann können Herders Schriften von seiner Persönlichkeit nicht getrennt werden und sogar in der Form sind sie denen des Magus ähnlich. Auch Herders Werke gewähren nur jenem Leser Vergnügen und Gewinn, der sich durch die sprunghafte Darstellung und den gehäuften Reichtum der Worte und Redewendungen nicht abschrecken läßt, in die Gedankenwelt einzudringen, die sich offenbart. Ohne die „Fragmente“ abzuschließen, machte er sich daran, dem eben verstorbenen Thomas Abbt, in dessen Schriften er das Ideal des gesunden Menschen- und Bürgerverstandes verkörpert sah, ein literarisches Denkmal zu setzen (1768). Er nannte es den „Torso von einem Denkmal“ und tatsächlich ist es, wie die meisten Werke Herders, ein Torso geblieben. Doch ist diese Schrift einer der ersten Versuche einer literarhistorischen Kritik, insofern darin Abbts Schriften nicht nach allgemein gültigen Gesichtspunkten, sondern aus des Verfassers Zeitverhältnissen heraus beurteilt werden.

Die Abhandlung über Th. Abbt gab Herder, wie es die seltsame Sitte der Zeit war, namenlos heraus und auch als Verfasser der „Fragmente“ hat er sich nicht bekannt. Eigene und des Verlegers Unvorsichtigkeit aber verrieten ihn dem Hallenser Professor Klob, der, durch einige Urteile über seine archäologischen Anschauungen gereizt, gegen Herder die Fehde eröffnete. Statt, wie Lessing, sie mannhaft aufzunehmen und mit der Veröffentlichung des umgearbeiteten Teiles der „Fragmente“ zu antworten, ließ Herder zur Freude des Gegners eine sehr gereizte Erklärung in der Vossischen Zeitung erscheinen und flüchtete sich mit seiner Erbitterung wieder in eine namenlos erscheinende Schrift, in die Kritischen Wälder (1769), von denen der erste seine Kritik der Lessingischen klar gegenüberstellt. Neben dem großen Berggliederer, der an der griechischen Kunst ewige Regeln der Schönheit sucht, der reiche historische Seher, der die Erscheinungen alter Kunst aus den nationalen Lebensbedingungen zu deuten weiß!

„Wälder“ nennt Herder diese Schrift im Sinne Quintilians, der mit dem Worte *Silvae* den Begriff einer Sammlung von planlos hingeworfenen, am Faden der jeweiligen Lektüre niedergeschriebenen Gedanken verbindet. Es ist Lessings „Laotoon“, an den Herder im ersten Wäldchen anknüpft, um vom Standpunkte seines poetischen Gefühls aus seine Anschauungen über das Wesen der Dichtung darzulegen. Dabei hat er an Klarheit den scharfsinnigen Theoretiker zwar nicht erreicht, durch die Achtbarkeit aber auf das Individuelle, durch Ort und Zeit Bedingte ihn ergänzt und berichtigt. So wird auch der moderne Mitarbeiter noch immer mit Nutzen lesen, was Herder mit so tiefer Empfindung über das Volkstümliche und Ursprüngliche der Homerischen Dichtungen, ihre bildliche Kraft und anschauliche Wirkung geschrieben hat, und er war gewiß im Rechte, wenn er für die malerische Wirkung der Poesie und für die von Lessing vernachlässigte Lyrik eine Lanze brach. Zu einer neuen, von der Lessingischen abweichenden Grenzbestimmung zwischen Poesie und Bildnerei aber ist Herder damals noch nicht gekommen, und obgleich er in dem nicht veröffentlichten vierten Wäldchen Anläufe dazu machte, hat er sein Vorhaben doch erst in der Plastik ausgeführt (1778). Für jetzt beschäftigte ihn der Streit mit Klob, dem das zweite und dritte Wäldchen fast ganz gewidmet sind. Man könnte sie ein treffliches Seitenstück zu Lessings „Antiquarischen Briefen“ nennen, wären sie mit mehr überzeugender Klarheit und weniger leidenschaftlicher Deklamation geschrieben. Auch hier steht Herder, mag er nun gegen die oberflächlichen Erklärer Homers, Vergils und Horazens oder gegen die leicht archäologischen Behauptungen Klobens die Waffen richten, durchweg auf dem Standpunkte einer auf das Individuelle und Historische gerichteten Kritik. Denn es gebe, erklärt er, keinen abstrakten Maßstab für literarische Erzeugnisse, überhaupt nicht für Kulturerscheinungen, sondern der Beurteiler müsse in die örtlichen und zeitlichen Verhältnisse ihrer Entstehung sich versetzen und mit „biegsamer Seele“ die fremde Natur nachfühlen, „mit den Hebräern ein Hebräer, mit den Arabern ein Araber, mit den Skalden ein Skalde, mit den Warden ein Warden“ werden.

Durch die Händel mit den Klobianern geriet Herder in ein arges Gedränge. Seine Autorschaft der „Kritischen Wälder“ wurde offenbar und es verschlimmerte nur die Sachlage, daß er sie öffentlich ableugnete. Denn hatte er aus Rücksicht auf sein Predigeramt nicht als belletristischer Schriftsteller bekannt werden wollen, so ward er jetzt als solcher genannt und obendrein stand er noch als Lügner da. In triumphierender Bosheit spotteten die Klobianer über die „ausgehauenen“ Wälder und deren geistlichen Verfasser, der nicht den Mut hatte, den Kampf mit offenem Bistier zu führen. Um den Freund aus diesem Gewirre zu retten, riet ihm Hamann, sich „ein

des Mittwags um 12. Uhr

Auf ganz kindlich für sie sein: u. dem — o die wissen den Weg nicht, was sie gesen, u.  
wer weiß, wie sie gesen! ~~Man~~ ~~ist~~ ~~es~~ ~~zu~~ ~~spen~~ ~~erlösen~~, wollen die nicht wissen, u. auf sich  
selbst gehen noch nicht! — Aber o Gott! ihre stülpische Apathie, ihre trübselige Laibhaftigkeit, u. ihre  
leichte Verächtlichkeit; u. das ihre Mühe, u. Leiden, u. Insuperstition!

„Ich geh mit Gott! Letzt weiß!“ So geh mit Gott  
und geh mit dem dem Gütlich  
der die ganze Mühe, aber die die Welt  
des Himmels u. die die Welt!

die mich die Gerechtigkeit, der Gerechtigkeit  
unmöglich, der die Welt  
mehr als Gerechtigkeit brüder! — Und die  
der neuen Gerechtigkeit!

o soll nicht willt so die Welt der Gerechtigkeit  
des die Welt der Gerechtigkeit  
unmöglich u. die die Welt der Gerechtigkeit  
die Gerechtigkeit der Gerechtigkeit!

Auf! nicht die Gerechtigkeit der Gerechtigkeit  
der Gerechtigkeit: die Welt, die!

Ich weiß, nicht weiß ich; denn die Gerechtigkeit u. Apathie  
wird die Welt der Gerechtigkeit

(soll u. nicht) gesprochen bald bald gesprochen;  
der Gerechtigkeit u. die Welt der Gerechtigkeit  
die Welt der Gerechtigkeit, der Gerechtigkeit u. die Welt  
der Gerechtigkeit, der Gerechtigkeit der Gerechtigkeit!

Her

Eigenhändiger Brief Herders an J. G. Hamann.

Nach dem Original in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Der auch die Taube füt, die Pfaffen serviert  
vom Lout, mit Pfiff sich wagt  
u. Sprich givst. Auf dem Pfingstfest  
füt er im Lout des Meers!

Cf. Junas 2.

Altehr dem neuen Lügen, gemein!  
Auf ist vom alten Gut  
mit ihm, auf er, wolvir er Lout u. alles  
sich hat u. seinen Guts

Altehr, ist für, mein Lammern! Gott in Grund  
wollt bald serviert; auf -- wenn  
wenn alles brüht u. stännt! = das Hengeln  
der Luffung sey der Lout!

Auf sein! ab sey nicht der letzte Lout, den ich geben, der ist nicht dem Pfingstfest,  
den die mir gedienten, der die ab Lout = dem ich weiß, sie Lout mich mehr  
als ich mich Lout dem, nicht vom dem Pfingstfest Lout. Der Pfingst fest der die.  
den Lout, den ich Lout, glücklich, u. wimmern die Lout an

Gott

Falls d) 8 Juni 764

Jos. Gottfr. Fuchs

ander Feld zu wählen“ und einen lange schon gehegten Plan auszuführen. Seine überaus empfindliche und nie dauernd zufriedene Natur, die von jedem, auch nur vermuteten Mißverständnisse aufs schmerzlichste gequält wurde, der Mangel eines gelehrten Umganges und gelehrter Hilfsmittel, die geheime Sehnsucht nach einer Tat, die seiner würdig wäre, dazu die Hemmung, die er in seiner nach hohen Zielen strebenden Schriftstellerei durch die Rücksicht auf seine Stellung als Lehrer und Prediger fand, all das hatte schon vor dem Streite mit Klop in Herder den Wunsch nach einer Veränderung angeregt, „um mehr Menschen und Länder kennen zu lernen.“ So haben äußere Umstände und innere Anregungen, der Zwiespalt zwischen dem freien Humanitätsglauben, dem er zustrebte, und den Pflichten seines geistlichen Amtes schon damals in Herder jene drückende Unzufriedenheit mit sich selbst hervorgerufen, die ihm einen großen Teil des Lebens vergällte. Eben als man daran ging, ihn durch die Aussicht auf wichtigere Ämter, als er bisher inne hatte, noch mehr an Niga zu fesseln, reichte er sein Entlassungsgesuch ein, und von Freunden, namentlich von seinem Verleger Hartknoch, mit Geldmitteln ausgerüstet, verließ er am 23. Mai 1769 als Begleiter des Kaufmanns Berens die Stadt, in der er viel Liebe und Bewunderung, Brot und Heimat gefunden hatte.

Frei von jeder drückenden Fessel, träumte Herder auf des Meeres Wogen einen großen, seligen Traum. „Was gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Erde schwebt, nicht für eine weite Sphäre zu denken! Alles gibt hier den Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis!“ Auf der Seefahrt und in Nantes, wo er am 16. Juli eintraf, entstand denn auch das Journal meiner Reise im Jahre 1769, das wie kein anderes der Werke Herders uns einen so unmittelbaren Einblick gewährt in die innere Geschichte seines allumfassenden Geistes und zugleich auch in das faustartige Streben nach praktischen Lebenszielen, wie sie den Stürmern und Drängern vorschwebten, an deren Spitze er trat.

Nachdem sich Herder in Nantes mit der französischen Sprache vertraut gemacht hatte, ging er nach Paris, wo er mit den Enzyklopädisten und Akademikern Umgang pflegte, die Kunstschätze besichtigte, sich aber nicht behaglich fühlte. Ob er zwar die glänzenden Seiten des französischen Geistes würdigte und gerechter als Lessing urteilte, so erschien ihm doch die Franzosen als ein gealtertes Volk und im Begriffe, an Überfeinerung und an der zum Selbstzwecke gewordenen Aufklärung zugrunde zu gehen wie die alten Griechen. Frankreichs „herzlich müde“, folgte er, wie bei allen Wendepunkten seines Lebens, nach langem Schwanken, dem Rufe des Fürsten Friedrich August von Holstein und Lübeck, um dessen Sohn, den sechzehnjährigen Erbprinzen Peter Friedrich, als Instruktör und Reiseprediger auf seiner „großen Tour“ zu begleiten. Auf der Rückreise von Paris sah Herder Brüssel, Antwerpen, Amsterdam und Hamburg, wo er mit Lessing, Bode, Reimarus, Goeze und Alberti verkehrte, den Pädagogen Basedow kennen lernte und mit dem liebenswürdigen Claudius, dem „edelsten Jüngling“ „von sonderbarem Geiste und von einem Herzen, das wie Steinkohlen glüht — still, stark und dampfig“, einen nachhaltigen Freundschaftsbund schloß. Von Kiel, wo Herder mit dem Erbprinzen zusammentraf, ging die Reise nach Gütin, der fürstlichen Residenz, und nach mehrmonatigem Aufenthalte daselbst wurde Mitte Juli 1770 die Bildungsreise angetreten. Sie führte über Hannover, Cassel, Hanau nach Darmstadt. Der Aufenthalt daselbst sollte für Herder von großer Bedeutung werden. Denn hier trat er zu dem Kriegsrate Johann Heinrich Merck in freundschaftliche Beziehung, einem vielseitig gebildeten Manne, der seinen literarischen Bestrebungen mit Urteil und Rat in der zuvorkommendsten Weise entgegenkam und ihn in das Haus des Geheimrates Hesse einführte, dessen dort weilende Schwägerin Maria Karoline Flachsland später seine Lebensgefährtin wurde. (Abb. S. 771.)

Das reine Gefühl des Glückes, mit dem Herder von Karoline schied, trübte seine Stellung zum Prinzen. Die fortwährenden Nörgeleien des Oberhofmeisters von Kappelmann, der mit der freien Erziehungsmethode des jungen, bürgerlichen Kabinettspredigers nicht einverstanden war und ihn wiederholt in die Schranken seines gesellschaftlichen Nichts zurückwies, machten

Herder klar, daß er unter solchen Umständen auf den ihm zugetanen, zwar gutmütigen, aber geisteschwachen Zögling keinen Einfluß nehmen könne, und verleiteten ihm sein Amt. Als ihm daher Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe, dessen Aufmerksamkeit er durch den Nachruf auf Abbt erregt hatte, aufs neue den Antrag machte, in Bückeburg Konsistorialrat und Oberpfarrer zu werden, reichte er in Straßburg, wo die Reisegesellschaft am 4. September 1770 eintraf, sein Entlassungsgesuch in Cutin ein und schrieb nach mannigfacher Unruhe und Aufregung im Oktober nach Bückeburg, er nehme an und werde kommen, sobald es die Verhältnisse gestatten. Er wollte den Aufenthalt in der Universitätsstadt noch benutzen, um sein krankes Auge durch Professor Lobstein operieren zu lassen. Die Operation mißlang, die Kur zog sich bis zum Frühjahr 1771 hinaus und wurde zur schmerzhaftesten Geduldprobe für den Ärmsten. Trotz aller Verstimmung blieb der gute Genius in ihm lebendig. So berichtet uns Goethe, der, damals in Straßburg dem Studium der Rechte obliegend, rasch die Beachtung des um fünf Jahre älteren Mannes gewann und mit wenigen anderen, insbesondere dem Deutschruffen Pegelow und Jung-Stilling, ein regelmäßiger Besucher des einsamen Kranken wurde. Wie mit Zaubergewalt fühlte sich Goethe zu ihm hingezogen, eine Welt voll neuer Gedanken tat sich ihm auf, wenn er die Geistesblitze funkeln sah, die in uner schöpflicher Menge aus dessen Augen leuchteten. Für den großen Gewinn und Genuß, den Goethe aus dem Verkehre mit dem reichen Geiste zog, ertrug er dessen Launenhaftigkeit und Hohn, wenn er ihm einmal die Tiefen seines schönheitsdurftigen Herzens öffnete und dann alle die zarten Gefühle und Schwärmereien mit rauher Hand zerpflückt sehen mußte. Denn schon damals ward offenbar, daß in Herder ein heißender Wit und Spott schlummere, der in der Folgezeit oft genug hervorbrach und viel zu seiner späteren Vereinsamung beitrug. Der junge Goethe sah in des verehrten Mannes Sarkasmus nur den Ausfluß der durch die Kränklichkeit verursachten Verstimmung und ertrug ihn um des Goldes willen, das er aus diesem wunderbaren, wenn auch schwer zugänglichen Schachte hob.

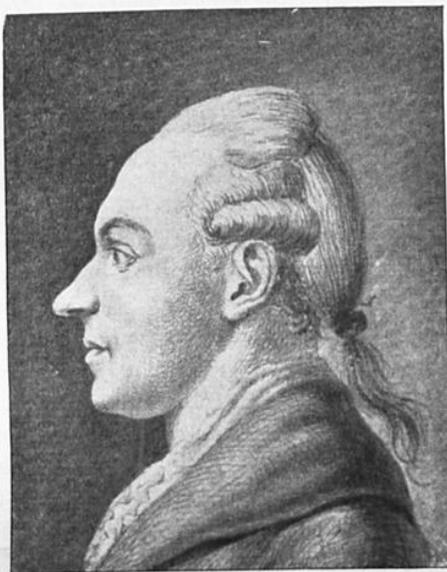
Ende April 1771 traf Herder in Bückeburg ein. Sein Verhältnis zu dem Landesherrn des kleinen westfälischen Städtchens, dem berühmten Feldherrn Grafen Wilhelm, gestaltete sich von vornherein nur mäßig erfreulich und auch in der Folgezeit blieb es auf gegenseitige Hochschätzung beschränkt. Der Graf, der sein militärisches Genie in Portugal bewährt hatte, vereinigte in sich den Helden und Philosophen; es war ein Gemisch von Stoizismus und Skeptizismus, worin sich der Fürst gefiel: für den von Idee zu Idee eilenden Gefühlsphilosophen und reizbaren Gelehrten Herder hatte er kein Verständnis und dieser konnte sich für des Grafen soldatische Bestrebungen und philosophische Vorträge nicht erwärmen. Die gegenseitigen Beziehungen änderten sich auch dann nicht, als die lebenswürdige, fromme Gräfin Maria sich Herder als ihrem Seelsorger und Lehrer mit immer wachsender Verehrung und dem herzlichsten Willen näherte, es ihm in Bückeburg behaglich zu machen. Freundlicher gestaltete sich für Herder das Leben, als er nach langem Zaudern sich durch die Verheiratung mit Karoline Flachsland einen Hausstand gründete (1773). An ihr gewann er die treueste, hingebendste und opferwilligste Genossin seines äußeren und inneren Lebens, eine nie erkaltende, nie wankende Verehrerin seiner geistigen Bestrebungen und Werke. Leider vermochte auch sie die Dämonen des Mißtrauens, der Reizbarkeit und trüben Lebensauffassung, die während der Bückeburger Einsamkeit mächtiger denn je in seiner Seele geworden war, nie völlig aus ihm zu bannen. Dies um so weniger, als die ausgebreitete, vielseitige und geniale literarische Tätigkeit, die Herder in den Bückeburger Jahren entfaltete, ihn zwar zu dem zielzeigenden und bahnbrechenden Schriftsteller des Sturmes und Dranges machte, aber in ihrer Kühnheit, Hast und unabgeklärten Originalität auch den heftigsten Widerspruch erweckte und seine schwarzhelende Reizbarkeit steigerte.

Viele von den Schriften, die Herder in Bückeburg veröffentlichte, wurzeln in Straßburg. Hier entstand die „auf Befehl der Akademie“ von Berlin 1772 veröffentlichte und gekrönte Preisschrift Über den Ursprung der Sprache, die er als „eine Entwicklung der Vernunft“, als „eine Produktion menschlicher Seelenkräfte“ erklärt. Um dem Freunde Bode, der

eine Fortsetzung der „Schleswigischen Literaturbriefe“ plante, ein Versprechen zu erfüllen, schrieb Herder die beiden tief in unsere Literaturentwicklung eingreifenden Aufsätze Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker und Shakespeare, die er, da jene Fortsetzung nicht zustande kam, zusammen mit einem Aufsätze Goethes über deutsche Baukunst und einem Möserischen über deutsche Geschichtschreibung zu dem kleinen Feste „Von deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter“ (Hamburg 1773) vereinigte.

An den Hamburger Dramaturgen anknüpfend, ergänzte er ihn durch die Betonung des historisch-genetischen Standpunktes; denn während Lessing seinem nächsten Zwecke gemäß die tief innere Verwandtschaft Shakespeares mit den Alten hervorhob und von Corneille sagte, er komme diesen nur in der mechanischen Einrichtung näher, sucht Herder aus der Verschiedenheit des Volksnaturells und des Zeitalters und aus den verschiedenartigen Entwicklungsbedingungen des griechischen und nordischen Dramas zu erweisen, daß Sophokles' und Shakespeares Dramen in Bau und Charakter ganz verschieden sich gestalten mußten. Die griechische Tragödie sei aus dem Chöre hervorgegangen und alle ihre eigensten Merkmale seien dadurch begründet. Shakespeare aber fand keinen griechischen Chor vor, sondern Staats- und Marionettenspiele; er bildete also aus diesem so schlichten Keim das herrliche Geschöpf, das vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, Könige und Narren. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel der Handlung; er nahm die Geschichte, wie er sie fand, er setzte mit Schöpfergeist das Verschiedenartigste zusammen. Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft; nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandtheit — du hast ihm Atem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.“ So sehr auch Herder mit der Zurückführung der Größe und Eigentümlichkeit Shakespeares auf ihre geschichtlichen Grundlagen über Lessing hinausging, so war ihm doch nicht zum Bewußtsein gekommen, daß der eigentste und tiefste Unterschied der antiken und modernen Tragödie vor allem darin liege, daß diese mit ihrem gesteigerten und verinnerlichten Freiheitsgefühl die Katastrophe nicht wie die antike Tragödie aus einem äußeren, unentrinnbaren Götterverhängnisse, sondern vielmehr aus der verantwortlichen tragischen Schuld des Handelnden selbst ableite. Auch darf in der Abhandlung Herders eine Schwäche nicht unbeachtet bleiben, die von Lessings Kunstverständnis längst überwunden war. Denn während dieser gelehrt hatte, das Drama sei keine dialogifizierte Geschichte, verwechselte Herder, durch die epifizierenden Jugenddramen Shakespeares verlockt, das Wesen der dramatischen Handlung wieder mit dem der epischen Begebenheit. Einheit der Handlung mit der Einheit der Person. „Das Drama Shakespeares erscheint ihm als „Historie, Helden- und Staatsaktion zur Illusion mittlerer Zeiten oder als „ein völlige Größe habendes Ereignis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals“. Es war dies eine Verirrung, die für das deutsche Drama der Sturm- und Drangperiode und für das der Romantiker von den verhängnisvollsten Folgen wurde.

Den Aufsatz über Shakespeare schließt Herder mit einer Beglückwünschung Goethes, der es in seinem „Woh“ gewagt habe, mit dem Briten zu wetteifern; selbst versuchte er es mit dem Brutus, einem skizzenhaft entworfenen „Drama für die Musik“, dem er mehrere der Gräfin gewidmete Kantaten folgen ließ. Sie alle bewegten sich auf dem Grenzgebiete zwischen Lyrik und Musik, denn keiner der Dichtungsarten stand Herder so nahe als der Lyrik, und selbst seine Begeisterung für Shakespeare wurzelte hauptsächlich in den Balladen, die in dessen Dramen eingeflochten sind. Immer aber findet er Poesie nur dort, wo Natur, Naivität, Gemüt und Phantasie ist, und in der Abhandlung über den vermeintlichen „Ossian“ suchte er nachzuweisen, daß die Poesie mit der Unkultur sich nicht nur vertrage, sondern daß im Gegenteile je wilder, d. h. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk sei, desto wilder, d. h. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder auch seine Lieder sein müssen. Geweckt wurde Herders Teilnahme an dem Volksliede durch Hamann, der ihn auf die litauischen und lettischen Volkslieder aufmerksam



Johann Heinrich Merck.

machte, und bereits in seinen ersten Schriften begegnen uns Elemente der späteren Arbeiten auf diesem Gebiete. Er regte Goethe an, Volkslieder im Elsaß zu sammeln, und es war durchaus natürlich und seiner Art gemäß, wenn er die im Aufsätze über Ossian gestellte Forderung, nach Percys Beispiel aller Orten, „auf Straßen und Gassen und Fischmärkten“ nach den Resten solcher echten Laute dichterischer Empfindung zu forschen, auch selbst zu erfüllen versuchte. Die von ihm und Freunden gesammelten Volkslieder dürften zu wenig gewesen sein, um, wie er ursprünglich wollte, eine Sammlung bloß deutscher Volkslieder ans Licht treten zu lassen, und es war daher nur ein Notbehelf, wenn er in die Volkslieder (1778—1779) auch solche anderer Völker aufnahm.

Mit unvergleichlicher Beweglichkeit des Geistes und mit feinstem Verständnis jeder fremdländischen Empfindung, jeder Schattierung eines Gefühls und seines Wortausdruckes hat er die Stimmen der Völker unter allen Erdstrichen und aus allen Zeitaltern gesammelt und mit seinem feinfühligem Anempfindungsvermögen in unsere Sprache übertragen, gleich aufmerksam auf die Gemütslaute der Grönländer, Lappen, Tataren, Wenden und Morlachen, wie auf die Laute der Griechen, Schotten, Spanier, Italiener und Franzosen.

Angeregt durch Herder, war das Interesse an dem Volksliede schon vor dem Erscheinen der „Stimmen der Völker in Liedern“, wie Johannes von Müller die von ihm neu redigierte Sammlung in den „Sämtlichen Werken“ umtaufte, erwacht. Im Maiheft 1776 des „Deutschen Museums“ Boies war Bürgers Aufsatz über Populärpoesie erschienen, dessen Hauptteil der „Herzenserguß über Volkspoesie“ bildete, und 1777 hatte August Friedrich Ursinus eine Sammlung von „Balladen und Liedern altenglischer und altschottischer Dichtart“ herausgegeben. Mochten auch manche Kritiker, vor allem Nicolai, eine feindliche Stellung gegen die „Stimmen der Völker“ einnehmen und Kauler in der Vorrede zu seiner „Lyrischen Blumenlese“ die neue Richtung verdammen, die konventionelle Lyrik jener Tage brach zusammen, Dichtung und Musik haben sich an diesem Jungbrunnen erfrischt und zu neuen Schöpfungen begeistert, das schmucklose Volkslied wurde salonsfähig, die Bahn für die Lieder Goethes und Bürgers, Uhlands und Mörikes frei gelegt. Mit Herders Wiedererweckung des Sinnes für das Volkslied ward auch der literaturgeschichtlich-ästhetische Gesichtskreis erweitert, die sogenannte „Weltliteratur“ angebahnt, die Tätigkeit der Romantiker auf dem Gebiete der Sage, Mythologie, der vergleichenden Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte vorbereitet, und wenn heute die Folkloristik eine ansehnliche Wissenschaft ist, die in allen Ländern Europas von eigens dafür gegründeten Gesellschaften im großen Stile gepflegt wird, um die „Stimmen der Menschen“ zu belauschen, so ist ihre triebkräftige Wurzel in Herders Volksliederammlung zu suchen.

Erinnerungen an die Jugendzeit, die gläubig-fromme Richtung der Gräfin Maria, die Ausübung des Predigtamtes vor einem ihn ehrenden Publikum und der Briefwechsel mit Hamann und Lavater wirkten zusammen, um Herder in Bückeburg aus dem „theologischen Libertin“, wie er sich ausdrückte, zu einem „mystischen Begeisterten“ zu machen, der, vom Sturm und Drang religiöser Begeisterung ergriffen, in der Bekämpfung des Unglaubens und in der Erweckung eines neuen lebendigen religiösen Geistes seine Lebensaufgabe erblickte. Es ist der Gedanke der Offenbarung Gottes, der jetzt in den Mittelpunkt der Herderschen Gedankenwelt tritt. In der Offenbarung findet er den Schlüssel für die Deutung der Geschichte der Menschheit; denn so predigt die kleine Schrift Auch eine Philosophie zur Geschichte der Menschheit aus dem Jahre 1774, die, gegen Zielines Geschichtsauffassung gerichtet, das große Verdienst hat, daß sie zuerst wieder das Wesen der geschichtlichen Entwicklung scharf und eindringlich hervorhob, sich lebendig in die Geschichte hineinfühlte, jedes Volk und Zeitalter nicht nach den Begriffen der Gegenwart, sondern nach der Eigentümlichkeit der eigenen geschichtlichen Bedingungen verstand und darum auch das Mittelalter nicht mehr so abfällig beurteilte. Und wie Herder in der Folge der Epochen der Geschichte das Walten Gottes aufzeigt, so geht er in der Ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes (1774) an der Hand des Mosaischen Berichts der Urgeschichte des Menschengeschlechtes nach und bekämpft aufs schärfste die rationalistische Erklärung des Alten Testaments, die sie namentlich durch den Göttinger Orientalisten Michaelis gefunden hat. Geschrieben im hohen

Prophetentone, voll begeisterter Überschwenglichkeiten und dithyrambischer Ergüsse, einer echten wissenschaftlichen Grundlage und eines folgerechten Fortschreitens der Gedankenarbeit entbehrend, fand das Buch trotz der poetischen Anschauungen und genialen Geistesblitze eine sehr verschiedene Beurteilung. Während der Wandsbecker Bote darüber ganz entzückt war, ärgerten sich viele über Herder, weil er die Bibel, wie alle anderen Religionsurkunden, lediglich unter den Gesichtspunkt naturwüchsiger Volksdichtung und Mythologie stellte. Seine freien und kühnen Gedanken kleidet Herder auch in weiteren theologischen Schriften in poetische Umhüllungen und in den Provinzialblätter an Prediger (1774) und in den Briefen das Studium der Theologie betreffend (1780—81), die Lavater in ihrer freien Auffassung der Bibel als Ketzereien erschienen und den Bruch mit dem Freunde veranlaßten, hofft er die Neubelebung der Religion von einer freieren Bildung des Geistes und Herzens der angehenden Theologen. Die theologischen Briefe weckten in ihrem Verfasser den Plan zu einer Übersetzung der Bibel mit fortlaufenden Erläuterungen und als Vorarbeit dazu erschien die Abhandlung Vom Geist der Hebräischen Poesie (1782).

Bis an den Bau der hebräischen Sprache vordringend, tritt er darin als begeisterter Verkünder des von ihm rein empfundenen biblischen Dichtergeistes auf, weist in neuer Übersetzung einer Reihe der bezeichnendsten Stücke nach, wie alle Gattungen der Poesie in diesen Schriften vertreten seien, und zeigt, daß es die älteste, einfachste, herzlichste Poesie der Erde sei, die naturwüchsige und volkstümliche Dichtung eines Volkes, dessen ganzes Wesen von dem tiefsten und kräftigsten Gottesbewußtsein durchglüht und erfüllt war. Über die Auffassung der Bibel als poetisches Erzeugnis ist Herder nicht hinausgekommen. So erblickt er auch im Hohenlied nur das Urlied der Liebe „in seiner uralten hebräischen Einfachheit“ und bildet daraus in geschmackvoller Übersetzung eine Anthologie der Liebe.

Unzufrieden mit dem beschränkten Wirkungskreise in Bückeburg, folgte Herder mit Freude dem durch Goethes Vermittlung an ihn ergangenen Rufe nach Weimar (1776), wo er als Generalsuperintendent, Mitglied des Oberkonsistoriums und Prediger der Stadtkirche wirken sollte. Der neue Schauplatz, den er nur noch zum Zwecke der italienischen Reise auf längere Zeit verließ, stellte ihn unter Lebens- und Bildungsbedingungen, die völlig von denen in Bückeburg verschieden waren. Fröhlich und zufrieden klingen daher Herders erste Berichte an seine Freunde. Bald aber änderte sich der frohe Ton und die alten Seufzer und Sorgen erscheinen wieder. Krankheit, wissenschaftliche Sorgen, Beschwerden der vielen Amtspflichten, die ihn außer den Predigten zu Aktenstudien, zur Beaufsichtigung der niederen und höheren Schulen, zur Fürsorge für Lehrer und Kandidaten verhielten, „und zehn Dinge mehr“ ließen ihn unter der Last schier erliegen. Seine Reizbarkeit und Eifersucht, von Goethe sich zurückgedrängt zu sehen, machte das Verhältnis zwischen beiden bald unerquicklich und auch die Beziehungen zum Herzog waren nicht erfreulich. (Abb. S. 775.) Inniger gestaltete sich das Verhältnis zu Augusts Gemahlin, der edlen Herzogin Luise. Wie Herder ein Fremdling in der sie umgebenden geräuschvollen Welt, nahm sie an dessen schriftstellerischem Schaffen regen Anteil und ließ sich von ihm in die Welt Shakespeares und der Römer einführen, deren heroische Gestalten es ihrem herben Sinn vor allem angetan hatten. Schon von früher her Wieland literarisch nicht mehr fremd, wurde Herder bald auch dessen persönlicher Freund und durch ihn in die Kreise der verwitweten Herzogin Amalie eingeführt. Der engere Verkehr mit bedeutenden und geistvollen Menschen, die ganze Atmosphäre der Stadt Weimars und Goethes wirkte fördernd auf Herder, und mochte er auch noch so sehr klagen, seine literarische Tätigkeit nahm einen gewaltigen, ihn zeitweise selbst überraschenden Aufschwung. Wie früher mit den Aufsätzen über Hutten und Kopernikus, so suchte er jetzt mit solchen über Reuchlin und Savonarola und mit der Abhandlung „Zwei Schwestern, Philosophie und Schwärmerei“ (1777) Wieland „seinen Merkur stärken zu helfen“, für den später die schöne Abhandlung über die drei bedeutenden Zeitgenossen Winkelmann, Lessing und Sulzer folgte. Die Berliner Akademie hatte seine Preisschrift Die Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet (1775), die die Ursachen des Verfalles aus dem Verfall der genialen Schöpferkraft herleitet, mit dem Preise gekrönt und 1778 erkannte die Münchener Akademie seiner Abhandlung Über die Wirkung der Dichterkunst auf die Sitten der Völker in alten und

neuen Zeiten (1778) den Preis zu. Hatte er in dieser Schrift den Grund zu einer frucht-  
baren Behandlung der Literaturgeschichte gelegt, so entwickelte er in einer andern Preisschrift  
den Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften  
auf die Regierung (1780). Mit Spinozas Schriften vertraut, sucht er in der Schrift Vom  
Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1778) darzulegen, daß Empfinden,  
Denken und Wollen nicht besondere Grundkräfte der Seele, sondern nur Stufen des einen vom  
ganzen Weltall geregelten, harmonisch zugebildeten Menschengeistes seien, und in dem Büchlein  
Gott, einige Gespräche gibt er eine systematische Darstellung der Lehre Spinozas, dessen



Herder im 41. Lebensjahre

Gem. v. A. Graff, gest. v. L. Stöckling.

pantheisierenden Anschauungen er sich zu eigen machte. Hiermit näherte er sich Goethe, der damals gerade mit naturwissenschaftlichen Studien sich befaßte, und die Meinung beider, daß das wahrhaft Menschliche und das wahrhaft Poetische in der Übereinstimmung mit der Natur liege, hatte zur Folge, daß beide gebend und empfangend eine Zeitlang in demselben Gedankenkreise wirkten. In dieser Zeit schuf Herder sein größtes Werk, das seine bisherigen Bestrebungen zusammenfaßte und all die Richtungen seines Geistes in einen großen Zusammenhang einreichte, die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, deren erster Teil 1784 erschien, während der vierte und letzte erst 1791 veröffentlicht wurde, ohne daß das Werk damit abgeschlossen war.

Gleichweit entfernt von der platten Geschichtsauffassung der Aufklärung, die eine immerwährende Vervollkommnung vom Beginn der Aufklärung bis zu den gegebenen bürgerlichen Zuständen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts annahm, hinter deren Vernünftigkeit allerdings kein wesentlicher Fortschritt mehr denkbar erscheine, und von der extremen Anschauung der Rousseauisten, die alle Kulturentwicklung nur als einen Bruch und eine Zerstörung der ursprünglichen Glückseligkeit des Naturzustandes anahen,

glaubte Herder, für den die Menschheitsgeschichte ebenso wie für Lessing eine „Erziehung des Menschengeschlechtes“ war, an eine stetige Entwicklung und erblickte deren Ziel in der Humanität. Im Gegensatz zu jeder Erklärung des Geschichtsverlaufes nach Endabsichten Gottes durchzieht Herders Werk der Grundgedanke, daß in der Geschichte ebenso wie in der Natur sich alles aus gewissen Bedingungen nach festen Gesetzen entwickele.

Herder beginnt mit der kosmischen und geographischen Bedingtheit der Menschheitsgeschichte. Der Mensch ist ein Gewächs der Natur, das höchste Produkt der genetischen Kraft unserer Planeten, die ihn über Pflanzen und Tiere erhebt. Auf der naturgeschichtlichen Grundlage baut sich im zweiten Teile die Darlegung der mannigfaltigen Erscheinungen und Beziehungen auf, in denen der Mensch auftritt. „So verschiedenartig aber der Mensch in verschiedenen Weltteilen und Zonen ist, so ist doch überall eine und dieselbe Menschengattung, die durch den Einfluß des Klimas und anderer Umstände ihre Eigentümlichkeit erhalten hat.“ Überall ist der Mensch zur Glückseligkeit und zur Humanität geboren. Diese zu erreichen, ließ es die Gottheit an Mitteln nicht fehlen. „Nimmer verjüngt in seinen Gestalten, blüht der Genius der Humanität auf und zieht paläogenetisch in Völkern, Generationen und Geschlechtern weiter.“ Dessen Wanderung zeigen der dritte und vierte Teil des Werkes, in denen die ostasiatischen Völker, die Griechen, Römer, in oft lebens- und geistvollen Bildern vorgeführt werden. Der Verfasser redet dann von den verschiedensten europäischen Völkern, erzählt den Ursprung und die Ausbreitung des Christentums und schließt mit einer allgemeinen Betrachtung der deutschen Reiche. Nur bis zum Ende des Mittelalters geht Herders Wanderung, aber dieses leuchtet nicht mehr in so hellen Farben wie in der geschichtsphilosophischen Skizze von 1774, als dessen Fortbildung und Vertiefung er doch die „Ideen“ bezeichnete. Zwar erblickt er im Leben und in den Lehren Jesu die edelste Humanität, aber die Religion Christi sei nur eine Anbetung seiner Person gewesen und habe wie ein ins Meer gefallener Tropfen die sonderbarsten Mischungen und Gärungen hervorgebracht, sei also verschwunden. Sonderbar berührt es den Leser, wenn Herder, der früher das Mittelalter in fremdlichem Sinne beurteilte, in den „Ideen“ so hart und ungerecht über dasselbe, die Kreuzzüge, das Rittertum und die Hierarchie urteilt und erst in dem gegen Ende jenes Zeitraumes sich entwickelnden Städteleben ein fruchtbares Element des Fortschrittes erblickt.

Herders „Ideen“, in bilderreicher Sprache und mit poetischem Schwunge geschrieben, haben auf ihre und auch auf die spätere Zeit bis auf Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ (1899) großen Einfluß ausgeübt. Philosophen und Geschichtsschreiber bekannten sich zu Herders Religionspoesie und Humanitätsideal, dessen Verwirklichung in der freien Entfaltung aller Kräfte der menschlichen Natur erblickt wurde. Kant aber hatte gerade den Grundgedanken des Werkes, die versuchte Ableitung des Geistigen aus dem Körperlichen, des Vernünftigen aus dem Natürlichen, angegriffen und dem Verfasser den Rat gegeben, bei der Fortsetzung des Werkes seiner lebhaften Phantasie einigen Zwang aufzuerlegen, und andere Zeitgenossen erhoben wegen der spinozistisch-deistischen Anschauung lebhaften Widerspruch. (Abb. S. 774.)

In den Mußestunden zwischen den schweren amtlichen Dienstgeschäften und den erwähnten großen literarischen Arbeiten entstand das Sammelwerk, das unter dem Titel Zerstreute Blätter erschien und in sechs kleinen Sammlungen in der Zeit von 1785 bis 1797 bei Ettinger in Gotha herauskam. Dazu wurden alte, bereits veröffentlichte Stücke umgearbeitet, neue geschaffen, je nach der jeweiligen Stimmung des Verfassers und der Gedankenwelt, in der er gerade lebte, und alles künstlerisch und planvoll geordnet. Abgesehen von dem streng Theologischen ist kaum eine Seite von Herders mannigfaltigem Streben, die in dieser vielfach den Bund mit Goethe verratenden Gabe nicht eine Probe fände. Kein Wunder daher, daß gerade diese Sammlung kleiner, obzwar nicht immer vollendeter und bedeutender Gebilde viel Beifall erntete und nebst den „Ideen“ Herders Anspruch auf den Ruf eines deutschen Klassikers begründete.

Hier veröffentlichte Herder zum ersten Male Sammlungen seiner eigenen Gedichte, von denen er die im ersten Teile des Werkes enthaltenen mit dem anspruchslosen Titel Bilder und Träume bezeichnet. Gern sagt er, würde er ihnen einen noch bescheideneren Namen gegeben haben, wenn er einen gewußt hätte. Herder besaß zwar das feinste poetische Gefühl, das ihn die ungekünstelten Naturlaute von der bloß nachempfundenen Gedichtmacherei unterscheiden ließ, aber selbst vermochte er für die einfachsten Empfindungen keine anschaulich plastische Gestaltung zu finden. Wortreichtum und der belehrende Ton des Predigers treten an deren Stelle und dieser überall sichtbare Aufwand von Kunst und Mühe verhindert eine unmittelbare Wirkung. Noch weniger Kunstwerke sind die Gedichte und Reime, gelangen aber die Legenden. Sein historischer Sinn und die feinfühligste Empfänglichkeit für das Schöne in jeder Art der Erscheinung ließen ihn auch in der durch Jahrhunderte gepflegten, seit der Reformation aber in Verfall und Vergessenheit geratenen Legende die der Wiederbelebung und Pflege würdigen Reime erkennen und den Versuch wagen, diese Gattung zu erneuern. Im Hinblick auf die Züge edler Einfachheit, reiner Würde und Schönheit, mit denen deren Gestalten selbst auftreten, hat der Dichter auf jeden äußeren Schmuck der Darstellung, selbst auf den Reim, verzichtet und trotzdem überall die beifälligste Aufnahme damit gefunden. Und noch heute leben einige Legenden Herders als Lieblingsgedichte bei dem deutschen Volke fort.



Herzog Karl August von Weimar.

Aus der „Lavater-Sammlung“.

Überhaupt offenbart sich Herders Dichtergeist und poetische Kunst am schönsten dort, wo er die Dichtungen anderer nachbildete und die Werke fremder Zungen und entschwundener Zeiten für die Gegenwart neu gestaltete. Davon zeugen die Blumen, aus der Griechischen Anthologie gesammelt, teils Übersetzungen, teils Nachdichtungen griechischer Epigramme. War es den früheren Epigrammatikern bloß um den oft geistreichen, aber immer beißenden Witz zu tun, so sucht Herder, bei aller Herausarbeitung der epigrammatischen Pointe, die witzelnde Unpoesie durch Erneuerung echter Poesie zu verdrängen, wirkliche Sinngedichte zu schaffen und dabei das antike Gewand zu wahren. Erst seit Herder hat sich nach vereinzelt älteren Versuchen das Distichon, die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter, als Form des Epigramms eingebürgert und den bis 1780 herrschenden Reimvers, beziehungsweise den Alexandriner verdrängt. In Goethes „Venetianischen Epigrammen“, und nach der satirischen Seite, in den „Xenien“ hat dann Herders Anregung die schönsten Früchte zeitigt. Lessings Fabeln und Abhandlungen über die Fabel nebst Gessners Jodyllen und einigen „Tändeleien“ Gerstenbergs regten Herder

zu den Paramythien an, die eine sittliche oder religiöse Wahrheit durch eine Erzählung aus der alten Mythologie „poetisch wahrscheinlich und poetisch schön zu erklären suchen“.

Wieder setzt Herder in der dritten Sammlung fortbildend an Lessing an, wenn er in der Abhandlung Über Bild, Dichtung und Fabel dessen Fabeltheorie berichtigt. Halb und halb als Beispiele zu der hier entwickelten Theorie und zugleich als Seitenstücke zu den „Dichtungen aus der griechischen Fabel“ läßt Herder unter der Überschrift Blätter der Vorzeit „Dichtungen aus der morgenländischen Sage“ folgen (1787). „Mit Worten der Bibel“ erzählt, üben diese zum Teile schon im „Deutschen Merkur“ veröffentlichten Erzählungen einen eigenartigen Reiz aus und zeugen ebenso von dem Nachempfindungstalente Herders wie die Blumen, aus morgenländischen Dichtern gesammelt, die zumest Nachbildungen gnomischer Epigramme aus des persischen Dichters Sa'di „Gulistan“ (Rosengarten) bieten. Die Abhandlung Über Denkmale der Vorzeit führt uns nach Indien, dessen literarische Denkmäler durch die Engländer Sir William Jones (1746–1794) und Thomas Colebrooke (1765–1837) damals eigentlich erst recht entdeckt und für die Wissenschaft fruchtbar gemacht wurden. Jones Übersetzung des Meisterwerkes indischer Dramatik, der „Sakuntala“ des Kalidasa, die durch Johann Georg Forster bereits 1791 verdeutschte wurde, verjüngte Herder und sein Entzücken und Empfinden strömt er aus in drei Briefen über ein morgenländisches Drama, denen er, aus verschiedenen indischen Spruchsammlungen schöpfend, die Gedanken einiger Brahmanen folgen ließ. Noch einmal zeigt sich Herder in diesen Arbeiten über indische Kultur und Dichtung als Geschichtsphilosoph und Kündiger der Volksseele auf der Höhe seiner Kraft. Mag er auch in der Folgezeit von tiefgehenden und wissenschaftlicheren Arbeiten, namentlich der Romantiker, überholt worden sein, so bleibt ihm doch das Verdienst eines ersten Bahnbrechers ungeschmälert. Dies gilt auch von seinen Nachbildungen Sa'dis, obwar sie mit den Leistungen der nachfolgenden großen Meister orientalischer Formen, wie Hammer, Müdert, Bodenstedt, nicht verglichen werden können. In den beiden letzten Sammlungen wandte sich Herder der neueren Zeit zu. So wiederholt er in der fünften die früher in das „Deutsche Museum“ gelieferten Briefe, Andenken an einige ältere deutsche Dichter, die sich über Otfried, das Ludwigslied, das Annolied, die „Dichter des schwäbischen Zeitalters“, Meineke Vos, Boners Fabeln, Meistersänger und Sprüche, Johann Valentin Andrea und Weckerlin verbreiten und durch die feinsinnige ästhetische Erklärung der Dichtung und Deutung aus den Zeitverhältnissen den Boden zum Aufbau der deutschen Literaturgeschichte bereiten. Eine Nachlese von Parabeln, Stücke aus Andrea in eigener Übersetzung, das Denkmal Ulrichs von Hutten und, im Anschlusse an den Aufsatz über die heilige Cäcilia, eine Abhandlung über den christlichen Kirchengesang schließen die fünfte Sammlung. „Fortleitungen der Gedanken des großen Todten“ (Lessings) sind die Aufsätze der sechsten Sammlung (1797) über den Tod, die Wiedergeburt und Unsterblichkeit, in denen Herder im Grunde nur die Gespräche über Seelenwanderung, die in der ersten Sammlung sich finden, weiter ausführt.

Die Reise nach Italien, die er 1788 mit dem Dombherrn Friedrich von Dalberg antrat und im Anschlusse an die Herzogin-Mutter Amalia fortsetzte, übte auf ihn keinen so tiefen Einfluß wie auf Goethe aus. Es fehlte ihm an der sorglos stillen Gelassenheit des Gemütes, an dem klaren ruhigen Blick, an jener Goetheschen Kunst, „das Auge Licht sein zu lassen“, um alle Kunstschätze wirklich zu genießen, und daher fühlte er sich von der Menge dessen, was es in Rom zu sehen und zu lernen gab, eher verwirrt als aufgeklärt. Noch während des Aufenthaltes in Italien war an Herder zum zweiten Male der Ruf an die Universität Göttingen ergangen und nur durch Goethes Betreiben wußte ihn der Herzog durch verschiedene Zusicherungen in Weimar festzuhalten und so waltete er, obchon durch den Neid der Kollegen über seine Ernennung zum Oberkonsistorialrat und Vizepräsidenten verbittert und durch Krankheiten vergrämt, wieder gewissenhaft seines Amtes. Daneben gab er 1793 die beiden ersten Sammlungen der Briefe zur Beförderung der Humanität heraus, die er 1797 mit dem zehnten Bändchen abschloß. Entworfen mit lebhafter Teilnahme an den Hauptereignissen der Zeit, der französischen Revolution und der Kantischen Philosophie, verloren sie in der Ausführung die lebendige Beziehung zur Gegenwart und verrieten durch ihre Planlosigkeit wie durch die regellose Flucht in die stille Vergangenheit der Geschichte die Stimmung der Müdigkeit ihres Verfassers. Sie zeigen keine fortbildende Kraft mehr und führen nur in praktisch-populärer Art den Gedanken aus, den er in mehr wissenschaftlicher Weise in den „Ideen“ behandelt hat.

Goethe hatte sich über den Anfang der Humanitätsbriefe ebenso ermunternd ausgesprochen wie über die Christlichen Schriften, die Herder in der Zeit von 1794 bis 1798 erscheinen ließ. Unter diesem Gesamttitel sind eine Reihe von Aufsätzen vereinigt, die sich auf den Ursprung des Christentums, die Evangelienkritik, den Geist des Christentums und die Religion überhaupt beziehen und bestimmt waren, auf den Zeitgeist einzuwirken und die Humanität zu befördern, deren Wesen in der Gewissenhaftigkeit bei allen menschlichen Pflichten, in der reinen Menschengüte und Großmut bestehe, wie sie im Urchristentum gepflegt worden seien. Es liegt etwas

Unbestimmtes und unklar Vermittelndes in Herders Menschheitsreligion, die, fern vom Dogmatismus, im Christentum nur die vollkommene Sittenlehre und in dem Erlösungswerke des Gottmenschen nur ein Bemühen erblickt, in die Menschheit Humanität zu pflanzen

Mehr als die „Christlichen Schriften“ war nach Goethes Geschmack Herders freie Übersetzung der lateinischen Gedichte des Jesuiten Jakob Balde (S. 419), die unter dem Titel *Terpsichore* mit einer Abhandlung über Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst und einem „*Kenotaphium Baldes*“ 1795—1796 herauskam. Die Zeitgenossen zollten Baldes Gedichten, die ihren Übersetzer „mit Anmut berauschten“, wenig Beifall; nur Goethe sagte ihm darüber ein freundliches Wort. Gleichwohl begann das Verhältnis zwischen den beiden Freunden sich seit den neunziger Jahren zu trüben und in dem Freundschaftsbund, den Goethe und Schiller 1794 schlossen, war für Herder kein Platz. Selbstqual, Selbsttrug und kränklicher Ehrgeiz trennten Herder immer mehr von den führenden Geistern und trieben ihn immer weiter in die Stellung eines mißvergnügten Tadlers und ohnmächtigen Rivalen hinein. So tief hatte er sich in sein einseitig und eigensinnig ausgebildetes Humanitätsideal eingesponnen, daß er fortan der ganzen klassischen Literatur, die ihn so nahe umgab, sich ganz verschloß. Jugendentropig hatte er einst Bewegung in das stockende geistige Leben gebracht, und jetzt wuchsen die Bewegungen, erstarkt in ihrer eigenen Kraft, über seine Blicke hinaus und er erkannte sie weder als die Früchte der eigenen Saat noch ihren eigenen Wert. Goethes Freude an der Natur und sein Sinn für die Empfindungen des Herzens und Schillers sittliches Streben hätten in Herders Brust ein freundliches Echo wecken können. Aber die Eigenheit seines Wesens, das Gefühl des Verkanntseins und Eifersüchtelei trübten ihm den Blick, stellten ihn abseits von der Poesie und trieben ihn zum offenen Kampfe gegen die Kantische Philosophie, die eben die Universitäten sich erobert, Schiller und durch ihn auch Goethe gewonnen hatte und selbst in die theologischen Kreise gedrungen war. Mit zwei Streitschriften, der *Metakritik* zur Kritik der reinen Vernunft (1799) und der *Kalligone* (1800) trat er gegen seinen Lehrer Kant in die Schranken, dessen Anschauung von dem Wesen der Religion als einer Sache der praktischen Vernunft er ebenso verabscheute als dessen Lehre vom radikalen Bösen. Als den Hort der wahren, menschlichen Sittlichkeit und als Hüter der redlichen Forschung sich fühlend, fordert er zum Kampfe gegen Kants „gemeingefährliche“ Lehre auf und erklärte, daß die Kantianer in leeren Wortabstraktionen sich verflüchtigten. Doch nie stark im systematischen Bilden, mußte Herder den Gegnern unterliegen; Kants Philosophie setzte, namentlich seit Fichte in Jena die Vernunft als die geltende Religion erklärt und der christlichen ein baldiges Ende vorausgesagt hatte, ihren Siegeslauf fort.

Trotz der Erschöpfung raffte sich Herder, wohl auch durch die materielle Lage dazu genötigt, zu einem neuen Werke, der Zeitschrift *Abrastea*, auf, die, von ihm allein geschrieben, seit dem Beginne des Jahrhunderts in kleinen Zwischenräumen erschien und es auf 12 Hefte brachte, von denen die letzten drei erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. In der „*Abrastea*“ ließ Herder auch seine Dramen erscheinen, um zu zeigen, wie man es besser machen sollte als Schiller mit seinem „*Klingklang* und *Bombast*“. Aber Herder kannte zwar die Regeln des Aristoteles und hatte Lessings Dramen als Vorbilder vor Augen, doch seiner lyrisch-rhetorischen Natur fehlte alle dramatische Gestaltungskraft und jede Kunst der Charakterisierung. Die Anwendung der Musik und allerlei dekoratives Beiwerk konnten weder den blutlosen Schemen und Allegorien Leben einhauchen, noch den Mangel an Handlung ersetzen.

Erfreulicher als Herders Dramen wirkte *Der Cid*, sein Vermächtnis an das Volk, das ihn auch dann noch in Ehren hielt, als es die anderen Werke seines Dichtens zu vernachlässigen begann. Goethe ließ in dem schon mehrmals erwähnten Maskenzuge die Hauptpersonen der Herderischen Dichtung, *Cid*, *Ximene* und *Urafa*, auftreten, um „jene den Deutschen so tüchtig als erfreulich übertieferte Romanzenreihe wieder zur Gegenwart“ zu bringen. Wie in seinen Volksliedern, zeigte Herder im „*Cid*“ nochmals seine eigentümliche dichterische Begabung, Empfangenes schöpferisch zu gestalten. Durch ihn wurde die Aufmerksamkeit der Romantiker auf die

panische Literatur gelenkt und selbst in der Form, der Verbindung von Romanzen zu einem Ganzen, hat er in Friedrich Schlegel (Roland“) und Brentano („Rosenkranz“) Nachahmer gefunden.

Schon während der Beschäftigung mit den Volksliedern hatte Herder die *Cid*-Romanzen ins Auge gefaßt; eine Bemerkung im „Neuen deutschen Merkur“ (1792) machte ihn auf die *Bibliothèque universelle des Romans* (1783) aufmerksam, in der er eine Profabearbeitung der *Cid*-Romanzen fand. Diese getrübe französische Vorlage nun übersezte er unter Benutzung der spanischen Romanzenammlung des Lorenzo Sepulveda in der ihm eigenen freien Weise ins Deutsche. Bei seinem großen Talente gelang es ihm, sich in die fernern Zeiten so hineinzuleben und den Originalton so treu zu treffen, daß selbst Forscher wie Grimm und Lachmann keinen Zweifel hegten, er habe wirklich alte spanische Romanzen übersezt. Es ist die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts, die Zeit der Kämpfe mit den Mauren, als deren „Herr“ der Held der Dichtung, der kastilische Ritter Rodrigo Diaz de Bivar, den Namen Mio Cid (vom arabischen *szidi* „mein Herr“) erhielt. Die Geschichte und die Taten dieses siegreichen Zweikämpfers (*Campeador*) und berühmten spanischen Nationalhelden, den die Spanier in Romanzen, Epen und Dramen verherrlichten, bilden den Inhalt der im heroischen Vers der Spanier, dem viertaktigen Trochäus, geschriebenen Dichtung Herders.

Am 12. Juli 1803, als er zur Kräftigung seines leidenden Zustandes nach Eger abreiste, hatte Herder, seit 1801 Oberkonsistorialpräsident und vom Kurfürsten von Bayern in den Adelsstand erhoben, seiner Gemahlin den „*Cid*“ vollendet übergeben. Wie ein gesunder Mann trat er die Rückreise an und verlebte während eines dreiwöchigen Aufenthaltes in Dresden endlich wieder einmal glückliche Tage. Es war der letzte Sonnenstrahl in seinem Leben. Voll von Ideen zu neuem Schaffen kam er in dem Kreise seiner Lieben an. Bald aber quälten ihn wieder seine Leiden, bis ihn am 18. Dezember 1803 der Tod von ihnen erlöste. „Licht, Liebe, Leben“, sein Wahlspruch, steht auf seinem Grabmale in der Stadtkirche zu Weimar, und an der Mauer der Kirche, seiner Amtswohnung gegenüber, erhebt sich seit 1850 das eiserne Standbild des Predigers der Humanität. (Weilage 100.)

Jean Paul hat über Herder das Wort geprägt: „Er ist nicht ein Stern erster Größe gewesen, aber ein Bündel von Sternen. Er hat kein Werk seines Genius hinterlassen, dessen vollkommen wert, aber er selbst war ein Meisterwerk Gottes“. Mannigfach rätsel- und widerspruchsvoll, ungleicher in seinen Leistungen als seine großen Zeitgenossen, aber unvergleichlich reich, vielseitig, voll höchsten Schwunges und hochgesteigerten Empfindungslebens, das ihm Natur und Geschichte, Sinn und Seele alles Menschlichen, die Eigenart von Völkern und Einzelwesen, von Sprache und Dichtung, von Religion und Sitte erschließt, eine Fülle von Leben verströmend und um sich erweckend, voll tiefen, edlen Ernstes, voll sittlicher Würde und dabei doch voll Anmut und Grazie steht Herder in unserer Literatur. Er ist kein Dichter im eigentlichen Sinne und gehört nicht zu den Klassikern im Stile Winkelmanns, Goethes, Schillers; er ist immer nur anregend, fast nirgends abschließend und ausgestaltend. Darum sind seine Schriften zum Teile veraltet, und weil ihm bei wahrhaft genialer Begabung jenes künstlerische Gestaltungsvermögen verlagert war, durch das sich eine literarische Individualität dem Gedächtnis der Nachwelt am besten einprägt, auch schneller der Vergessenheit anheimgefallen als die mancher kleinen, aber vollpoetischen Natur. Aber die großen Ergebnisse seines Lebens, der Reichtum von Gedanken und Anregungen, durch die er als Geschichtsphilosoph, Ästhetiker und schöpferischer Kritiker, als Kultur- und Literaturhistoriker, als ethischer und didaktischer Schriftsteller, als Theolog, Sprachforscher und didaktischer Dichter, als Übersetzer und poetischer Vor- und Nachempfänger in die große Umbildung des deutschen Geisteslebens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts so mächtig eingegriffen, die große Dichtung Goethes und Schillers, die sogenannte romantische Schule und die Philosophie Schellings und Hegels vorbereitet hat, sind zum Allgemeingut deutscher Bildung geworden. In jenem Maskenzuge, mit dem Goethe der russischen Kaiserin Maria Feodorowna bei ihrem Besuche in der kleinen Zlmenstadt deren ganze Bedeutung vor Augen führen wollte (1818), ließ er auch Legende und Barde auftreten, um auf Herders schönste Eigenschaft hinzuweisen, „die Stimmen aller Völker zu vernehmen und aus ihren heimischen Tönen auf die Eigenheiten ihrer Neigungen, Tugenden und Fehler zu schließen.“

### 3. Der Göttinger Dichterbund.

In derselben Zeit, als Herder auf den Jungbrunnen des Volksliedes hinwies und der junge Goethe mit seinen ersten tief eingreifenden Werken auftrat, entstand in Göttingen ein Kreis von Studenten der Georgia Augusta, die, unter dem Einflusse Klopstocks herangewachsen, voll Mut und Begeisterung ihrem Willen die Kraft zumuteten, die ersehnte neue Dichtung in das Leben zu rufen. Die Verbindung Göttingens mit England brachte es mit sich, daß sie der englischen Poesie sich voll erschlossen und dem deutschen Geistesleben von dorthier neue Nahrung zuführten.

Als Hofmeister und Freund junger Engländer kam zu Ostern 1769 Heinrich Christian Voie (geb. 1744 zu Meldorf in Holstein, gest. 1807 als dänischer Etatsrat daselbst) nach Göttingen, um die Rechtswissenschaften zu studieren, denen er sich schon in Jena drei Jahre gewidmet hatte. Ein Freund und Kenner der englischen Literatur, knüpfte der weltgewandte und liebenswürdige Mann in Berlin und Halberstadt literarische Verbindungen an und gab die tüchtige Monatschrift das „Deutsche Museum“ (1777 bis 1788, als „Neues Deutsches Museum“ 1789—1805) heraus, die der Literatur und dem öffentlichen Leben dienen und vorzüglich die Deutschen mit ihren Nationalangelegenheiten bekannter machen sollte. Überhaupt gewann Voie, obgleich er selbst dichtete und englische wie französische Gedichte verdeutschte, nicht als Poet, sondern als Bindeglied der in Deutschland zerstreut lebenden Dichter und Schriftsteller eine hervorragende Bedeutung für die deutsche Literatur. So faßte er im Verein mit Gotter (S. 717), dem genauen Kenner der französischen Literatur, und mit Unterstützung Kästners den Plan, nach dem seit 1765 in Paris erscheinenden Almanac des Muses jährlich eine Auswahl der besten in Deutschland erschienenen lyrischen Erzeugnisse unter Vordruck des Kalenders herauszugeben. Im Herbst 1769 erschien denn in Göttingen der erste deutsche Musenalmanach für das Jahr 1770, eine Blumenlese teils gedruckter, teils ungedruckter Gedichte der angesehensten Vertreter der damaligen Lyrik (Textbild S. 779). Da das zierliche Duodezbandchen Beifall fand, gab Voie, obzwar in Leipzig gleichzeitig der „Almanach der deutschen Musen“ erschien, auch in den folgenden vier Jahren einen Almanach heraus, und zwar allein, da Gotter schon beim zweiten Jahrgange ausgeschieden war. Die Herausgabe des fünften (1775) besorgte Voß, der dann den Musenalmanach endgültig von Voie übernahm und von 1776—1800 an verschiedenen Orten (Lauenburg, Hamburg, Neustrelitz) erscheinen ließ, während der alte Göttinger Almanach unter Göttingks, dann unter Bürgers und zuletzt unter Reinharths Leitung noch bis 1804 fortbestand, ohne daß jedoch vom alten Bundesgeist darin etwas zu spüren war.

Mit den Musenalmanachen, die jedesmal schon im Herbst vor dem Beginn des Kalenderjahres herausgegeben wurden, erhielt die äußere Geschichte der deutschen Lyrik ein neues und hohes Ansehen. Denn ein guter Teil der Geschichte unserer Literatur steckt in ihnen und viele der besten lyrischen Gedichte sind zuerst in diesen Blumenlesen erschienen, die nach dem Göttinger Almanach in großer Zahl in Deutschland alljährlich herauskamen. Da gab es einen „Hamburgischen“, einen „Wienerischen“, einen „Leipziger“ Musenalmanach, die dann alle durch den von Schiller herausgegebenen (1796—1801) übertroffen wurden. Zahlreiche Almanache erschienen im Gefolge der Freiheitskriege und, eine Zeitlang durch die „Taschenbücher“ zurückgedrängt, trat, als die Freude an der Lyrik wieder erwachte, seit den dreißiger bis in die fünfziger Jahre aufs neue



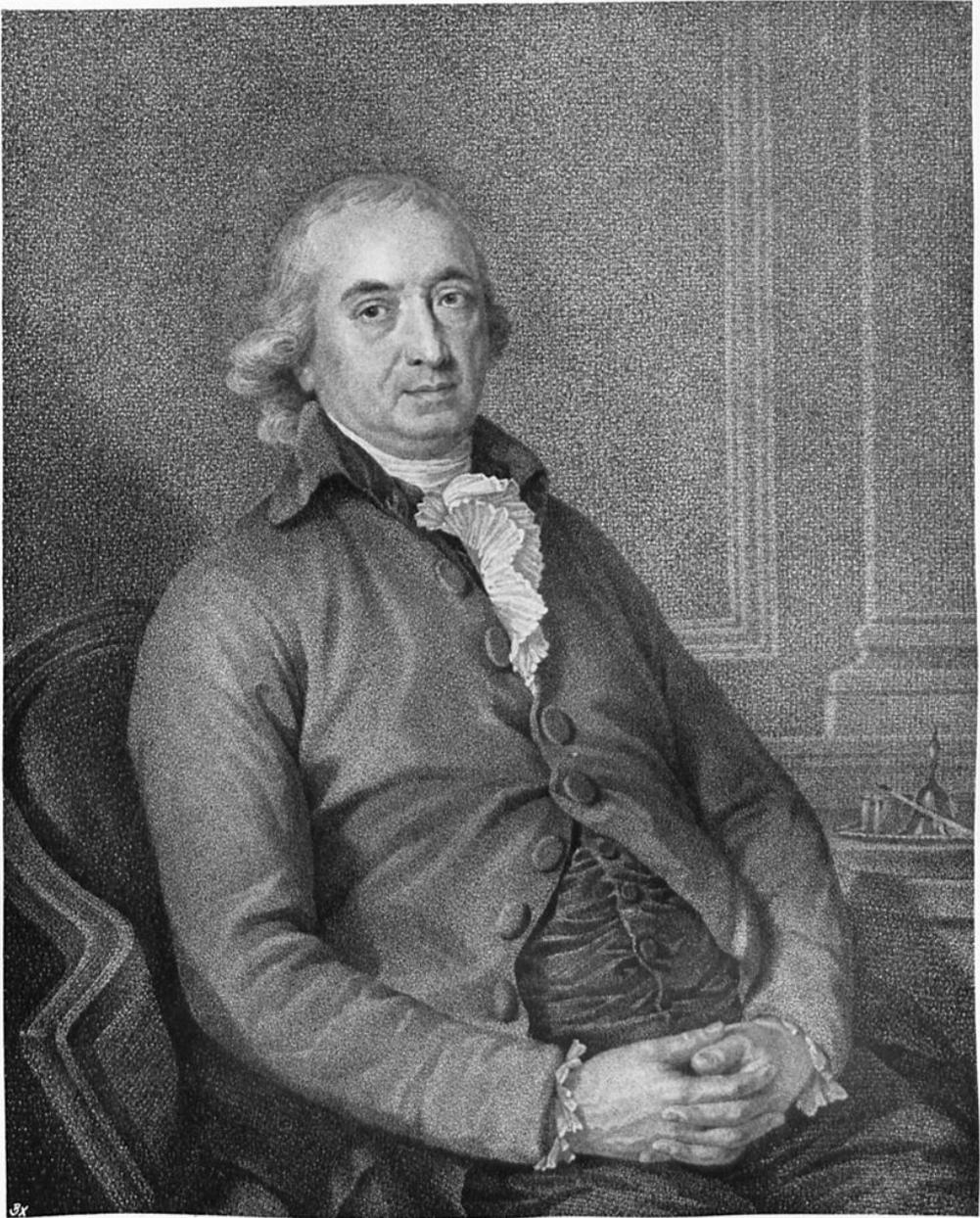
Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin.

eine Reihe solcher Almanache ins Leben, von denen der durch Wendt 1830 begründete, von Chamisso und Gustav Schwab fortgesetzte „Deutsche Mufenalmanach“ (1833—1839) alle anderen in Schatten stellte. Nach längerer Pause begann man in der jüngsten Literaturbewegung die lyrischen Erzeugnisse des Jahres wieder in Almanachen auf den Markt zu bringen. So warben der „Gottaische Mufenalmanach“ (1891 ff.) und der „Moderne Mufenalmanach“ jüngstdeutscher Lyrik (1893 ff.) um die Gunst der Leser; 1896 gaben die Göttinger Studenten wieder einen „Göttinger Mufenalmanach“ heraus, der dann die Berliner und Leipziger Studenten und seit 1902 die katholische Studentenschaft Deutschlands zu ähnlichen Unternehmungen anregte.

Die Bedeutung, die dem Göttinger Mufenalmanach als dem ersten in der langen Reihe der Almanache zukommt, wird dadurch erhöht, daß er allmählich zum Organ der jungen Göttinger Dichter wurde, denen neben Goethe der Hauptanteil an der Wiedergeburt der deutschen Lyrik gebührt. Schon seit 1771 zog Voie für den Almanach junge Leute an sich, so Hölty, die beiden Ulmer Vettern Miller, Wehrs, Esmarck, Voß, Cramer, zu denen sich eine Zeitlang auch Bürger gesellte. Trotz der Ansammlung dieser zum Teil vielversprechenden Talente, die in wöchentlichen Zusammenkünften ihre neu entstandenen dichterischen Versuche vorlasen und verbesserten, war die von ihnen vertretene neue Richtung im Mufenalmanach auf 1773 gegenüber der alten noch wenig erkennbar. Gleichwohl schon als eine Partei angesehen und angefeindet, begannen sie auch selbst sich als solche zu fühlen und an einen Führer der literarischen Bewegung anzuschließen. Es war dies Klopstock und ganz in dessen Geist vereinigten sich am 12. September 1772 die beiden Miller, Hahn, Hölty, der Göttinger Thomas Wehrs (1751—1811) und Voß in dem Wäldchen östlich vom Dorfe Weende im stillen Eichengrund bei vollem Mondschein zu einem förmlichen Bunde, zu dessen Ältestem Voß gewählt wurde.

„Wir umkränzten,“ schreibt Voß an Johann Brückner, Pfarrer in Groß-Viehlen und auswärtigen Haingenossen (1746—1805), „die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, fasten uns alle an den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, — riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unseres Bundes an und versprachen uns ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unseren Urteilen gegeneinander zu beobachten, und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher zu halten.“

Voie, dessen mehr noch am Alten haftende Dichtung den Bundesbrüdern nicht gefiel, wurde zwar äußerlich als Leiter der Vereinigung geehrt und mit dem Namen des Chorführers Werdomar in Klopstocks „Hermannsschlacht“ ausgezeichnet, die Seele aber der Vereinigung war Voß. Wieder ganz im Sinne Klopstocks legte man sich Bardennamen bei und, von dessen Begeisterung für das Deutschtum erfüllt, nannten sie sich den „Bund“ oder „Hain“, wie denn der Meister in vielen Oden den griechischen Parnas als „Hügel“ dem deutschen Mufensitze, dem „Haine“, entgegenstellt. Den Namen „Hainbund“ hat erst Voß 1804 in getrübtter Erinnerung angewendet. In wöchentlichen Zusammenkünften, bei denen die neuesten Erzeugnisse der Haingenossen vorgelesen wurden, suchte man sich gegenseitig in den Gejinnungen der Jugend und Deutschtum, im zornigen Haß gegen den „Sittenverderber“ und „Verräter Wieland“ und in der Bewunderung Klopstocks, dessen Oden eben gesammelt erschienen waren, zu stärken. In dem Bundesjournal wurden die Versammlungen und die vorgelesenen Gedichte vermerkt, von denen die gutgeheißenen in das Bundesbuch Aufnahme fanden. Schon ein Blick in die Gedichte, mit denen die Brüder die Entstehung des Bundes verherrlichten, zeigt uns dessen Richtung. Begeisterung für Gott, Tugend und Freiheit, Liebe zum Vaterlande und seiner Vergangenheit, Haß gegen die französische Literatur und deren Nachahmer, Schwärmerei für die Natur, hochgesteigerte Empfindsamkeit, besonders auch in der Freundschaft, — kurz, es sind dieselben Elemente, die sich bei Klopstock und den zwanglosen Vereinigungen finden, wie sie die Stürmer und Dränger an verschiedenen Orten bildeten. Und gleich diesen sind auch die Göttinger von großem Ehrgeiz befeelt. „Die Unsterblichkeit ist ein hoher Gedanke, ist des Schweißes der Edlen wert.“ Daher genügen ihnen wie jenen die lyrischen Gedichte nicht; es macht sich ein Drang zum Epos geltend, den bei Bürger, Stolberg und Voß die Homerübersetzung befriedigte. Voß wandte sich in der Folge der Idylle, Miller dem breiten rührseligen Romane zu, in Lejewitz glaubte man den ersehnten Dramatiker erhalten zu haben, so daß „auch dieses Fach besetzt war“.



**J. G. Herder.**

Gemalt von J. S. M. Tischbein, gestochen von C. H. Pfeiffer.



Die gesellschaftliche Weihe und die ersehnte Verbindung mit Klopstock erhielt der Bund durch die beiden Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, die im Herbst 1772 von Göttingen nach Halle übersiedelten und noch in demselben Jahre in den Bund aufgenommen wurden. Schon der glänzende Name, den die beiden neuen Mitglieder führten, wirkte erhebend auf die meistens ärmlichen Verhältnissen entsprossenen Haingenossen, noch mehr aber der ihnen vorausgehende Ruf, daß sie Poeten wären, Griechisch verständen und Klopstocks persönlichen Umgang genossen hätten. Die beiden Grafen, insbesondere der jüngere, schlossen mit Voß innige Freundschaft und sangen mit ihm und dem „feurigen Hahn“ (geb. um 1753 in Gießen, gest. 1779 in Zweibrücken) patriotische Freiheitslieder, Tod und Verderben dem Gallier schwörend. Und Klopstock erfuhr, wie man es wünschte, wirklich durch die Grafen von den Bundesbrüdern und ließ ihnen seine Zufriedenheit melden. Ihre Dankbarkeit bekundeten sie durch das rühmrigste Sammeln von Subskribenten auf des Meisters „Gelehrtenrepublik“ und mit der größten Feierlichkeit begingen sie dessen Geburtstag auf Hahns Stube.

„Eine lange Tafel.“ schreibt Voß, „war gedeckt und mit Blumen geschmückt. Oben stand ein Lehnstuhl ledig für Klopstock, mit Rosen und Lorbeeren bestreut, und auf ihm Klopstocks sämtliche Werke. Unter dem Stuhl lag Wielands „Zdis“ zerrissen. Jetzt las Cramer aus den Triumphgesängen und Hahn etliche sich auf Deutschland beziehende Oden von Klopstock vor. Darauf tranken wir Kaffee; die Idibus waren aus Wielands Schriften gemacht. Boie, der nicht raucht, mußte doch einen anzünden und auf den zerrissenen „Zdis“ stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bunds Gesundheit, dann Eberts, Goethens (den kennst du wohl nicht?), Herders uim. Klopstocks Ode „Der Rheinwein“ ward vorgelesen und noch einige andere. Nun war das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Jugendgesang, und du kannst denken, wie! Dann aßen wir, punschten und zuletzt verbrannten wir Wielands „Zdis“ und Bildnis. Klopstock, er mag's gehört oder vermutet haben, hat geschrieben, wir sollten ihm eine Beschreibung des Tages schicken.“



G. S. Ch. Hölty.  
Cl. Kobl sc. 1790.

Mit diesem offenen Bekenntnis für Klopstock vollzog sich in dem Musenalmanach für 1774 der Bruch mit der Vergangenheit und niemand täuschte sich darüber. Wieland und seine Nachahmer, selbst Gleim und die Anakreontiker sind darin nicht mehr vertreten, desto stärker Klopstock und die Göttinger selbst. Daneben finden sich auch Beiträge von den Dichtern des Sturmes und Dranges, von Goethe, Herder, Merck, Maler Müller und Bürgers „Lenore“. Es ist der klar bewußte und warm gehegte Zug nach unmittelbar volkstümlicher Dichtung, wie er durch Herder geweckt worden war, der schon jetzt aus den Liedern der jungen Dichter klingt, in der Folge der Kern ihrer fortschreitenden inneren Entwicklung wurde und das Herz des Volkes ihnen eroberte. Komponisten, wie Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt, sorgten durch schlichte und wohlgefällige Weisen für die Verbreitung dieser Lieder, mit denen die deutsche Lyrik aufs neue erstand.

„Der Bund muß in Deutschland obenan stehen, mit Klopstock können wir's.“ So hatte Voß nach jener Feier des Meisters in höchster Begeisterung gerufen; aber im Herbst 1773 verließen die Grafen Stolberg nach einem tränenvollen Abschiede von den Haingenossen die Musenstadt an der Leine, der Holsteiner Christian Hieronymus Eszmarck (1750—1820) und Karl Friedrich Cramer (1752—1808), der Sohn des Freundes Klopstocks, folgten einen Monat darauf. Noch aber blieben sie mit den Freunden in brieflichem, von tränenjeliger Empfindsamkeit überströmendem Verkehr. Ja, Klopstock selbst, der wenigstens anfänglich in dem „Haine“ die Verwirklichung gewisser Träume aus seiner „Gelehrtenrepublik“ erblickt zu haben scheint, hat um

Aufnahme in den Bund. Den Höhepunkt erreichte die Freude der Haingenoßen, als sie Klopstock im September auf der Reise nach Karlsruhe besuchte und einige Tage in ihrer Mitte weilte. Große Reformen der Literatur und des Lebens wurden geplant, aber keine ausgeführt. Die Zeit, die den jungen Dichtern zur Vorbereitung auf das amtliche Leben gegönnt gewesen, war abgelaufen, und wie sie sich anfänglich aus Nord und Süd zusammengefunden hatten, so trieb sie jetzt der Zwang des künftigen Berufes wieder auseinander.

In dem Musenalmanach für 1776 vereinte Voß noch einmal die alten Bundesbrüder und die früheren Dichter des Sturmes und Dranges; von da an aber werden die Beiträge der Haingenoßen immer spärlicher und im Juni 1776 schrieb der ältere Miller mit Recht an Voß: „Sag, wo ist der Bund? Unsichtbar wie Aëtræa, die zum Himmel aufflog.“ Getrennt von den anderen, ging jeder seinen eigenen Weg.

Der Bund selbst war mit der Burschenherrlichkeit wieder verschwunden; die Keime aber, die in den schwärmerischen Tagen zu Göttingen gelegt wurden, entwickelten sich bei manchen in eigenartiger und ungeahnter Weise und von der Begeisterung jener Jünglinge ging ein Strom frischen Lebens durch unsere Literatur. Einige von ihnen freilich, wie Esmarck, Wehrß, Hahn, Wilhelm von Cloßen, Christian Clauswitz, der jüngere Miller, Ewald, brachten es nicht über tastende und taumelnde Schritte und auch was im Bundesbuche von Voßischen und Stolbergischen Freiheitsgefängen steht, bleibt hinter dem zurück, was die Freunde in ihrer Eigenart in den nächsten Jahrzehnten leisteten.

Nur wenig von dem gegenstandslosen Tyrannenhaß, der Freiheitschwärmerei und dem Tugendgepolter einiger Haingenoßen findet sich bei dem liebenswürdigsten Lyriker des Bundes, dem früh verstorbenen Hölty, der die besten Bestrebungen der Göttinger, zum wahren, ungeschminkten und doch poetischen Ausdruck des Innern zu gelangen, am schönsten vertrat. Ludwig Heinrich Christoph Hölty war als Sohn eines Predigers am 21. Dezember 1748 zu Mariensee bei Hannover geboren und bezog, nachdem er das Gymnasium zu Celle besucht hatte, 1769 die Universität Göttingen, um Theologie zu studieren. In den antiken und modernen Sprachen bewandert, bestritt er seinen Unterhalt durch Stundengeben und Übersetzen, namentlich aus dem Englischen, und blieb auch nach Vollendung der Studien bis 1775 in Göttingen, wo er mit ganzer Seele an dem poetischen Freundschaftsbunde hing. Am 1. September 1776 raffte ihn in Hannover der Tod hinweg, dessen Schatten schon von Jugend auf über dem schwindfüchtigen Jüngling lagen und seinem ganzen Denken und Empfinden eine stille und sanfte Beschaulichkeit verliehen. In dem dichterischen Schaffen kam die Tiefe seines Gefühls erst zum Durchbruch, als ihn Bürger dem Parnasse Boies zuführte. Denn die Poeten der „Deutschen Gesellschaft“, der er sich unter Kästner zuerst angeschlossen hatte, waren nicht der rechte Kreis, um das Beste, was Hölty zu singen vermochte, hervorzulocken. (Abb. S. 781.)

Ganz unter dem Einflusse der literarischen Überlieferung stehend, sang er als Nachahmer deutscher und englischer Poesie wigelnde und hürtelte Balladen, tändelte mit den Anakreontikern, und wenn er in Bruntdöden, anglisierenden Elegien auf Stadt- und Landkirchhöfe und in Hymnen an Morgen-sonne, Mond und Abendstern ernste Töne anschlug, geschah es nicht ohne Schwulst und Bombast. Um 1771 übten Ewald Kleiße und Geyners Dichtungen ihren mildernden Einfluß auf Hölty aus und wiesen ihn auf die seiner Naturanlage entsprechende Poesie des Landlebens hin. Geschmeidig handhabt er als Schüler Klopstocks in den Oden die griechischen Versmaße, und brachte jener die Stimmung in die deutsche Dichtung, so verknüpfte sie Hölty mit bestimmten Erscheinungen der Natur und machte sie dadurch um vieles eindringlicher. Mit den Göttinger Freunden wendet er sich dem Volksliede zu und ahmt mit Miller die alten Minnesänger, namentlich Walthar von der Vogelweide, nach, dessen Preis der deutschen Zucht er als „Vaterlandslied“ aufs neue vorträgt. Ganz aus dem Geiste des Rittertums heraus singt er, ein Vorläufer der Hardenbergischen Romantik, das „Siegeslied bei Eroberung des heiligen Grabes“, das „Sklavenlied“ und des „Mädchens Klage“. Ein moderner „Frauenlob“, preist er der „Schönheit Blüte“ und des „Herzens Güte“ der „reinen Weiberschar“, und wie die Minnelänger des Mittelalters setzt er Schilderungen in der Natur mit Vorgängen in der Seele in innigste Verbindung. Er erkennt selbst, daß er den größten Hang zur ländlichen Poesie und zu süßen, melancholischen Schwärmereien in Gedichten habe und daß daran sein Herz den größten Anteil nehme. Weder an Gedanken noch an Formen reich, entzückt er denn auch am meisten durch das einfache Lied, dessen Ton er mit wunderbarer Frische und Reinheit, mit dem süßesten Schmerz und der tiefsten Innigkeit anstimmt und ausklingen läßt. Was er singt, hat er

selbst erlebt und empfunden und darum weht durch seine Lieder volles Leben. Mag er das erste Weichen, des Maien Pracht, den Sang der Nachtigall, des Mondes Schein, der die blickende Sichel des heimkehrenden Schnüters bestimmet, in sanft melodischer Weise preisen, immer fühlen wir des Sängers herzinnige Wärme und rührende Lust an den kleinen Freuden des ihn umgebenden ländlichen Lebens. In diese stille Fröhlichkeit klingen aber auch wehmütige Töne banger Todesahnung hinein, das schwermütige Sinnen über die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins. Daran erinnert ihn die „Rose“ wie der „Dorffirchhof“ und zu feierlichem Ernste erhebt sich der Sänger in den Elegien „Auf den Tod eines Landmädchens“ und „Bei dem Grabe meines Vaters“ wie nicht minder in den an Hamlet erinnernden Betrachtungen des „Totengräberliedes“. „Wer wollte sich mit Grillen plagen“, „Rosen auf den Weg gestreut und des Harns vergessen“, ruft er dann wieder den Geplagten zu und gibt für die Pilgerfahrt durch das Leben den Rat: „Ab immer Treu“ und Redlichkeit bis an dein kühles Grab.“

Kein Wunder, daß für den früh geschiedenen Traumbildsänger die empfindsame deutsche Jugend schwärmte, fand sie ja doch in den vom unwiderstehlichen Zauber lebenswürdigster Herzensreinheit durchwehten Liedern die zartesten Gefühle des eigenen Herzens ausgesprochen. In dem ihm zugewiesenen Gebiete des sangbaren Liedes hat er wirklich das Höchste erreicht und in der elegischen Dichtung lange als ein Muster vorangeleuchtet. Nicht nur bei Matthiesson und Salis, den zunächst sich an ihn schließenden Lyrikern, finden wir seine Weise wieder; sie klingt bis auf Luise Brachmann und Ernst Schulze nach, Hölderlin und noch Hebbel („Das Traumbild“) und Martin Greif („Hymnus an den Mond“) stehen mit einigen Gedichten unmittelbar unter seiner Stimmung.

Ein geistesverwandter Dichter, der unglückliche Venau, widmete Höfky die schöne Ode „Höfky! Dein Freund, der Frühling, ist gekommen!“ und Johann Martin Miller (geboren 1750 in Ulm, gestorben 1814 daselbst als geistlicher Rat und Dechant) ehrte den Bundesbruder bald nach dessen Tode mit dem schönen Nachrufe „Einiges von und über Höfky's Charakter“ (Abb. S. 783). Miller war von den Haingenoßen wegen seines vielseitigen Talentes bewundert worden und doch hat er nur dann wirklich Gutes geleistet, wenn er ohne jede Verkleidung frisch herauskam, wie ihm um das Herz war. Manche dieser einfachen, singbaren Lieder, wie das „Lob der Zufriedenheit“, sind gleich denen Höfky's volkstümlich geworden, obgleich ihnen dessen Tiefe fehlt und die Einfachheit zuweilen in Seichtigkeit und Plattheit umschlägt. Gern bewegt sich Miller als Lyriker in den Kreisen des ländlichen Lebens, zuweilen ahmt er die Weisen der Minnesänger nach; seine „Frauenlieder“ trafen von Sentimentalität und sein oft nachgedruckter, nachgeahmter und parodierter Roman Siegwart, eine Klostergeschichte (1776) ward geradezu zu einer Haupturkunde der empfindsamen Periode und des Wertherjüngers.

Liebe, Liebe, lauter Liebe bildet den Inhalt; Liebe am murmelflenden Bach, Liebe unter schattigen Bäumen, Liebe im sanften Mondschein, Liebe im Leiden, Liebe mit Andacht verbunden, Liebe in Tod und Sterben. Dabei ertrinkt alles in der unermesslichen Tränenflut, denn unaufhörlich fließen Tränen, Tränen beim Abschied und beim Wiedersehen, Tränen der ewigen Liebe, Tränen in den Klostermauern, Tränen bei den Klängen der Musik und „bei dem ungekünstelten Gesang der Grasmücke“.

Siegwart, der melancholische Sohn eines süddeutschen Amtmanns, verliebt sich als Hochschüler in Ingolstadt in Marianne, die Tochter des Hofrates Fischer, und findet Gegenliebe. Die Geliebte aber soll nach dem Wunsche der Eltern einen reichen Mann heiraten und wird, da sie sich sträubt, in ein Kloster gesteckt. Siegwart verdingt sich hier als Gärtner. Es folgen tränenreiche Zusammenkünfte, Pläne zur Flucht werden entworfen, aber verraten, und Marianne wird als tot ausgegeben. Siegwart geht zu den Kapuzinern. „Nun gehöre ich Gott und meinem Engel, und es wird bald ausgeweint sein!“ Da ruft man den jungen Vater einmal zu einer sterbenden Nonne, um ihre Beichte zu hören; es ist Marianne, die jetzt wirklich stirbt, und Siegwart weint sich auf ihrem Grabe tot. Wie sehr nun das Ganze der inneren Lebenswahrheit und der Konflikt der zwingenden Tragik entbehrt, man erbaute sich daran und lange noch wurden unter Tränen die in den Roman eingestreuten Lieder („Es war einmal ein Gärtner, der sang ein traurig Lied“, „Traurig sehen wir uns an“) und besonders gern das Nonnenlied gesungen:



Johann Martin Miller.

Trocknet, milde Frühlingslüfte,  
Meine vielen Tränen auf!  
Send', o Abend, deine Düste  
Zu der Zelle mir herauf!

Aber Philomele stimmt  
Wieder mich zum Klagenon,  
Und in frischen Zähnen schwimmt  
Mein erlöschnes Auge schon!

Das Wertherfieber setzte sich im Siegwartfieber fort, obzwar Millers Roman mit dem Goethes feinen Vergleich aushält. Denn Miller versteht weder das Erlebte mit dem Literarisch-Traditionellen zu einer Einheit zu verschmelzen, noch die Abtönungen der Stimmung zu treffen, die den „Werther“ zu einem Kunstwerke machen. Außerdem ist im „Siegwart“ alles in einer zerfloßenen, zum Teile in geschmackloser und manierierter rhythmischer Prosa erzählt, die selbst auf die derb realistischen Abschnitte überflutet. Dem neben der Sentimentalität läuft auch der Naturalismus nebenher, und Junfer Kronhelm ist geradezu ein roher Nachfolger des Fiedlingschen Western, ein Wüstling, Rimrod und Bauernschinder.

Frei von der angelehrten Empfindsamkeit Millers und der angeborenen Hölty's ist Johann Heinrich Voß, der unter den Göttingern der einzige und unter den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre einer der wenigen war, deren persönliche Nähe und literarische Bundesgenossenschaft Goethe und Schiller zur Zeit ihrer Reise sehnlich wünschten. Als Enkel eines noch leibeigenen Großvaters und als Sohn eines armen Wächters und späteren Schullehrers 1751 zu Sommersdorf bei Waren in Mecklenburg geboren, hat er sich durch Fleiß und Energie des Charakters, der vor keiner Mühe, aber auch vor keiner Schrockheit in der Verteidigung des einmal als wahr Erkannten zurücksteht, aus den niedrigsten Verhältnissen zu einer geistigen Höhe und zu einer sozialen Stellung emporgearbeitet, die ihm die Achtung der ersten Männer seiner Zeit verschafften. Kümmerlich fristete er als Gymnasiast in Neubrandenburg sein Dasein, durch eine Hauslehrerstelle bei einem Adligen in Ankenhagen suchte er vergeblich die Mittel für das akademische Studium zu erwerben. Poetische Beiträge, die er für den „Musen Almanach“ einsandte, machten Voie auf ihn aufmerksam, der ihm unter Zusicherung seiner Hilfe die Übersiedlung nach Göttingen möglich machte (1772). Hier lebte er sich als Schüler Heynes in die Welt Homers ein, gab sich aber noch lebhafter poetischen Versuchen und jenen Stimmungen und Bestrebungen hin, die in der Gründung des „Hains“ gipfelten. Voies geistreiche Schwester Ernestine wurde 1777 seine Gemahlin, nachdem er sich schon zwei Jahre früher in Wandsbeck bei Hamburg niedergelassen und von dem Ertrage des „Musen Almanachs“, den ihm Voie überließ einen Hausstand gegründet hatte. Von dem Bundesbruder oft besucht, stand er insbesondere mit Claudius in freundschaftlichem Verkehr und auch Ramler steuerte zu seinem Almanach bei. (Weilage 101.) Der Wandsbecker Idylle folgte die Zeit hingebender Lehrtätigkeit in dem entlegenen Otterndorf im Lande Hadeln (1778—1782), dann die frucht- und arbeitsreichen Jahre in Cutin, wo er durch Fr. L. Stolbergs Vermittlung das Amt des Rectors der Lateinschule erhalten hatte. Als sich aber die Freundschaft mit dem Präsidenten Stolberg löste, verlor Hofrat Voß die Freude an Haus und Amt und zog zu seinen beiden älteren Söhnen, die in Jena studierten (1802). Besser als hier lebte er sich in Heidelberg ein, wo er sich zum großen Schmerze Goethes, der ihn für Weimar gewinnen wollte, 1805 niederließ und, in freier, ehrenvoller Stellung lebend, 1826 starb.

Zu zweifacher Weise hat Voß in das deutsche Geistesleben eingegriffen, einmal als Übersetzer fremdländischer poetischer Werke und durch die getreue Abspiegelung deutschen Bürger- und Bauernlebens in seinen Idyllen. Durch seine Übertragung Homers machte Voß das griechische Epos zum unverlierbaren Eigentum und zu einer der Hauptgrundlagen der deutschen Bildung; für Tausende eröffnete er einen verschütteten Brunnen, dessen erfrischende, befruchtende Wasser sich weithin verteilten. Ausgerüstet mit den notwendigen wissenschaftlichen Kenntnissen, geschult durch das Studium der Sprache der Minnesänger und Luthers wie durch Klopstocks Metrik und Dichtersprache, gefördert durch die Liebe zu dem Epos mit seinem natürlich-traulichen Tone und seinen idyllischen Szenen einfacher Häuslichkeit, deren Zauber er in seinem eigenen häuslichen Glück erfuhr, hat Voß im engen Anschlusse an das Original die ganze treuherzige Schlichtheit, kunstlose Naivetät und natürliche Schönheit der Odyssee Homers deutsch wiedergegeben. Nachdem das „Deutsche Museum“ und der „Deutsche Merkur“ einzelne Proben davon gebracht hatten, erschien 1781 die Verdeutschung von Homers *Düßee* im Selbstverlage des Verfassers, das

Mannsb. d. 7. d. 17. d. 1796.

Ich bin durch allerley Mühseligkeiten gezwungen worden, meine Dankszeytung für Ihren Brief und die Ihnen beybrachte zum Museum. bis jetzt anzuschreiben. Es ist sehr schmerzhaft für mich, daß mich Quacks seiner Freundschaft würdig finde. Ihnen demalst lieb und bewundernd ist die, als ich in demselben, ein Quack war, die freylich & keine sang, und mich davon warren die fast die einzige, daß mich beyher in die Gesinnung der Kunst führe.

Daß Ihnen die neue Klammeln ganz gefalle, wenn ich es gar nicht, denn nicht würdig ist selbst anders. Aber wie sehr bin ich eine Kunstlinge der Zeit, daß die Freundschaft der Mitarbeiter, und der Leute, die mir weisheit wollen, und daß die Menge d'falsche Künstleren rings-herum! Ich würde mir ganz angethan, wenn ich einen andern Weg fände, ihm das der Freundschaft, welches ich zum Nachteil meiner Gesinnung einige Jahre gebracht habe, anzuhängen. Jetzt habe ich noch eine wichtige Sache an sich selbst verloren, und fürchte mich vor der nächsten Künstler, wo ich nicht von Ihnen neue Güter erhalte.

Ich beinne mit allen Köpfen des Vaterlands, daß  
die Ihre Lage so früh im Dampf Apollons ausgehoben  
haben. Ich Ihr Gelübde dem so früh, daß dem Hofe  
des General, dem König Ihre Heiligste Nation, und  
dem König des zürcher General, die nicht wenig mag,  
Lamm?

Wenn Sie mir über einige Punkte, die sich die Hofe  
oder Mittelwürdigkeit angehen, einmal zu sagen haben,  
so höre Sie mich, daß ich nicht weiter voranbringen mag  
mit den Hofen werden.

Ihre Dienste finden mich, wenn Sie bei V. Mühlson  
auf dem neuen Wall in Gumburg, oder bei dem  
Legationsrathe Altona abgeben werden.

Ich sollte es möglich zu machen, daß ich die Hofe  
Mittel mir selbst und den Hofen, die von Berlin  
ausgehen, besuche; und davon soll mich nicht abhalten,  
auch den kleinen Hofen zu Ihnen zu übergeben. Ich  
wäre Sie gesamt und Hof, und den Hofen zu senden

Ihre

ergebenster Freund J. H. Voss  
J. H. Voss.

Ein Brief von J. H. Voss an W. Ramler.

Nach dem im Besitze Dr. Rudolf Volkans in Wien befindlichen Original.

Meisterstück seiner Uebersetzungskunst, allen früheren oder gleichzeitigen Uebersetzungen weit überlegen und als Ganzes von keiner späteren erreicht oder gar übertroffen.

An Versuchen, den „grauen ionischen Sängern“ in deutscher Zunge reden zu lassen, hat es schon im sechzehnten Jahrhundert nicht gefehlt; dann bemühte sich Gottsched in reimlosen Alexandrinern, Pina und Wieland, Bodmer und Klopstock in Hexametern einzelne Abschnitte deutsch wiederzugeben. Doch noch in den Tagen, da Lessing in dem „Laokoön“ und Herder in den „Fragmenten“ ein so feines Verständnis für die Schönheit Homers bekundeten, kannten die Ungelehrten die Homerische Dichtung nur in der französisirten Entstellung Popes und der Madame Dacier. Der Knabe Goethe lernte Homer zuerst in der nach einer französischen Vorlage verfaßten Prosaübersetzung kennen, die 1754 unter dem Titel „Homers Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reiches“ in einer Sammlung der merkwürdigsten Reisebeschreibungen erschienen war. Die Prosaübersetzung von Christian Tobias Damm (1769) und Rütner (1771) hatten nicht viel Besseres gebracht; erst die Göttinger stellten höhere Anforderungen an eine Homerübersetzung. So veröffentlichte 1771 Bürger Proben einer Uebersetzung der Ilias in reimlosen fünf Fußigen Jamben, die er später, durch Fr. L. Stolbergs Beispiel angeregt, in Hexametern fortsetzte, und in diesem Vermaße brachte Stolberg 1778 seine Iliasübersetzung zustande. Ein Jahr zuvor war Bodmer mit seiner zwar altväterischen, aber immerhin lesbaren und von Goethe und Herder gelobten, in Hexametern abgefaßten Uebersetzung des ganzen Homer hervorgetreten, die nun freilich von der Vossischen in Schatten gestellt wurde.

Bereint mit der „Odyssee“ veröffentlichte Voss 1793 die Uebersetzung der „Ilias“; doch nicht zur Zufriedenheit der berufenen Kritiker. Denn beide zeigten bereits Vossens malerisch-sprachliche Virtuosität, unter deren äußerlicher Künstlichkeit die lebensvolle, künstlerische Anmut und Leichtigkeit der Darstellung fast erstickt wurde. Die pedantische Strenge im Bau des deutschen Hexameters und die Genauigkeit in der sprachlichen Nachbildung des Originals machten die Uebersetzung steif und stellenweise sogar undeutsch. Diese Übel traten noch mehr in den späteren Umarbeitungen der Homerübersetzung und in den anderen Verdeutschungsarbeiten hervor. Ermuntert durch den Erfolg der „Odyssee“, hat Voss auch Vergil (1799), Dvids Verwandlungen, Horaz, Hesiod, Theokrit, Bion, Moschos, Tibull, Propert, Aristophanes (1821) und im Verein mit seinen Söhnen sämtliche Schauspiele Shakespeares (1818—1820) verdeutschte, ohne jedoch damit an August Wilhelm Schlegels Uebersetzung des Briten hinauszureichen.

Freude in und an der ihn umgebenden Natur, wie er sie in vollendeter Form in Homers Odyssee geschildert fand, führte Voss zur Idylle. Die Neigung dazu offenbarte sich schon gelegentlich in der Göttinger Zeit, ward aber damals noch durch andere Bestrebungen zurückgedrängt. Denn als höchste Lebenshoffnung galt ihm noch, dereinst zwischen Klopstock und Ramler als Lyriker genannt zu werden. Und beide sind ihm für die Formen seiner zahlreichen Oden und Elegien stets Vorbilder geblieben.

Doch hat er sie nie erreicht; weder der ätherische Flug noch die teutonisierende Freiheitschwärmerei der Haingenossen wollte gelingen, und mochte er auch altdeutsche Minnelieder nachahmen oder Lieder für das Volk singen, wirkliche Ergüsse eigener Empfindung, rein lyrische Klänge waren seinem nüchternen verstandesmäßigen Wesen völlig fremd. Auch dort, wo er das Landleben zum Inhalt seiner Lieder wählte, begnügte er sich mit der Schilderung der wechselnden Arbeiten der Bauern und alles dessen, was in der Familie zwischen Morgen und Abend vorgeht, ohne dessen Wirkung auf das menschliche Gemüt zu zeigen. Dabei entwickelt er oft Frische und Unmittelbarkeit, zuweilen aber schlägt er hausbadene und nüchterne und auch derbe Töne an und wird nicht müde, dem Leser den Gottesglauben in rationalistischer Auffassung, Toleranz, Humanität, Verteidigung des Rechtes und der Freiheit zu predigen.

Behagen an der einfachen Natürlichkeit und die auf das Nützliche gerichtete Eigenart des niedersächsischen Bauern haben seinen Liedern aus dem Landleben ihr Gepräge aufgedrückt und



Johann Heinrich Voss.  
Nach e'nem Stich von Adolf Neumann.

fie der Idyllendichtung nahe gerückt, in der Voß seinen eigentlichen dichterischen Beruf fand. Ausgehend von den „Idyllen aus der Unschuldswelt“ seines Freundes Brückner, der selbst wieder unter dem Einflusse Klopstocks und Ossians stand, verwertete Voß, statt nach der süßlichen Art Geßners verliebte Schäfer aus Arkadien vorzuführen, Züge aus seinem eigenen Leben und aus der norddeutsch-bäuerlichen Welt, in der er von Kindheit an heimisch war. Nach Naturwahrheit strebend, wie es in der Zeit des Sturmes und Dranges lag, läßt er uns wirkliche Bauern, Fischer, Winzer, Invaliden schauen und verwendet, um das Charakteristische zu erhöhen, wie Maler Müller zuweilen auch die plattdeutsche Mundart, die er freilich in eigentümlicher Weise umbildet, um sie allen Niederdeutschen verständlich zu machen. Mit dem Streben, den Genrebildern das Kolorit der Wirklichkeit zu geben, mehrte sich auch der Einfluß Homers und des griechischen Idyllendichters Theokrit (um 270 v. Chr.), der ihm das Verständnis dieser Dichtart erschloß und ihn zur Anwendung des Hexameters bestimmte. Leider benutzte Voß je länger desto mehr die Form der Idylle auch zu schulmeisterlichen Belehrungen, zur Polemik und zu satirischen Ausfällen, unter denen das Idyllische erstickte.

So erzählt in den Leibeigenen bei nächtlicher Kofshut Michel dem Hans, wie ihm der „hungrige Junker“ unter dem Versprechen des Postlaufs sein Hab und Gut abgeloct und ihn dennoch nicht frei gelassen habe. Wie die Freiheitsforderungen in Frankreich erklingen in den Freigelassenen die Beseuerungen des Gutsherrn; erst nach Aufhebung der Fron genießen die Leute ein menschenwürdiges Dasein, das der Dichter dann auch in den Ernüchterten schildert. Wie eine Episode aus Nicolais auf die Orthodorie und deren Unduldsamkeit gemünztem Roman „Nothanker“ lieft sich die Idylle Der Bettler und voll von Ausfällen gegen den Katholizismus ist, besonders in den späteren Fassungen. Der bezau-bernte Teufel. Neben den Gedichten, in denen das Idyllische nur zur Umhüllung der demokratisch-rationalistischen Polemik und Satire dient, finden sich manche, die freundliche Bilder aus dem Landleben entwerfen und nicht selten ein Lied oder eine Erzählung als Spitze haben. Da wird die Bleicherin so lange von den Mädchen geneckt, bis sie ein Lied singt; die Kirschpflückerin so lange von einer Freundin mit Äpfeln beworfen, bis sie sich zum Singen entschließt; in der Vierländer Idylle De Winterawend gibt Krisschan dem Peter für einen Pfeisentopf ein Lied zum besten. Unter „dem Klang der Sense“ singt Bartel ein lustiges „Heulied“ in der Heumad (1784), während im Kiefenhügel (1777) ein Schäfer erzählt, wie Hella einen Kiefen getötet, und Schauriges von Chriemhild zu berichten weiß.

Die dialogische Form, deren sich Voß nach Theokrits Vorgang gewöhnlich bedient, weicht der rein epischen in den Idyllen, die den Gipfel Voßischer Poesie bezeichnen; so im Siebzigsten Geburtstag (1780), in dem der Dichter seinen Eltern, dem ehrwürdigen Greise und dem sorgsamem Mütterchen, unter Verwertung einzelner Züge aus der eigenen gemüthlichen Häuslichkeit ein schönes Denkmal errichtete, und in den drei Idyllen „Des Bräutigams Besuch“, „Das Fest im Walde“, „Der Brautabend“ (oder „Die Vermählung“), die zuerst einzeln im „Musesalmanach“ und in Wielands „Merkur“, dann 1795 vereinigt und zum ländlich-bürgerlichen Epos erweitert, unter dem Titel Luise erschienen.

Schon die Art der Entstehung erklärt den Mangel einer festen künstlerischen Einheit des Ganzen und einer Entwicklung des Charakters der Personen; ohne Spannung und Konflikt werden drei Tage oder Ereignisse aus dem Brautstande eines jungen Paares geschildert. Des Pfarrers von Grünau Tochter feiert in Gesellschaft ihrer Eltern und des Hofmeisters Walthers ihren Geburtstag im Walde. Auf saunischwellendem, moosigem Waldbüsch wird der würzig dampfende Kaffee getrunken und der Pfarrer beginnt, sobald seine Pfeife in Brand gesteckt ist, seine Gelehrsamkeit auszustramen und als echter Aufklärer gegen die Unduldsamkeit der Orthodoxen zu wettern und der katholischen Weltanschauung Hieb um Hieb zu verlesen. In dem folgenden Frühling erscheint Walthers, der unterdessen eine Pfarre erhalten hat, als Bräutigam im Pfarrhause. Im Herbst kommt er wieder, um Hochzeit zu halten, auch die anädige Frau Gräfin Amalie, die vieles zur Aussteuer der Braut bewilligte, hat sich mit ihren Kindern eingefunden. Redend legen sie Luise den Brautschmuck an, um zu sehen, wie er ihr siehe. Der Bräutigam überrascht die geschmückte Luise und führt sie zu den Eltern, worauf der Vater das Paar sogleich traut. Die für den Volterabend bestimmte Musik erfreut nun die Gäste beim Hochzeitsmahle.

Es ist eine eng begrenzte Welt, die uns entrollt wird, aber sie ist ein gemüthvolles Stück norddeutschen Familienlebens, und die Art, wie Voß dieses Kleinleben poetisch zu verklären sucht, macht das Gedicht trotz seiner hausbackenen Natürlichkeit zum Anfang einer poetischen Gattung und weckt in den Lesern verwandte Stimmungen. Die Begeisterung, die „Luise“ einst hervorge-rufen hatte, mußte freilich schwinden, als „Hermann und Dorothea“ erschien, aber Goethe erkannte dankbar an, was er jener verdanke. Voß selbst war von dem Werte seiner Dichtung

so überzeugt, daß er 1797 an Gleim schrieb: „Die Dorothea gefalle, wenn sie wolle; Luise ist sie nicht.“

Das Bild Boßens wäre nicht vollständig, gedächten wir nicht auch seiner gelehrten Arbeiten, der Commentare zu einzelnen Klassikern, der Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen, deutschen Wörterbuch, der metrischen Untersuchungen, die er 1802 in dem Buche *Zeitmessung der deutschen Sprache* niederlegte, und anderer Schriften mehr polemischer Art. Von diesen klingt die gegen Knebel gerichtete (1809) wie eine Selbstverteidigung, denn wie der von Knebel getadelte Ramler mit den Gedichten Götzens, ebenso willkürlich hat Boß an des verstorbenen Hölty Gedichten herumgeschulmeisteret. Grundlegend für die spätere Forschung wurden die *Mythologischen Briefe* (1794), in denen Boß gegen seinen Lehrer Heyne kämpft, voll persönlicher Polemik ist die *Antisymbolik* (1824), die ihre Spitze zunächst gegen des Heidelberger Philologen Friedrich Creuzer Hauptwerk „*Symbolik und Mythologie der alten Völker*“ richtet (1810), dann aber den Kampf auch auf Görres, Stark und viele andere Romantiker ausdehnt. Deren mystische und zum Katholizismus neigende Bestrebungen schienen Boß eine Gefahr für die Vernunft und die protestantische Geistesfreiheit, als deren Hort er sich fühlte. Daher denn seine wiederholten Angriffe auf die Romantik, die in Heidelberg immer breiteren Boden gewann, daher sein Haß gegen den Herausgeber von „*Des Knaben Wunderhorn*“ und jene Schrift, mit der er Fr. L. Stolberg, das vermeintliche Haupt der romantischen Bewegung, zu vernichten hoffte. Schon während des Zusammenseins in Göttingen war der Bund der Jugend gelöst worden; der gläubige Christ und der klozige Nationalist und Pfaffenfeind, der Aristokrat und der bäurische Aristokratenfresser, der über die Niedertrötung des Adels in der französischen Revolution jubelte, konnten ihn nicht halten. Vollends Stolbergs Übertritt in die katholische Kirche entfachte Boßens Unduldsamkeit und reizte ihn, freilich erst 19 Jahre danach, zu dem häßlichen und bis zur Gemütsroheit schroffen Pamphlete, das unter dem Titel „*Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?*“ 1819 im „*Sophonison*“ erschien. Was soll man von Boßens Toleranzpredigten denken, wenn er selbst nicht einmal gegen den Freund und Wohltäter, der ihm sogar nach der Trennung die alte Liebe wahrte und keinen Anlaß zum Kampf gegeben hatte, die geringste Duldsamkeit zu üben verstand? Und nicht zufrieden damit, den Freund tödlich verwundet zu haben, wiederholte Boß über dessen kaum geschlossenem Grabe die Vorwürfe in der Bestätigung der Stolbergischen Umtriebe (1820). Diese maßlose Unduldsamkeit Boßens, die auch Claudius erfuhr, kann durch Naturanlage und bittere Lebenserfahrungen erklärt, sollte aber füglich nicht verherrlicht werden, denn sie ist und bleibt ein störender Zug in dem Bilde, das seine Witwe von ihm voll herzlicher Wärme und echter Poesie entworfen hat. (Abb. S. 785.)

„Ärgern wir uns doch nicht,“ schrieb Goethe an seinen Neffen Johann Georg Schloffer, „über das Pamphlet von Boß! Lassen wir das Ding auf seinem Unwert beruhen und halten wir Stolberg in Ehren, wie er verdient!“ Viel näher als Boß dem Dichter von „*Hermann und Dorothea*“ war Fritz Stolberg dem Verfasser des „*Götz*“ und „*Werther*“ gestanden. Auf ihrer Schweizerreise hatten die Gebrüder Stolberg in Frankfurt Goethe, das „*Genie voll Geist und Flamme*“, besucht, mit dem sie „seit der ersten Stunde Herzensfreunde waren“.

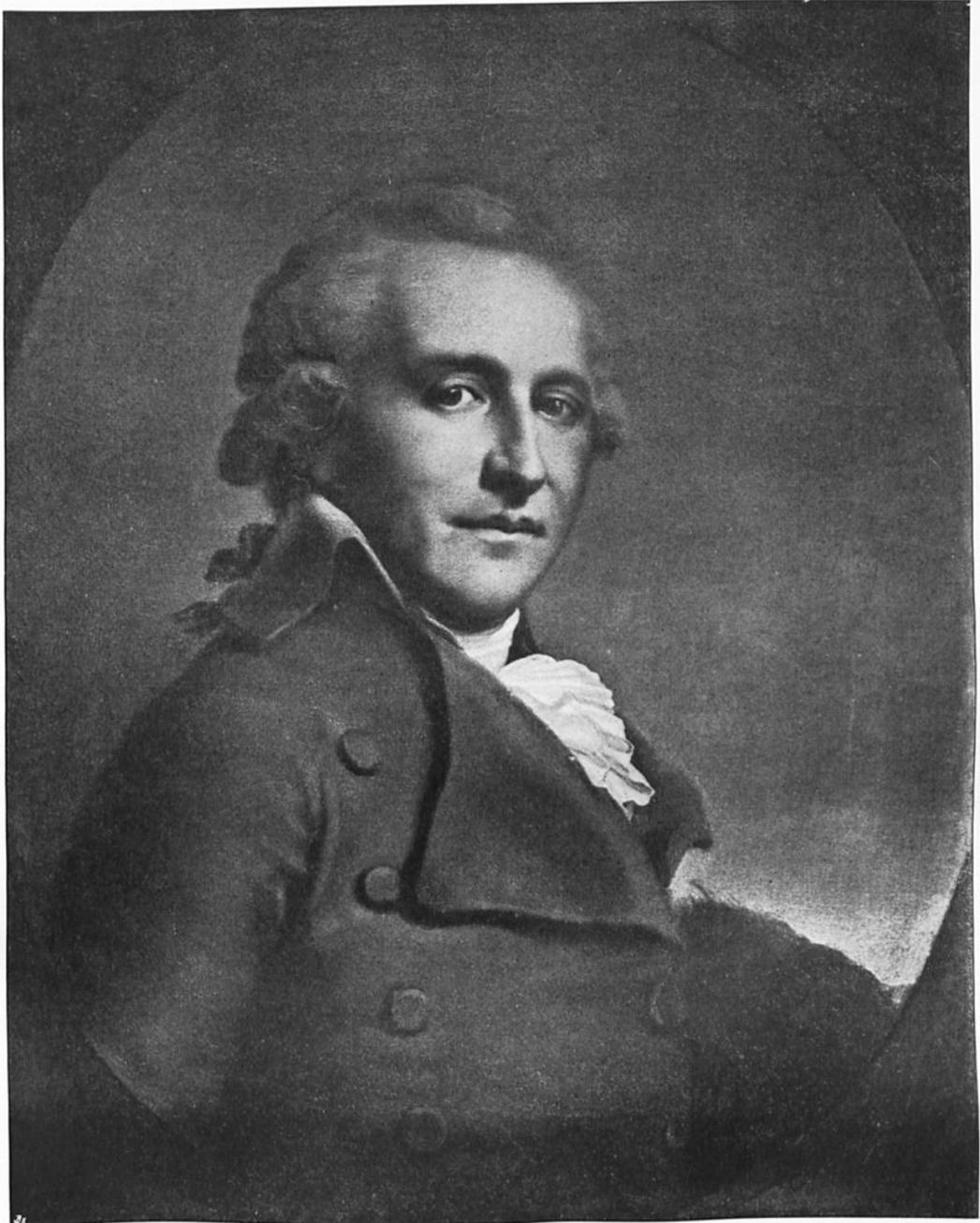
Als Sprossen eines der ältesten Reichsgrafengeschlechter des alten Sachsenlandes waren Christian (geboren 1748 zu Hamburg) und Friedrich Leopold (geboren 1750 zu Bramstedt in Holland) Grafen zu Stolberg-Stolberg, nachdem sie in Halle die Rechte studiert hatten, 1772 nach Göttingen gekommen, um sich dem Studium der schönen Wissenschaften zu widmen. Doch schon im September 1773 siedelten sie nach Altona, dann nach Kopenhagen über, wo ihr Vater als hoher Staatsbeamter gewirkt hatte. Bald nach der Reise durch Süddeutschland und die Schweiz trennten sich die Lebenswege der Gebrüder. Christian wurde 1777 Amtmann in Tremsbüttel und starb 1821 als dänischer Kammerherr auf seinem Gute Winderbye bei Eckernförde; Friedrich Leopold wirkte verdienstlich in verschiedenen diplomatischen und politischen Stellungen und wurde an den Höfen von Kopenhagen, Berlin und Petersburg mit Auszeichnung

behandelt. Es begreift sich daher, daß es für ganz Deutschland wie ein öffentliches Ereignis war, als Stolberg, der ausgezeichnete Staatsmann, der berühmte Dichter und Schriftsteller, der persönliche Freund Klopstocks und Goethes, dabei ein durch Gemütsgröße und fleckenlose Ehrenhaftigkeit des Charakters in den weitesten Kreisen hochangesehener Mann, zur katholischen Kirche übertrat und seiner Überzeugung Ämter und Ehren zum Opfer brachte (1800). Wie verschieden auch die Urteile darüber waren und sind, an der Lauterkeit des Schrittes konnten nur verbissene Fanatiker wie Voß zweifeln. Nach der Umwandlung ging Stolberg zunächst nach Münster, wo er schon auf seiner Reise nach Italien (1791) im Umgange mit der ebenso geistig gebildeten als tief religiösen Fürstin Amalie von Gallizin (1748—1806) „beseligende Tage“ verlebt hatte. Seit 1812 weilte er auf dem Gute Tatenhausen bei Bielefeld, zuletzt in Sondermühlen bei Dsnabrück und starb hier 1819 im Kreise seiner Familie. (Beilage 102.)

Mit den herrlichsten Gaben des Geistes und Körpers ausgestattet, war Friß Stolberg die anziehendste und vielseitigste Gestalt des Göttinger Kreises und, gehoben durch den Umgang mit den Besten seiner Zeit, wirkte er in der Folgezeit begeistert auf alle, die zu ihm in Beziehung traten. Als Dichter vorwiegend Lyriker, stand er anfangs unter dem Einflusse der am dänischen Hofe herrschenden Richtung, später sang er mit den Haingenosfen, doch weicher als der polternde Voß und Hahn, von Freiheit, Tyrannenhaß, zahlte auch der Schwermut und Traumseligkeit den Zoll, sehnte sich mit Kleist und Horaz nach der Ruhe des Landlebens, entlockte mit Hölty seiner Harfe elegische Töne, schwelgte wie Klopstock seine Brust mit patriotischer Begeisterung, machte aber den bardischen Mummenschanz nur wenig mit. Stolbergs vaterländische Lyrik nimmt bald kriegerischen Charakter an und kleidet sich in altertümliches Gewand. Obwohl einzelne Dichter schon hie und da Stoffe aus der mittelalterlichen Zeit entlehnten, so geschah es doch nicht mit Ernst und Vorliebe, sondern immer mit einem gewissen Rückstand von Zweifel und Scherz, denn die Aufklärung konnte sich nun einmal das Mittelalter nicht anders als finster und barbarisch vorstellen. Diese Auffassung durchbrachen die Stolberge, insbesondere der jüngere; als Reichsgrafen sahen sie die Trümmer der alten Burgen im Harz, am Rhein, in der Schweiz und auf allen deutschen Bergen mit anderen Augen an, anders klangen ihrem Ohr die alten Sagen, die sich daran knüpfen, die Ahnen erscheinen ihnen nicht als Barbaren, sondern als ein Geschlecht voll Frömmigkeit, Treue, Freiheits Sinn und Tatkraft. Hiedurch erhält der von Klopstock angeschlagene Ton „Vaterland“ einen neuen Klang, er wird erst wahrhaft lebendig und inhaltsvoll.

So kündigt sich in den durch Knappheit und Gedrungenheit des Ausdrucks wie durch mannhaften Charakter und volkstümliche Darstellung ausgezeichneten Liedern Friedrich Stolbergs „Das Rüsthaus in Bern“, „Lied eines deutschen Knaben“, „Lied eines schwäbischen Ritters an seinen Sohn, aus dem zwölften Jahrhundert“, bereits die Romantik an, deren Tore die Stolberge aufschlossen, mögen sie auch selbst nicht tief hineingekommen sein. In diesem echt deutschen Sinn sind auch die Romane verfaßt, von denen uns die aus dem Jahre 1774 stammende „In der Väter Hallen ruhte Ritter Rudolfs Heldenarm“ und „Die Büßende“ mitten in das Gebiet der Romantik hineinführen. Sichtlich durch Bürger angeregt, vermeidet Stolberg in den Balladen dessen Klingklang und Robeiten, erreicht aber auch nicht seine Hülle und Wucht, dringt zu keiner straffen Handlung, schwärmt gern lyrisch aus und verfolgt, ohne zudringlich zu werden, gern einen sittlichen Zweck.

Durch den satirischen Charakter, den Stolberg den Balladen zuweilen aufsprägt, leiten sie zu den Jamben (1785) über, deren „schneller Weiselschwung“ als Nachklänge der Göttinger Zeit auf Despoten und das Ungeziefer der Schranzen, auf Dichterlinge, Empfindler, Schulweise und Geistliche fällt, ohne daß ein eigener fester Standpunkt klar würde und die Mägedichtung die rechte Zielsicherheit und Schärfe gewänne. Neue Nahrung gewann Stolbergs Freiheits Sinn, als er in der Schweiz die Stätten der Befreiungstaten schaute und Tells Gestalt ihm entgegentrat. Da singt er das Tellenlied und andere treuherzig=innige, schweizerisch=patriotische Lieder, die später der Züricher Freund Lavater in seine eigene Sammlung von Schweizerliedern aufgenommen hat. Gleichzeitig aber schwelgt Stolberg als der treueste und beste Schüler Klopstocks in freiheitlichen Zukunftsträumen und stimmt den „Schlachtgesang des zwanzigsten Jahrhunderts“ an, er, in freien Rhythmen weit in Vergangenheit und Zukunft schweifend, den Untergang der



**Friedrich Leopold Graf zu Stolberg.**

Nach dem Gemälde von J. B. Lampi.



Tyrannen in der großen Freiheitschlacht und den Opfertod zweier Stolberge in einem künftigen Jahrhundert, dem zwanzigsten, mit ungeheuren Worthäufungen schildert. Das dem milden Weisen des Dichters fremde und daher übertriebene Pathos verhallte mit dem Sturm und Drang, und sich selbst wieder findend, wird Stolberg zum begeisterten Sänger der Natur. Da entlockt er seiner Leier Klänge, wie sie in der deutschen Dichtung bis dahin nicht vernommen wurden, und wir begreifen die tiefe Wirkung, die Stolbergs Gedankenschrift auf die Zeitgenossen übte. Wir aber erfreuen uns mehr an den kleinen Liedern, in denen er auf dem Gebiete des Idyllischen verweilt und in einfachen Versen die stillen Freuden seiner Häuslichkeit schildert. Die Lieder werden seit den neunziger Jahren seltener, künstlich gebaute Oden, an die Psalmen und lateinischen Kirchenhymnen sich lehrend, treten an ihre Stelle und „mit neuem dichterischen Jugendfeuer“ singt er, nachdem er früher in flüchtiger Begeisterung für die Sache der Menschheit den Ausbruch der französischen Revolution als den Beginn eines goldenen Zeitalters begrüßt hat, gegen die „Weißbunnen“ seine Vaterlandsgeänge („Napoleon“, „Blücher“, „Das befreite Deutschland“, „Deutschlands Beruf“), die zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Begeisterung damals hervorgebracht hat, und die nur wegen des kunstvollen Strophenbaues nicht wie die Lieder anderer Freiheitsjäger in den Mund des Volkes übergegangen sind.



Christian Graf zu Stolberg.

Als Jünger des Genieevangeliums vom „ersten Wurf“ folgt Stolberg in der Zeit seiner fruchtbarsten poetischen Tätigkeit der Poetik des freien Genies, deren Verbindungsfäden mit Young und Wood, Hamann und Herder, Gerstenberg und Goethe leicht aufzufinden sind. „Immer halbtrunkener Dichter,“ wie ihn Lavater nennt, besaß er nicht die Ausdauer, die im Feuer der Begeisterung entstandenen Schöpfungen mit der unermüdblichen Sorgfalt eines wahren Künstlers der Vollendung entgegenzuführen, und daher konnten ihm, wie sehr er auch darnach strebte, größere und eine planmäßige Arbeit verlangende Dichtungen nicht gelingen. So gedieh das hexametrische Epos Die Zukunft bis zum fünften Gesange (1782), dann blieb das planlos taumelnde Werk liegen. Mit kavalierrmäßiger Hast, wie Voß murkte, dichtete Stolberg nach Plutarch die Dramen Timoleon (1784) und Theseus (1785), nach Livius den Servius mit dem Lobe des göttlichen Brutus, dann Apollons Hain, eine Art Satyrspiel zum Preise des Musenliebings Ion gegen den Gecken Theopomp, und den Säugling, eine kleine dramatische Phantasie, deren Inhalt ein Mythos über die Geburt Homers bildet. Mit Christian bemüht, „das wahre alte Schauspiel wieder aufleben zu machen“, war Friedrich Leopold an die Überetzung des Aeschylus getreten und im Fluge, wie es seine Art war, hat er vier Stücke in fünffüßigen Jamben verdeutschet, vornehm stilvoll und immerhin besser, als was sonst an Übertragungen aus dem Griechischen geliefert wurde, im allgemeinen aber doch nur dilettantenmäßig (1782). Vier Jahre früher war seine Überetzung der Ilias erschienen, die gleichfalls als ein Werk der zufahrenden Begeisterung rasch hingeworfen war und später trotz einzelner Vorzüge der Voßschen weichen mußte. Von den Griechen wandte sich Stolberg der nordischen Poesie zu und veröffentlichte 1806 seine Verdeutschung der Gedichte Ossians, des Sohnes Fingals.

Größeren Wert als die Überetzungen haben Fr. L. Stolbergs prosaische Schriften, von denen wir die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze seiner Jugendzeit oben an

stellen. Die Fülle seines Gemütes offenbart er ferner als Brieffchriftsteller, und die Begeisterung, mit der er vieles in Kunst und Natur, Geschichte und Gegenwart auffaßt, macht seine Beschreibung der Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien (1794), obgleich er nicht mit der Vorbereitung und ersten Schulung Goethes an die Kunstwerke herantritt, noch immer lesenswert. „Die Kraft und einfache Schönheit der Sprache“ rühmt Fr. Schlegel an Stolbergs Geschichte der Religion Jesu Christi (1806—1818), die, mag sie auch des kritischen Charakters allenthalben entbehren, das schönste christliche Vermächtnis ist, „das Bekenntnis und die Ergießung der Seele eines Mannes, dem alle Welt nichts ist gegen den Weltheiland“ (Joh. v. Müller). Wie mit diesem Werke wirkte Stolberg auch mit anderen erbaulich-apologetischen Schriften seines Alters auf weite Kreise, insbesondere auf den Adel Westfalens. Hierher gehören die Bearbeitung einiger Schriften des hl. Augustin, das Leben des hl. Vinzenz von Paul, das Leben Alfreds des Großen (1815), mit dem er dem deutschen Volke das Bild eines echten Heldenkönigs, Gesetzgebers und Weisen, dem auch „die Freiheit seines Volkes noch am großen und warmen Herzen lag“, vorstellen wollte, ferner Betrachtungen und Beherzigungen der heiligen Schrift (1819) und Ein Büchlein von der Liebe mit dem tief empfundenen Schwanengesang. „Nur um der heiligen Sache willen, die ich vertreten, um der verunglimpften Freunde und um meiner Kinder willen,“ arbeitete Stolberg an einer kurzen „Abfertigung“ gegen Vossens Schmähchrift, wobei er die Seinigen zum Gebete aufforderte, „daß er auch nicht durch ein einziges Wort die Liebe verlese.“ Der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand; Christian hat die „Abfertigung“ vollendet und den Bruder von den brutalen Anwürfen Vossens befreit. Noch dessen Sohn Heinrich nannte den Geschmähten die anziehendste Persönlichkeit und Goethe hat in Stolberg den Menschen auch dann noch hochgeachtet, als er dessen poetische Richtung im „Neuesten aus Plundersweilen“ verspottete und auf dessen Verurteilung der Schillerschen Elegie „Die Götter Griechenlands“ einige scharfe Xenien aus seiner und Schillers Feder als Erwiderung folgten. Abseits von den Weimarer Dioskuren wandelte Stolberg, einst Stürmer, dann den Romantikern sich nähernd, fortan einsam seine Bahn, überzeugt, daß der Poesie letzter Zweck nicht in ihr selber ruhe.

An Edelsinn, Religiosität und Vaterlandsliebe seinem Bruder ebenbürtig, stand Christian als Dichter bedeutend tiefer. Wie die Gedichte (1779), die „Schauspiele mit Chören“, die „Vaterländischen Gedichte“ (1815), ließen die Brüder auch ihre „Gesammelten Werke“ (1820 bis 1825) gemeinsam erscheinen. Weniger schwungvoll, aber gründlicher hat Christian homerische Hymnen, griechische Idylliker (Theokrit) und Sophokles übersetzt (1787) und mit dem Otares, nach Herodot, und dem biblischen Trauerspiele Belsazer auch als Dramatiker sich versucht. Die „Gedichte“ bringen von Christian nur wenige Nummern, meistens Gelegenheitsgedichte, Übersetzungen aus dem Griechischen und die Ballade „Elise von Mansfeld“, eine langatmige Entführungsgeschichte. Erst 1814 folgte der Balladenzyklus „Die weiße Frau“ mit spaßhafter Würze und ganz persönlicher Wendung an Schwester Auguste. (Abb. S. 789.)

Stolberg in christlich-gläubiger Richtung verwandt ist Matthias Claudius, einer jener Dichter, die, ohne Bundesbrüder zu sein, zu dem „Haine“ in innerer Verwandtschaft standen. Aus einer im Schleswig-Holsteinischen heimischen Pfarrerverfamilie stammend und 1740 in Meinfeld bei Lübeck als Sohn eines Pastors geboren, verlebte er die Jugend in bäuerlich einfachen Verhältnissen und nahm deren Reize so in sich auf, daß er sich später als gräflicher Sekretär in Kopenhagen (1764), als Mitarbeiter an den „Adress-Comptoir-Nachrichten“ in Hamburg (1768) und als Oberlandkommissarius in Darmstadt (1776—1777) nie recht behaglich und erst in der idyllischen Zurückgezogenheit in dem damals dörflichen Wandsbeck glücklich fühlte. Von 1770 an war, abgesehen von der Darmstädter Episode und dem Kriegsjahre 1813, das ihn aus seinem Tuskulum vertrieb, sein Schicksal dauernd mit Wandsbeck verknüpft. Hier

konnte er auch wohnen, als sich ihm mit der Ernennung zum schleswig-holsteinischen Medico in Altona eine sorgenlose Zukunft eröffnete (1798), und nur um dem ärztlichen Beistand näher zu sein, ging er gegen Ende des Jahres 1814 nach Hamburg, wo er am 21. Januar 1815 im Hause seines Schwiegersohnes, des Buchhändlers Berthes, starb.

In Wandsbeck gab Claudius bis 1775 die von Bode fünf Jahre früher in Hamburg gegründete Zeitschrift *Der Wandsbecker Bothe* heraus, der nebst politischen Nachrichten kritische Artikel und poetische Beiträge der bekanntesten Dichter, zumeist aber von Claudius selbst, brachte. Unter der Maske des Titels dieser Zeitschrift oder als Asmus omnia sua secum portans (*Der all das Seinige bei sich tragende Asmus*), wie er seine Werke (8 Bände, 1775 bis 1812) nannte, rezensierte Claudius mit selbständigem und treffendem Urtheile die verschiedensten Bücher und gab mit Freimut seinen Anschauungen über alle möglichen Verhältnisse Ausdruck. Kindlich fromm, aber dem Dogmatismus der Orthodoxen abhold, bringt Asmus in der humorvollen Audienz, die er in Begleitung seines Veters bei dem Kaiser von Japan gehabt habe, den Fragmentenstreit zur Sprache und tritt für Lessing ein, der alles hell und klar mit seinen Augen sehe. Wenn dort „Sieur Asmus“ die deutschen Poeten als „helle, reine Kieselsteine“ bezeichnet, „an die der schöne Himmel und die schöne Erde und die heilige Religion anschlagen, daß Funken herausfliegen,“ so erkennen wir aus der Wahl der poetischen Stoffe den Jünger Klopstocks. Vor der Bekanntschaft mit ihm hatte Claudius in Jena des Studien-genossen Gerstenberg „süße Tändeleien“ bewundert und sich selbst darin versucht; dann war er durch Friedrich Ernst Schönborn in die Welt des Sturmes und Dranges eingeführt worden, ohne jedoch tief davon ergriffen zu werden; denn von allem Anfange seines Dichtens hatte er mit dem Kirchenliede, der Bibel und dem weltlichen Volksliede den Grund zu seiner Lyrik gelegt. Und nur für diese, den unmittelbarsten Ausdruck poetischen Lebens, war er geschaffen; für die größeren und mehr vermittelten Gattungen der Poesie, Epos und Drama, war er durchaus nicht angelegt und befähigt. Das Lied war die seinen Gaben und Neigungen angemessene Form, und wenn Herder von ihm vor allem die Sangbarkeit verlangt, so hat Claudius diese Forderung glänzend erfüllt. Denn selbst eine musikalische Natur, legt er unwillkürlich in seine Lieder einen Rhythmus, den der Komponist nur herauszuarbeiten braucht, und es erklärt sich daraus, daß so viele seiner Lieder mit ihren Melodien in den Mund des Volkes übergegangen sind. Ein einfacher Mann aus dem Volke, redet Claudius, obzwar er auf der Höhe der geistigen Bildung steht, nicht zu der höheren Gesellschaft, sondern zum Volke und wählt daher für seine Lieder die im Volksliede vorgebildete Form, wenige gereimte Strophen schlichtesten, aber frischen Tones, in denen Naturgefühl und eigenes Erlebnis sich innigst verbinden. Und wie eigentümlich hat er diese Form mit seinem Geiste erfüllt! Es ist wahr, wir finden nicht die klare, künstlerisch durchdrungene Form der Goetheschen Lyrik, Claudius opfert, in der Meinung, daß ein volksmäßiger Inhalt mit der Anmut sich nicht vertrage, die Schönheit der Wahrheit, wirkt aber gerade durch diese Stilllosigkeit oft verblüffend, erquickend und erheiternd. Dadurch rückt er Jean Paul nahe, dem er auch darin ähnlich ist, daß er für jeden Leidenden und Gedrückten ein warmfühlendes Herz hat.

In einfachen Verhältnissen lebend, verweilt er gern in der kleinen Welt, in der Familie, den kleinsten Vorgang adelnd durch die Poesie. Vertraut mit dem Land- und Stadtleben, schildert er in den Bauernliedern die Vorzüge des ländlichen Lebens, die sich selbst bescheidende Zufriedenheit und die drückende Last des naturarmen Stadtlebens. Man denke an das Morgenlied eines Bauersmanns („Da kommt die liebe Sonne, Da kommt sie wieder her“) oder an das Abendlied eines Bauersmanns („Das schöne, große Taggestirne vollendet seinen Lauf“). Er weiß aber auch die Saiten der Vaterlandsliebe und des Nationalgefühls anzuschlagen; so in dem „Weibelied“ („Stimmt an mit hellem, hohem Klang“), im Neujahrslied („Der alten Varden Vaterland“), in dem von Schulz vertonten, humorvollen Rheinweinlied („Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher!“) Dann wieder erklingen Töne reiner Liebe in Phidile („Ich war erst sechzehn Sommer alt“), der Wehmut in Christiane („Es stand ein Stern am Himmel“), sinniger Naturbetrachtung („Der Mond ist aufgegangen“), tiefster Weltanschauung (Bei dem Grabe meines Vaters) und erheiternder Komik in Arians Reise um die Welt („Wenn einer eine Reise tut, So kann er was erzählen“).

Insofern Claudius die göttlichen Geheimnisse in der Natur und im Menschenleben ahnend ausdrückt, ist seine ganze Dichtung mittelbar eine geistliche und vielleicht wäre er zum wirklichen geistlichen Liederdichter geworden, hätte nicht seine poetische Kraft verflagt, als er diesem Ziele innerlich am nächsten stand. Seitdem er in Darmstadt dem „Freunde Hain“ in schwerer Krankheit so nah ins Auge geschaut, hat er Abschied genommen von der Fröhlichkeit der Jugend und wohl auch von der Muse. Um religiösen Gedanken und seiner christlichen Gesinnung gegenüber der Aufklärung Ausdruck zu verleihen, wählte er die Prosa und entfaltete als Erbauungsschriftsteller eine auch auf katholische Kreise sich erstreckende Wirksamkeit. Freilich verfällt er als Prosaist in dem Streben nach Vollständigkeit oft in Manieriertheit, von der er sich in seinen besten Liedern freihält. Durch seine volkstümliche Kraft, Frische und urwüchsigen Humor traf er den Geschmack des Volkes auch mit einigen schwankartigen Erzählungen, schalkhaften Fabeln (vom Esel, von der Henne, vom Nachtwächter und Bürgermeister), satirischen und humoristischen Dichtungen und vor allem durch die Spruchpoesie, für die er die einfachste Form des gereimten Gedächtnisverses wählte.

Ohne ein Haingenosse zu sein, stand durch örtliche Nähe Gottfried August Bürger, der nachmalige Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs, mit dem Bunde in persönlicher Verbindung. Seinem innersten Wesen nach aber ist er weit mehr als jene ein Kind der Sturm- und Drangperiode, in der leidenschaftlichen Zügellosigkeit seines Lebens wie in den Vorzügen und Mängeln seines Dichtens. In der Silvesternacht von 1747 auf 1748 in Wolmerswende bei Halberstadt als Sohn eines Predigers geboren, erhielt Bürger seine Gymnasialausbildung in der Lateinschule zu Aschersleben und in dem Pädagogium zu Halle, begann hier an der Universität Theologie zu studieren, geriet aber alsbald in verhängnisvolle Beziehungen zu dem Philologen Klop, dessen Umgang den lebenslustigen und sinnlichen jungen Studenten zu poetischen Versuchen und literarischen Studien, aber auch zu Ausschweifungen ermutigte. Die Kunde davon und von den Schulden, in die sich der Enkel gestürzt hatte, bewogen Bürgers Großvater, der für seine Erziehung sorgte, ihn von der Universität zurückzurufen. In Göttingen, wohin er 1778 als Jurist ging, rettete ihn von einem neuerlichen Schiffbruche Voie, der die Entwicklung von Bürgers großer poetischer Begabung mit warmem und aufrichtigem Anteil begleitete und ihm 1772 die Stelle eines Justizamtmanns in Altengleichen verschaffte. Von dort aus blieb er mit den Göttinger Dichtern in freundlichem Verkehr und war einer der eifrigsten Mitarbeiter an dem Musenalmanach. Da zeigte sich plötzlich, daß Bürger trotz des eifrigen Schaffens noch immer an der Ungezügeltheit seines Jugendlebens litt und daß ihm der Halt ernster sittlicher Maßbeschränkung fehlte. Er hatte sich 1774 mit Dorette Leonhart, der älteren Tochter des benachbarten Amtmanns zu Riedek, verheiratet, während er doch, wie er selbst eingesteht, schon am Traualtar empfand, daß sein Herz nicht seiner Frau, sondern deren erst sechzehnjährigen Schwester Auguste, der „Molly“, seiner Lieder, gehöre. Da er nicht die Kraft besaß, die Leidenschaft niederzukämpfen, und seine Liebe erwidert wurde, ward zur häßlichen Wirklichkeit, was Goethe in der ursprünglichen Fassung seiner „Stella“ und Lenz in seinem Lustspiele „Die Freunde machen den Philosophen“, beide selbst mit den Wogen des Sturmes und Dranges ringend, als phantastischen Traum hingestellt hatten. Die schuldvolle Doppelbebe, in der Bürger mehrere Jahre hinlebte, verhinderte seine harmonische innere Durchbildung. Zu den Seelenqualen kamen äußere Bedrängnisse; durch die Pachtung des Gutes Appenrode hatte er sich aufs neue in Schulden gestürzt und schließlich die Pachtung und seine Amtmannsstelle aufgeben müssen. Die trostlose Verworrenheit der Verhältnisse schien sich nach dem Tode seiner Gemahlin (1784) zu lichten; er habilitierte sich als Privatdozent an der Göttinger Universität und heiratete 1785 Auguste-Molly. Die geliebte Frau aber starb schon ein halbes Jahr darauf. Vergeblich suchte er sich durch geistige Arbeit emporzurichten, namentlich durch das Studium der Kantischen Philosophie, über die er beifällig aufgenommene Vorlesungen hielt. Zwar ward er 1789 zum außerordentlichen Professor ernannt, ihm aber jedes Gehalt verflagt, so daß er sich für seinen Lebens-

unterhalt lediglich auf Privatunterricht und literarische Arbeiten angewiesen sah. Krankhaft überreizt, zerfahren, von äußerer Not umdrängt, tat er wie ein Verzweifelter, der nach einem Rettungsanker ausschaut, einen Schritt, der ihn vollends zum Untergange führte. Eine romantische Anwandlung und der Wunsch, wieder einen geordneten Hausstand um sich zu haben, verleiteten ihn 1790 zu der Heirat mit dem vielgenannten „Schwabenmädchen“ Elise Hahn aus Stuttgart, die ihm in einem Gedichte Herz und Hand angetragen hatte. Nach schwerer Enttäuschung und den häßlichsten Zerrwürfnissen ward die Ehe 1792 getrennt. In dem unter den größten Seelenschmerzen verlebten Jahre 1791 erschien auch noch Schillers herbe Rezension der Gedichte Bürgers, die ihn, so sehr er sich auch äußerlich durch Epigramme und Satiren dagegen wehrte, um so tiefer aufregte, als sie ihn in innerer Zerrüttung traf. An Leib und Seele gebrochen und zur Abwehr des drückendsten Mangels zu angestrenzter Lohnarbeit verurtheilt, siechte er dahin und starb am 8. Juni 1794.

Mit vollem Rechte gilt auch von Bürger das Wort Goethes über J. Chr. Günther: „Er wußte sich nicht zu zählen, und so zerrann ihm sein Leben wie fein Dichten.“ Er war eine fein besaitete echte Dichternatur, die wohl die Ausführung der Wünsche und Strebungen Herders möglich erscheinen ließ, unter dem Drucke schuldvoll grausen Unglückes aber niemals zur vollen Reife kam. „Meiner Palme Keime starben, eines bessern Lenzes wert!“ Er warf zuerst das Volkstümliche in seine Gedichte hinein und alle Welt erkannte in ihm den wahren Dichter; Wärme der Empfindung, Kraft anschaulicher Darstellung, höchste Mannigfaltigkeit der Stimmung, eine Fülle echten inneren Lebens, Reichthum poetischer Bilder, sprachliche Gewalt, melodische Rhythmen, kurz alles,

was man mit gesteigerter Ungeduld erwartet hatte, sah man in Bürgers Liedern und Balladen erreicht. Sie alle, auch die minder gelungenen, sind Zeugnisse für die endliche Befreiung des persönlichen Elementes in der so lange nachahmenden und konventionellen deutschen Lyrik, ja selbst seine Geschmacklosigkeiten wurden als echte Naturlaute und notwendige Bestandteile einer zur Natur zurückgeführten Dichtung angesehen. Den Weg zu ihr hatte Bürger in Göttingen nach einigen tastenden Versuchen durch das Studium Homers und Shakespeares, Percys und Herders gefunden. Von diesen gebildet, strebte er, mit Wort und Tat zu zeigen, was wahre lebendige Volkspoesie sei, und die Anschauung, die er in seinem Herzensausguß über *Volkspoesie* (1776) niederlegte, daß die deutsche Poesie nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Hause auswendig lernen sollte, war der Kern und Antrieb seines gesamten Dichtens und Denkens.

Voll Selbstbewußtsein rühmt sich Bürger, den Volkston angestrebt und so ziemlich getroffen zu haben. Wie schroff auch Schiller die Mängel der Gedichte Bürgers hervorhob und wie tief er es auch beklagte, daß die menschliche Durchbildung hinter der künstlerischen zurückgeblieben sei, die elementare Gewalt mußte er dieser Poesie einräumen. „Diese Fülle poetischer Malerei, diese glühende energische Herzenssprache, dieser bald prächtig wogende, bald lieblich flötende Poesiestrom, endlich dieses biedere Herz, das, möchte man sagen, aus jeder Zeile spricht, ist es wert, sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedanken- gehalt, mit hoher und stiller Größe zu gatten und so die höchste Krone der Klassizität zu erringen.“ Bürger hat sich nie zu dieser Reife und Vollendung emporgeschwungen; seines Lebens Haltlosigkeit,



Gottfried August Bürger.  
J. S. Ringer sculp.

der Mangel an festem Willen und die Charakterschwäche hat sich auf sein Dichten übertragen. Echte Volksmäßigkeit und Bänkelsängertum mit all seiner Hoheit, Hohes und Gemeines, Ernst und Leichtfinn, Wahrheit der Natur und gesuchte Künstlichkeit, Begeisterung für die Tugend und Lust an der Sünde stehen, den reinen und ungetrübbten Genuß verbitternd, oft innerhalb der einzelnen Dichtungen im Widerstreite. In der episch-lyrischen Form, in der Ballade und Romanze, hat er der Poesie ein Gebiet erobert, auf dem ihr seitdem viele ihrer besten und unvergänglichsten Erzeugnisse erwachsen.

In die deutsche Literatur wurde die Romanze durch Gleim eingeführt, der, irrefeleitet durch des Franzosen Moncreif und des Spaniers Gongora burlesk-parodistische Romanzen, dieser Form zur Verpottung des beim Volke beliebten Bänkelsängers sich bediente. In dieser Absicht dichtete er nach dem Muster der Mordsgeschichten der Marktschreier seine Romanzen, darunter „das wundervolle Abenteuer des Cornelius von der Eyt, der mit seiner geliebten Perlerin von einem Walfisch verschlungen und am Strand von Amsterdam wieder ausgeworfen wurde“. Dem alten Gleim folgten der Hamburger Daniel Schiebeler, Johann Friedrich Löwen, Geißler, Zacharia und andere mit komischen Romanzen im Bänkelsängerton, zu denen ihnen schlüpfrige Liebesgeschichten, Familienzwist, Mord und Brandstiftung, Wundergeschichten mit allem Spuk und grauser Teufelei den Stoff lieferten. Als man damit nicht ausreichte, griff man zur parodistischen Behandlung der antiken Mythologie und bald auch zur Travestie. Auch Claudius' „Arians Reise“ und „der Riese Goliath“ und einige Romanzen Hölty's sind auf den Bänkelsängerton gestimmt und selbst Bürger fehrte in den „Weibern von Weinsberg“ und auch sonst zu ihm zurück. So in der „Stußerballade“, im „Kaubgraf“, „Herr Bacchus“, in der „Menagerie der Götter“ und in der frechen „Europa“, die mit ihrem langatmigen Titel und leiernden Metrum, mit ihren Anachronismen, fremdsprachlichen Brocken, wichtigen Aureden an das Publikum ganz als parodierte Göttergeschichte auftritt. Erst unter dem Einflusse der Briefe Herders über Ossian, von denen der letzte über die Romanzen handelt, und Percys Sammlung von Volksliedern läuterten sich Bürgers Ansichten von dem Wesen der Romanze und von da gebraucht er dafür auch meist ohne Unterschied den Namen „Ballade“. In Italien ein Tanzlied bezeichnend, war das Wort „Ballade“ über Frankreich durch die Normannen nach England verpflanzt und dort allmählich zur Bezeichnung der angelsächsischen Volkslieder im Gegensatz zu den höfischen Dichtungen der Normannen geworden. In ähnlicher Weise bedeutete bei den romanischen Völkern „Romanze“ eine Dichtung in der Volkssprache und nicht in der lateinischen, der Sprache der Gelehrten, abgefaßtes Gedicht. In der deutschen Literatur läßt sich ein wirklicher Unterschied zwischen „Romanze“ und „Ballade“ nicht feststellen.

Die erste Volksballade nun war es, die dem Kunsdichter Bürger vorschwebte, als er gleichzeitig mit Goethe an die Neuschaffung der Ballade und Romanze ging. Schon „Des armen Suschens Traum“ (1773) gehört einer edleren Gattung an; in demselben Jahre dichtete er Lenore, die in dem Musenalmanach für 1774 erschien und den Weg für eine neue Gattung in unserer Poesie ebnete. Die „Lenore“ war Bürgers glücklichster Wurf; sie trug seinen Namen durch Europa, sie wurde in Ton und Bild umgesetzt, auf die Bühne gebracht und in fast alle Sprachen übertragen. Nicht weniger als sieben englische Übersetzungen entstanden und nicht unbedeutend war der Einfluß, den sie auf die englische Literatur ausübte. Unter dieser allgemeinen Begeisterung verhallten einzelne Stimmen, die die moralisierende lehrhafte Fassung des Grundmotivs und insbesondere die spielende Überladung der Tonmalerei tadelten, die dem schlichten Naturlaute des Volksliedes widerspreche.

Ist nun auch Bürgers „Lenore“ nicht frei von Schwächen, so bleibt sie doch eine Perle deutscher Dichtung. Nur dem wahren Dichter konnte ein solches Hineintreten in die Tiefe der Gemütswelt, in die düstere Erhabenheit des Nächtlichen und Gespenstigen gelingen. Nicht mehr, wie in der burlesken Ballade, dient der Geisterspuk komischen Zwecken, sondern in erschütternder Wahrheit steigen die Verstorbenen aus dem Grabe, um das Aufsehen gegen die göttliche Vorsehung zu rächen. Es ist ein durch die ganze abendländische Literatur verbreiteter Stoff, den Bürger behandelt, durch die Verbindung mit dem Siebenjährigen Kriege aber der Gegenwart nahe rückte. Nicht umsonst hat er Shakespeare gelesen und an Goethes „Götter“ sich begeistert; voll dramatischer Lebendigkeit, in wohl berechneter Steigerung bis zu dem traumhaft schwebenden, grauenvollen Ende spielt sich die erschütternde Handlung ab. Der Hintergrund der Natur erhöht die Anschaulichkeit, alle Mittel volkstümlicher Darstellung, Sängbarkeit der Strophe, Mehrreim, Klangmalerei, Stabreim und Assonanz werden angewendet, um die Wirkung zu erhöhen.

Im Keime aber sind in der „Lenore“ bereits die Unarten enthalten, die in ihrer Entwicklung Bürgers spätere Balladen nicht mehr auf derselben Höhe erscheinen lassen. Selbst der vollendete „Wilde Jäger“, der sein Mond werden sollte, wenn „Lenore“ seine Sonne wäre, ist von Effekthascherei nicht frei, und in „Lenardo und Blaudine“ (1776) wird das Streben nach „höchst möglicher lebendiger darstellender Kraft“ zur Manieriertheit. Wie in dieser Bearbeitung einer Novelle Boccaccios, so stehen alle Balladen Bürgers, die nach literarischen Vorlagen gedichtet sind, hinter jenen zurück. „Die erste ursprüngliche Simplität“, auf die er „alles zurückführen“ wollte, blieb ihm verschlossen; er schmückte, vergrößerte, erweiterte, führte gegen die sprunghafte und schweigsame Art des Volksliedes Nebenmotive aus und fiel aus der schlichten

Erzählung in demagogische Rhetorik oder in den Ton des Bänkelsängers. So stehen im Vortrag „Die Entführung“, die schamlose „Frau Schuips“, „Bruder Graurod und die Pilgerin“, das, abgesehen von der Karikierung, gelungene Stück „Der Kaiser und der Abt“ (1784) und „Graf Walter“ (1789) hinter ihren englischen Vorbildern zurück und auch das aus dem Französischen geschöpfte „Lied von Treue“ kann sich an Anmut und Duft nicht mit Fr. L. Stolbergs „Schön Märchen“ vergleichen. Dagegen sind die Balladen „Der Ritter und sein Liebchen“, „Robert“ (1775), „Schön Suschen“ (1776) jede in ihrer Art vollendet; durch die Unmittelbarkeit der Darstellung reißt sich „Die Kuh“ (1784) den besten Balladen Bürgers an und überragt das etwas zudringliche „Lied vom braven Mann“, dessen Pathos sich aus seiner Bestimmung für den Vortrag in der Loge zum Goldenen Fiskus in Göttingen erklärt; und die düstere, durch ihren Inhalt peinlich wirkende Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ (1781) erinnert durch ihren dramatischen Charakter an des Dichters Jugendplan, eine bürgerliche Tragödie zu schreiben.

So groß nun Bürgers Verdienst ist, die Poesie der Deutschen in der Bahn der Ballade befestigt zu haben, so konnte er selbst darin keine reiche Blüte entfalten; es fehlte noch immer an Stoff, an Erfindung auf diesem Gebiete; die Gangadern waren noch nicht eröffnet, die Wünschelrute hatte nur eben angeschlagen und gezeigt, daß hier eine Quelle zu finden sei. Unrecht aber ist es, wenn man bei der Würdigung Bürgers nur seine Balladen ins Auge faßt, denn wie er Treffliches dichtete, bevor er mit dieser Gattung bekannt wurde, so hat er auch neben und nach seiner Beschäftigung mit ihr noch viel Wertvolleres anderer Art teils gegeben, teils vorbereitet. Wir meinen die Lyrik, in der er sein Bestes leistete und durch die er den mächtigsten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Poesie ausübte. Bis auf Goethe alle Lyriker seiner Zeit an Umfang und Stärke des Talents überragend, wurde er, indem er das Leben wieder in seine poetischen Rechte einsetzte und andererseits nach Schönheit der Form und Ausbildung des musikalischen Elementes der Sprache strebte, das verbindende Mittelglied zwischen den Originalgenies und Wieland und außerdem rettete er der Lyrik im Gegensatz zu den Göttingern, die Klopstocks Art mit ihrer Härte und Strenge wieder aufsuchten, die Anmut und lebendige Fülle. Und Wohlklang des Verses, Tiefe der Empfindung und Schmelz reihen einzelne Lieder Bürgers dem Schönsten an, was deutsche Dichter gesungen haben.

Der volkstümliche Ton freilich, den er auch im Liede anstrebte, ist ihm nur selten wie in dem „Liede an den lieben Mond“ gelungen, dagegen verfällt er oft in Platttheit und kindlich-künstlerischer Spielerei („Spinnerlied“, „Ständchen“). Besser trifft er den Ton rhetorischer Darstellung innerer Kämpfe in den Liedern an Molly, die den größten Teil seiner Gedichte ausmachen und trotz ihres pathologischen Charakters zum Teile wenigstens zu dem Besten gehören, was wir Bürgers Muse verdanken. Freilich widerstrebt die „Krankheit schwer und unheilbar“ oft der künstlichen Gestaltung und zerrissene Töne lassen uns des Dichters Seelenkämpfe ahnen; aber wo es ihm gelingt, die Fesseln des Reimperfönlischen von sich zu streifen, da ist eine Mut und Sprache, Ausgelassenheit, Jugendlust und Munterkeit, die jeden Leser anzieht, und selbst wenn der Sänger schmerzvolle Töne anschlägt, geschieht es nicht in Verzweiflung, sondern mit dem tief elegischen Sehnen nach Frieden und Versöhnung. („Liesbeszauber“, „Winterlied“, „Die Holde, die ich tief elegischen Sehnen nach Frieden und Versöhnung.“ „Liesbeszauber“, „Winterlied“, „Die Holde, die ich meine“, „Das neue Leben“, „Trautel“, „Der Liebesranke“, „Himmel und Erde“, die liebliche Allegorie „Das Blümchen Wunderhold“, das kräftige „Männerkeuschheit“, „Elemente“, „Mollys Wert“.)

Es war nicht zum Vorteile der Gedichte, daß Bürger fortwährend an ihnen feilte; aber dieses Streben nach künstlerischer Vollendung der Form führte ihn zum Sonette, für dessen Pflege er neue Bahnen eröffnete. Denn was die Opizianer, was Flemming und A. Gryphius nicht erreichten, war mit Bürgers Sonetten der deutschen Dichtung gegeben. Sie tragen wirklich den Charakter dieser Form, volle Einheit und Geschlossenheit, an sich und füllen die leicht zur Kälte führende Form mit wärmstem Inhalt („Liebe ohne Heimat“, „An das Herz“). Damit waren Muster ihrer Art gegeben, die, wie Schiller erklärte, auf den Lippen des Deklamators sich in Musik verwandeln. Voß und selbst Goethe sträubten sich anfangs zwar gegen diese Neuerung, die sie für unnützen und unleidlichen Zwang hielten, allein Bürger setzte sie durch, und mochten auch die Romantiker in formeller Beziehung manches an Bürgers Sonetten tadeln, so gehörten doch sie und vor allen A. W. Schlegel zu den Jüngern, die er in diese Bahn rief. Auch die Oktaverime, deren strenge Nachbildung Wieland für unmöglich hielt, wurde durch Bürger der deutschen Dichtung gewonnen und in dem epischen Fragment „Wellin“ (1791) von ihm auch in einer größeren Dichtung angewendet.

Bürger war nicht bloß Dichter, sondern auch Übersetzer. Wir wissen bereits, daß er mit der Übersetzung des Münchhausen den deutschen Volksbüchern ein neues hinzufügte; auch

an Ossian, an Popes „Heloise“ und einigen Stücken Shakespeares hat er seine Kräfte versucht und es ist bezeichnend für seine zum Schauerlichen sich neigende Manier, wenn er im „Macbeth“ (1783) die Leidenschaft durch Ausmalung des Gräßlichen und Scheußlichen zu verstärken suchte. Homer wollte er dadurch volkstümlich machen, daß er in seiner Übersetzung der Iliade die griechischen Helden, die bisher in Ruder und Kokokostüm aufmarschierten, in mittelalterliche Recken verwandelte und zuweilen des Stiles der burlesken Ballade sich bediente. Das Streben nach „Teutschheit“ führte ihn anfangs zur Wahl des aus Milton und Shakespeare bekannten Blankverses, in dem die deutsche Sprache sich möglichst frei und natürlich bewegen kann, später aber übersetzte er im Originalversmaß. Trotz aller Schwächen fand Bürgers Arbeit als der erste Versuch, Homer in Versen zu verdeutschen, Beifall, und Goethe wußte ihm dafür von dem Herzog in Weimar einen Ehrensold zu erwirken.

Mit Bürger an Charakter verwandt, hat auch der schwäbische Lyriker Christian Friedrich Daniel Schubart durch Leichtsinns und Sinnlichkeit die harmonische Ausbildung seiner genialen Naturanlagen geschädigt. Ein Virtuös auf dem Flügel und auf der Orgel, ein fesseln-der Vorleser und gern gehörter Rhapsode, ein bewundernswerter Improvisator und beliebter Gesellschafter an der Tafel der Großen wie in der rauchgeschwärzten Wirkstube, ein wandernder freisinniger Prediger und Journalist, erinnert der ruhelose Mann an die fahrenden Sänger des Mittelalters, mit denen er sich selbst gern vergleicht und leider auch die Liederlichkeit teilt. Im limburgischen Dorfe Oberfontheim 1739 als Sohn eines Kantors geboren und in der kleinen freien Reichsstadt Ulm, wohin seine Familie übersiedelte, erzogen, führte er schon als Schüler des Lyzeums zu Nördlingen und als Gymnasiast zu Nürnberg einen ungeordneten Lebenswandel und in Erlangen (1758), wo er Theologie studieren sollte, brachte ihn sein wüstes Treiben in den Schuldturm. Nur die Not zwang dem Brausekopf das Amt eines Schulmeisters und Musikdirektors in dem zur Reichsstadt Ulm gehörigen einsamen Städtchen Weisingen auf (1763) und mit Freuden griff er daher trotz des Widerspruches seiner Gemahlin zu, als sich ihm 1769 die Organisten- und Musikdirektorsstelle in dem zum Lebensgenusse einladenden Ludwigsburg bot. Hier erregte er zwar als Musiker ungeheures Aufsehen, aber das ausschweifende Leben, dem er sich mit Kavaliern und Künstlern hingab, brachten ihm Kerkerhaft und Landesverweisung.

Als Wanderer kommt er nach Heilbronn, Mannheim, Heidelberg, an den Pfälzischen Hof in Schwetzingen, gewinnt durch seine geistprühende Persönlichkeit überall rasch Gönner bis in die höchsten Kreise hinein, denkt in München an den Übertritt zum Katholizismus, gibt aber den Gedanken bald wieder auf und gründet in Augsburg 1774 mit der Deutschen Chronik ein Journal, das in Schwaben und darüber hinaus weite Verbreitung fand, ihm aber durch die Angriffe auf politische und kirchliche Verhältnisse Feindschaften und die Vertreibung aus der Stadt zuzog. Als Musiker angestaunt, als Dichter und Schriftsteller geachtet, begann er in Ulm sich eben an ein ruhigeres Leben zu gewöhnen, als das Unglück mit vernichtender Macht über ihn hereinbrach. Noch immer ist die eigentliche Ursache der Gefangennahme Schubarts durch den Herzog von Württemberg nicht aufgeklärt. Gewiß hat mehreres zusammengewirkt; ein Artikel in der „Deutschen Chronik“, der fälschlich den Tod Maria Theresias meldete, bot dem österreichischen Residenten General Nied in Ulm Gelegenheit, eine persönliche Kränkung an Schubart zu rächen, und persönliche Beleidigungen, die Verspottung des Sklavenhandels und des sittenlosen Treibens der kleinen Fürsten, mögen Karl Eugen bestimmt haben, die Hand zum Gewaltakte zu bieten. Schubart ward 1777 nach Blaubeuren, auf württembergischen Boden, gelockt, gefangen genommen und in der Festung Alperg eingekerkert, wo er anfangs in strenger, später in leichter Haft ein volles Dezennium schmachten mußte und systematisch gebessert werden sollte. Der gefangene Spötter hat erfahren, daß der Herzog zwar „ein Schulmeisterlein“ geworden sei, aber nicht aufgehört habe, „ein Tyrann zu sein“. Erst der Vermittlung des preussischen Hofes, wo Schubart durch seine begeisterten Gedichte auf Friedrich den Großen warme

Teilnahme erweckt hatte, gelang es, die Freilassung des Unglücklichen zu erwirken (1787). Vielleicht aus kluger Berechnung, den Befreiten fortan mundtot zu machen, ernannte ihn der Herzog 1787 zum Hofdichter und Direktor des Deutschen Schauspiels in Stuttgart. Und es war den Erziehern gelungen, aus dem kraftgenialen Mann einen guten Vater, treuen Gatten und frommen Menschen zu machen; er mied die Ausschweifungen der Jugend, konnte aber seine alte Vorliebe für Wein und Gelage nicht lassen und erschütterte dadurch seine durch die Kerkerhaft stark angegriffene Gesundheit. Am 10. Oktober 1791 raffte ihn der Tod hinweg.

Schubarts lebensvolles und übersäuendes Naturell machte eine ebenmäßig fortschreitende Entwicklung seines dichterischen Schaffens unmöglich: vielmehr ließ er die verschiedenen literarischen Richtungen, wie sie durch Klopstock, Wieland, Lessing, durch die Stürmer und Dränger angebahnt wurden, nebeneinander auf sich wirken und ahmte nach, was eben verwandte Saiten in seinem Inneren anschlug. Nur in den Gluten der Begeisterung sich wohl fühlend, will er nicht lange prüfen und wählen, glätten und feilen, sondern alles im ersten Wurf erreichen und mit seiner ganzen Persönlichkeit durchtränken. Daher sind seine Gedichte meistens Kinder des Augenblickes, die plötzlichen Eingebungen und Stimmungen entsprangen, aber der künstlerischen Gestaltung und des feinen Taktes nicht selten entbehren. Planvoll durchgebildete und umfangreiche Kunstwerke hat er nicht zustande gebracht; was er für das Theater schrieb, Operntexte und Festspiele, sind nur Gelegenheitsware und zum großen Teile, wie die Stücke für die Solodatenbühne Riegers auf Hohenasperg, nicht erhalten. Der Hauptsache nach beschränkte sich Schubarts poetisches Wirken auf die Lyrik und am reichsten floß ihm der Liederquell während der Kerkerhaft. Hier durfte er eine Sammlung seiner Gedichte veranstalten, die, in der Druckerei der herzoglichen Akademie gedruckt, 1785—1786 in zwei Bänden erschien.

Zeit seines ein begeisterter Verehrer Klopstocks, dessen Messias und Oden er auf seinen Wanderfahrten zu deklamieren pflegte, rückt er den Göttingern nahe, von denen Miller sich in der Zeit der Not als wahrer Freund erwies. Wo aber Schubart selbst den Odenton anschlägt, wird er, da es ihm an künstlerischer Zucht fehlt, grell in der Farbengebung, überladen im Ausdruck, maßlos bis zur Frage. Selbst in der Hymne an Friedrich (1768), die einst so große Erfolge erzielte und dem Dichter die Freiheit brachte, kann die glühende Begeisterung und patriotische Gesinnung nicht über das teilweise Gemachte hinwegtäuschen. Voll von Freiheitsideen, feierte Schubart den Unabhängigkeitskampf der Amerikaner („Freiheitslied eines Kolonisten“) und begrüßt mit Freuden die französische Revolution, aber politisch gereifter als Bürger und ein Freund staatlicher Ordnung, warnt er vor deren Nachahmung und richtet seinen Blick von Jugend auf nach Norden, auf „Friedrich Woban“, als den Befreier seines geknechteten Landes. Mitten in der Blüte des Schaffens geknickt, hat Schubart die Gewalt des Tyrannen an sich erfahren, und daher atmet die Fürstengruft (1779) ein ganz anderes Zorn- und Rachegefühl als der ziellose Tyrannenhaß der Stolberge. Selbst den Ewigen Juden, den er in einer lyrischen Apathie 1783 in die neuere deutsche Literatur einführt, läßt er den tyrannischen Bluthunden, die stets neue Qualen für ihre Opfer erfinden, Hohn sprechen. Bezeichnend für Schubarts eigentliche poetische Begabung ist es, daß er fast durchweg in den Oden den Reim gebraucht; denn von Jugend auf wandte sich seine Neigung dem Volkslied zu. In der Romanze „Ruch des Vaternörders“ zwischen echtem Balladenton und Winkelfängerlied noch schwankend, traf er, fester als die Göttinger im Volkstum stehend, in der Folge den Ton des Volksliedes besser als Höltz und Bürger. So sind in den Schwäbischen Bauernliedern die Bauern mit größerer Naturwahrheit als bei Miller gezeichnet und nicht umsonst verkehrte Schubart in den Schenken im Kreise der Handwerker und fahrenden Gefellen. In Wort und Weise hat er dem Volke die ganze Schlichtheit abgelauscht und ihr entsprechend Lieder gedichtet und komponiert („Der Schneider auf Reisen“, „Das Mutterherz“). In denselben einfachen und zum Herzen gehenden Weisen hat er die



Ch. Fr. Schubart.

Auf der Festung Asperg nach dem Leben gezeichnet von J. F. von Goez, gest. von Elias Paid 1782.

rührenden Kerkerlieder („Gefangner Mann, armer Mann!“) gesungen und patriotische Töne anschlagend, den verstorbenen Soldaten Trostesworte geweiht („Totenmarsch“), den Kriegern Mut eingeflößt („Trupp“) und dem scheidenden Kapregiment, dem viele seiner Asperger Freunde angehörten, den Scheidegruß zugerufen („Kaplied“). Mit Recht hat Arnim das „Kaplied“ (1787) in der Einleitung zum „Wunderhorn“ als Volkslied angeführt; alles, was des Dichters Brust je bewegte, legte er in dieses Lied hinein, den Haß gegen die deutschen Fürsten, die arme deutsche Soldaten an die Engländer und Holländer verkauften, und das Mitleid mit den armen Untertanen. Auch geistliche Lieder hatte Schubart gedichtet und manche von ihnen atmen warme Empfindung, mögen sie nun, wie die „Todesgesänge“, einer früheren Zeit angehören oder seinen Gemütszustand während der Kerkerhaft widerspiegeln.

Bekanntnisse seiner Sündhaftigkeit wechseln mit religiösen Liedern in der Selbstbiographie, die er einem Mitgefangenen durch ein Loch in der Wand diktirte und unter dem Titel Schubart's Leben und Gesinnungen veröffentlichte. Ein die Zuhörer hinreißender Redner, der bei gehöriger Schulung und Klugheit ein begeisterter Staatsredner hätte werden können, leistete Schubart auch als prosaischer Schriftsteller nur in jenen Gattungen Treffliches, die der mündlichen Rede nahe kommen, im Brieffschreiben und in der Journalistik. Zwar erntete er für die Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ (1755), die Schiller den Stoff für die Räuber zuführte, reiches Lob, aber so ganz in seinem Berufe fühlte er sich als Herausgeber der „Deutschen Chronik“, die er nach seiner Haft als „Waterländische Chronik“ und später als „Chronik“ herausgab. Außer den in dieser sich findenden Aufsätzen über Musik hat er, noch auf Hohenasperg weilend, die Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst geschrieben, die von seinen Kenntnissen in der Geschichte der Musik und seinem Verständnis für deren Theorie zeugen.

Wie Schubart durch seine Dichtung, so stand Leopold Friedrich Günter von Göttingk durch persönliche Beziehungen den Göttingern nahe, für deren Musenalmanach ihn der Buchhändler Dieterich als Herausgeber der Jahrgänge 1776—1778 gewann. 1748 zu Gröningen bei Halberstadt geboren und hier und in Halle, wo er mit Bürger Freundschaft schloß, gebildet, wirkte er von 1768 bis 1814 als Beamter und starb, vom preußischen König geadelt, in dem Range eines Berliner Oberfinanzrates 1828 in Breslau. Als Dichter mehr noch als Boie der älteren Richtung folgend, versuchte sich Göttingk auf verschiedenen Gebieten, ohne jedoch viel über Nachahmungen hinauszukommen.

So bewegt sich sein episches Gedicht Adlerkant und Rottchen (später „Die Schlittenfahrt“) in Inhalt und durch die Ottaverime auch in der Form ganz in der Sphäre Wielands, nur daß dessen Grazie und seiner Humor durch Grobförnigkeit in der Art Bürgers verfehlt ist. Auch Göttingks Kritik rannk sich gern an Vorbildern auf, aber gar nicht gelangen ihm jene Gattungen, die wie die Ode einen höheren Schwung des poetischen Ausbrudes verlangten. Nur der Übersättigung der Lesewelt mit den erdichteten Liebsteindeleien der Anakreontiker verdankten seine Lieder zweier Liebenden (1777) ihren großen Erfolg. Es ist der Briefwechsel zwischen dem Dichter und seiner Braut, der diesen durchaus monologisch gehaltenen Liedern zugrunde liegt, ihnen Leben und eine freilich oft in derbe Natürlichkeit ausartende Frische verleiht. Heute wird wohl niemand mehr den Verfasser dieses lyrischen Liebesromans von Amarant und Rantchen einen zweiten Petrarca nennen. Weise Fröhlichkeit und horazischer Lebensgenuß bilden den Inhalt der Episteldichtung Göttingks, zu der er durch seinen persönlichen Verkehr mit den Halberstädter Dichtern, insbesondere mit Michaelis, angeregt wurde. In einer bequemen, wie Prosa sich lesenden rhythmischen Form, später in elegischem Versmaße geschrieben und an bestimmte Personen („An einen jungen Dichter“, „An Tertullia“, „An seinen Bedienten“) gerichtet, behandeln sie in einem leichten, natürlichen und vertraulichen Ton nach dem Vorgange von Horaz und den französischen Epistolographen verschiedene Gegenstände. Diese Art Dichtung gelang ihm besser als die epigrammatische, in der er sich mit seinen Sinngedichten versuchte.

Regen Anteil an dem Boßischen Musenalmanach nahm seit 1776 Christian Adolf Overbeck (geb. 1755 zu Lübeck, gest. 1821), der Vater des bekannten Malers. Von Jugend für Musik und Poesie begeistert, wahrte er auch während seiner Beamtenlaufbahn beiden Künsten seine Neigung. Durch die Haingenosfen, mit denen er als Student in Göttingen (1773) persönlich verkehrte, zu eigenem poetischen Schaffen angeregt, dichtete er einfache, anmutende Lieder, die, durch ihre moralisierende Tendenz an Claudius, durch die Sängbarkeit, Naturbetrachtung und spielende Träumerei an Höfth erinnernd, von verschiedenen Komponisten, namentlich von Abraham Peter Schulz in Musik gesetzt wurden und durch die Melodien im Volksgefang und in Schulliederbüchern fortleben.

So werden noch immer gesungen: „Komm, lieber Mai“, „Blühe, liebes Veilchen“, „Wir Kinder, wir schmucken die Freuden recht satt“, „Warum sind der Tränen unterm Mond so viel?“, „Das waren mir selige Tage“, „Wer gleicht uns freudigen Fischern im Kahn?“ Unter dem Titel „Frischens Lieder“ veröffentlichte Oberbeck 1781 eine Auswahl seiner Kinderlieder, an die sich Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien schlossen. Denn er war auch Komponist und vertonte geistliche Lieder Klopstocks und die Lieder seiner Hermannsschlacht. Seine literarische Tätigkeit begann Oberbeck mit der Verdeutschung englischer Reiseverke und einzelner Gedichte Vergils und Theophrasts, denen Übersetzungen aus Anakreon und Sappho folgten (1800). Vergeblich aber versuchte er mit der Übertragung französischer Dramatiker (Molieres, Corneilles) die Bühne zu erobern. Als Vorbild diente ihm bei seinen Übersetzungen Boß, dem er zeitlebens ein treuer Freund blieb, obzwar er gegen die Verunglimpfung Stolbergs seinen eigenen abweichenden Standpunkt wahrte.

Durch den Beitritt des Hannoveraners Johann Adolf Leisewitz (1774) erhielt der „Hain“, dessen Mitglieder fast ausschließlich die Lyrik pflegten, auch einen Dramatiker, der wohl auch die unbefetzte Stelle des Historikers ausgefüllt hätte, wenn seine Arbeiten über die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, denen er sich seit seiner Studienzeit widmete, zur Vervollständigung und Veröffentlichung gekommen wären. 1752 in Hannover geboren, ließ sich Leisewitz, nachdem er in Göttingen die Rechte studiert hatte, 1774 in seiner Vaterstadt als Sachwalter nieder, siedelte aber schon im folgenden Jahre nach Braunschweig über, wo er, mit Ausnahme einer Reise, bis zu seinem Tode (1800) weilte und in verschiedenen Stellungen, seit 1786 als Erzieher des Erbprinzen, wirkte und namentlich in seinen letzten Lebensjahren als hoher Verwaltungsbeamter durch seine Fürsorge um die Besserung und Regelung des Armenwesens eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. (Abb. S. 799.)



J. A. Leisewitz.

Als Dichter nahm er seinen Ausgang von den Göttingern; unter dem Einflusse ihrer von Klopstock übernommenen Hermanns-Begeisterung, ihres Freiheitsstaumels und Tyrannenhasses veröffentlichte Leisewitz in Boies Musenalmanach für 1775 zwei dramatische Szenen, Die Pfändung und Der Besuch um Mitternacht, die darum von Bedeutung sind, weil in ihnen die in Lessings „Emilia Galotti“ noch allgemein erhobene Anklage gegen die Verschwendung und Unsittlichkeit der Fürsten zum erstenmal vor Schiller Bestimmtheit gewinnt und der politische Ton mit schneidender Schärfe angeschlagen wird. Auch das Trauerspiel „Julius von Tarent“, das Leisewitz 1775 einsandte, als Schröder in Hamburg einen Preis für das beste leicht ausführbare Originalstück ausschrieb, zeigt durch einen Hauch der Sentimentalität (Mondkult, Bemitleidung der Nonnen) und durch das Streben nach lyrischen Effekten den Einfluß der Göttinger. Der Preis wurde nicht dem „Julius von Tarent“, sondern Klingers Drama „Die Zwillinge“ zuerkannt, das nebst einer noch eingereichten dritten Tragödie zufällig dasselbe Motiv, den Brudermord, behandelte. Schon damals wurden Stimmen gegen diese Entscheidung laut und Lessing sprach offen seinen Unmut aus, weil er zwar eine freiere Entfaltung des deutschen Dramas wünschte, aber von jener über alle Schranken sich hinwegsetzenden shakespeareisierenden Richtung, in die Goethes „Götz“ das deutsche Drama lenkte und der Klingers Tragödie folgte, Gefahren für das deutsche Theater befürchtete.

In Leisewitz erkannte Lessing seinen Schüler; denn mit „Emilia Galotti“, seinem Vorbilde, teilt der „Julius von Tarent“ die technisch reife Sicherheit im Aufbau, die Form und Sprache, die Wahrung der Einheit der Handlung und der Zeit wie die Durchbrechung der engen Grenzen des französischen Dramas durch öfteren Wechsel innerhalb der Stadt und der nächsten Umgebung. Aber als Mitglied des von Bürger in Göttingen gegründeten Shakespeare-Klubs für den Briten begeistert und, wie der Briefwechsel mit seiner Braut zeigt, selbst der leidenschaftlichsten Empfindungen fähig, konnte sich Leisewitz, so abfällig er sich auch gegen die tumultuarischen „Genies“ aussprach, dennoch den neuen geistigen Strömungen nicht ganz entziehen. Die Wahl des Motivs, das aus der schredenvollen Tiefe dämonischer Leidenschaft emporquillt und die Zeichnung der Charaktere, von denen Julius an Hamlet, Blanka an Ophelia erinnert, verraten den Einfluß Shakespeares. Außerdem atmen die bittersten, unmittelbar aus Rousseau entlehnten

Ausfälle gegen die Gebrechen des Staates und der Gesellschaft, gegen die vermeintliche Unnatur kirchlicher Satzungen ganz den Geist des Sturmes und Dranges.

Den Stoff entnahm Leisewitz der medizeischen Familiengeschichte von dem Untergange zweier Söhne des Herzogs Cosimo I. im Jahre 1562. Der Fürst von Tarent hat zwei Söhne, den schwärmerischen Julius und den feurigen Guido. Beide lieben Blanka und wollen nicht von ihr lassen; jener, weil er sie mit der Gewalt unüberwindlicher Leidenschaft liebt und Gegenliebe findet, dieser, weil er bereits öffentlich um sie geworben, in allen Feldzügen und Turnieren sie seine Geliebte genannt hat und daher seine Ehre zum Pfande steht. Um den Streit zu schlichten, bringt der Vater das Mädchen in ein Kloster. Julius aber versucht die Entführung und läßt dem ihm entgegentretenden Guido die Lanzen seiner Leute entgegenhalten. Da ergreift Guido furchtbarer Zorn und in blinder Wut sticht er den Bruder nieder. Blanka wird an der Leiche des Geliebten wahnsinnig, der Vater vollzieht mit eigener Hand am Mörder die sühnende Strafe und geht, seiner Kinder beraubt, ins Kloster.

Der „Julius von Tarent“ bildete Schillers Lieblingslektüre auf der Militärakademie; die spätere vernichtete Jugendarbeit „Cosmus von Medicis“ war eine Nachahmung davon; die Sehnsucht des älteren Fürstsohnes nach idyllischem Naturleben wie Guidos Verachtung der weiblichen Empfindsamkeit und aller Büchergelehrsamkeit und sein fieberhaftes Streben nach Taten im Leben führen in den „Räubern“ wieder und noch Don Cäsars Selbstmord erinnert an Guidos Entschluß, zur Sühne für den Brudermord in den Tod zu gehen. Schiller wußte das Stück auswendig, als er den Bruderzwist in den „Räubern“ darstellte, und hat die Fabel, allerdings nach dem Begriff der strengen Schicksalsnotwendigkeit griechischer Kunstidealität sie vertiefend und umwandelnd, mit Beibehaltung mancher Motive benutzt, als er in der Braut von Messina „die feindlichen Brüder“ darstellte.<sup>2</sup>

Nicht die Niederlage bei der Preisbewerbung, sondern die Erkenntnis, daß seine Kräfte dem Kampfe mit Goethe und Schiller nicht gewachsen seien, hat Leisewitz von der Fortsetzung seiner dramatischen Tätigkeit abgeschreckt; von einem Drama „Konradin“ und von einem „Alexander“ haben sich nur kleine Bruchstücke, von dem Lustspiele „Silvesterabend“ nur eine größere Szene erhalten.

#### 4. Der junge Goethe und sein Freundeskreis.

Während die Göttinger Dichter vorzugsweise die Lyrik pflegten und deren unverfälschten Born im Volksliede aufdeckten, traten am Rhein und Main Poeten auf, die ihre geistige Kraft dem Drama zuwandten und es von dem starren Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückzuführen suchten. Im Mittelpunkte dieser Neuerer stand Goethe, mit dessen „Götz“ und „Werther“ das Drama und der Roman als gleichberechtigte Dichtungsformen an die Seite der Lyrik traten und die Poesie des Sturmes und Dranges erst zur vollkräftigen Entwicklung gedieh. Ihr Vorbild erblickten diese Geniedichter in Shakespeare und Goethe, mit dem, wie Herder in den „Blättern für deutsche Art und Kunst“ verkündete, ein deutscher Shakespeare erstanden zu sein schien. Das ist nun freilich Goethe nicht geworden, und auch er selbst wagte es nicht, sich dem Briten gleichzustellen, aber Begabung und Verdienst haben in inniger Verkettung ihn zu einer der seltensten Erscheinungen nicht bloß der deutschen Literatur, sondern in der Geschichte der Poesie überhaupt gemacht. Denn mögen auch einzelne Dichter der verschiedenen Zeiten und Völker ihn an Größe des Talentes für einzelne Dichtungsformen übertreffen, so steht er dagegen darin ganz allein da, daß er in allen Formen der poetischen wie der prosaischen Darstellung gleich Ausgezeichnetes schuf, die Gesamtentwicklung der Literatur in Deutschland bestimmte und auch auf die der meisten europäischen Völker mehr oder weniger einwirkte. (Beilage 103.)

In der alten deutschen Reichsstadt Frankfurt am Main, die durch die Wahl und Krönung der Kaiser zu dem Range einer Metropole des Reiches erhoben war, wurde am 28. August 1749 der Dichter geboren, der bestimmt war, dem deutschen Volke einen Glanz zu verleihen, der nicht minder den Blick der Nachbarländer auf Deutschland zog, als in früheren Jahrhunderten die Größe seiner weltlichen Macht. Die Spuren des Goethischen Geschlechts weisen in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und in das sächsisch-thüringische Gebiet zurück. Goethes Urgroßvater, Hans Christian Goethe, saß als Hufschmied zu Mansfeld; dessen Sohn Friedrich Georg wanderte zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts als Schneidergeselle in Frankfurt ein und ward infolge seiner zweiten Heirat mit Kornelia Schellhorn Gastwirt im „Weidenhof“. Dieser ließ seinen jüngeren Sohn Johann Kaspar (1710—1782) die Rechte studieren, nach der Pro-



**Johann Wolfgang Goethe.**

Nach dem Ölgemälde (von 1773) in der k. u. k. Familienideikommiss-Bibliothek in Wien,  
wohin es mit der Sammlung Lavaters gekommen ist.



motion in Wezlar und Regensburg seine weitere Ausbildung suchen und nach Italien reisen. Nach seiner Rückkehr wollte Doktor Goethe als vermöglicher, mit Wissen und Weltkenntnissen wohlausgestatteter Mann vom Räte ein Amt ohne Gehalt, doch auch ohne Wahlverfahren erhalten. Da ihm ein solches nicht übertragen wurde, verzichtete er für alle Zukunft auf eine Stelle im städtischen Dienste, verschaffte sich aber von Kaiser Karl VII. den Titel und Rang eines kaiserlichen Rates (1742), der ihn den höchsten Würdenträgern der Stadt gleichstellte. So lebte er als privatitierender Rechtsgelehrter in behaglichen, zwischen bürgerlicher Einfachheit und patrizischer Fülle eine glückliche Mitte haltenden Verhältnissen in seinem Hause am Großen Hirschgraben (Abb. S. 801). 1748 heiratete er Katharina Elisabeth Textor, die siebzehnjährige Tochter des Stadtschultheißen Johann Wolfgang Textor, dessen Familie aus Süddeutschland stammte und nach dem Übertritt aus dem Arbeiter- in den Gelehrtenstand den deutschen Namen „Weber“ ins Lateinische übersetzt hatte. Der älteste Sohn dieser Ehe war der Dichter; von mehreren nachgeborenen Geschwistern blieb nur Kornelia Christiane am Leben. (Abb. S. 803.)



Goethes Vater.

Nach kolorierter Handzeichnung in Lavaters Sammlung in Wien.

Glücklich ergänzte die gesprächige Frau Rat mit ihrer Herzlichkeit und ihrem gefunden Witze, durch lebendiges Gottvertrauen und große Natürlichkeit in ihrem ganzen Wesen die steife Würde und Sorglichkeit des Eheherrn, und der Dichter vereinigte die Charaktereigenschaften beider, „des Lebens ernstes Führen“ und „die Frohnatur“ in seiner Person. Seine erste Jugend verfloß unter Zuständen und Verhältnissen, die ein schnelles Reifen seiner geistigen Anlagen förderten. Wirkte schon das Vaterhaus, das Rat Goethe nach und nach mit Naturalien und Kunstsammlungen, einer kleinen Gemäldegalerie zeitgenössischer Meister und einer bedeutenden Bibliothek ausstattete, anregend auf den Knaben, so erweiterte die Stadt mit ihren reichstädtischen Erinnerungen, den bunt wechselnden Bildern, die sie namentlich zur Zeit der Messen bot, und mit ihren altertümlichen Bauten, wie dem geschichtlich merkwürdigen „Römer“ und dem staffelgiebeligen Kauf- und Rathause auf dem Römerberge, den Gesichtskreis des jungen Goethe über die Umgebung des Familienkreises. Auch die Ereignisse der Weltgeschichte drängten bis in die unmittelbare Nähe des Vaterhauses und ließen die Erschütterungen des Krieges und die Bilder der Helden des Siebenjährigen Krieges an seiner Seele vorüberziehen. Am 2. Januar 1759 wurde die Stadt von den Franzosen überrumpelt und mehrere Jahre von ihnen besetzt gehalten. Rat Goethe mußte den Königsleutnant Grafen Thoranc, einen lebenswürdigen, ehrenfesten und hochgebildeten Mann und besonderen Freund der Kunst, ins Quartier nehmen und ihm einen Teil des Hauses einräumen. Er tat es ungern, denn er war preußisch oder vielmehr, wie Goethe in seiner Selbstbiographie sagt, „Fribisch“ gesinnt. Da der Großvater Textor auf kaiserlicher Seite stand, kam es zu Parteiungen innerhalb der Familie, die dem Knaben Goethe die Abneigung gegen die Politik mitteilten. Dagegen weckte in ihm der persönliche Verkehr mit den Malern, die Thoranc aus Frankfurt und Darmstadt gerufen hatte und beschäftigte, das Interesse an der bildenden Kunst und förderten die Theatervorstellungen einer französischen Schauspielertruppe, deren Besuch ihm ein Freibillett des Großvaters täglich möglich machte, die Lust an der schönen Welt des dramatischen Scheins. Geweckt war sie schon durch das „Püppeltheater“ worden, das der kleine Wolfgang am Weihnachtsabend 1753 von der Großmutter als letztes Vermächtnis erhalten hatte. Im Vereine mit Kornelia, der treuen Freundin und Ge-

spielin seiner Jugend, führte er damals nach einem geschriebenen Textbuch „David und Goliath“ auf, dem dann auch Stücke aus Gottscheds Deutscher Schaubühne, die er in der väterlichen Bibliothek aufgestöbert hatte, und italienische Opern folgten. Vielleicht fielen auch hier wirklich schon die ersten Saatkörner auf den Boden, dem einst die Umschöpfung des alten Puppenspiels vom Doktor Faust entspringen sollte. Der Besuch des Theaters machte ihn mit dem hochentwickeltesten französischen Schauspiel in einzelnen Tragödien und in zahlreichen Lust- und Singspielen bekannt, von denen namentlich die Anmut der letzteren auf ihn großen Eindruck machte und wohl viel dazu beitrug, daß er sich später mehrfach in dieser Gattung versuchte. Jetzt schon las er Racine, Molière und Corneille und bald hatte er auch selbst ein allegorisch-mythologisches Stückchen fertig, das er, in der stillen Hoffnung, es könne vielleicht zur Aufführung kommen, seinem Freunde Verones vorlegte. Es war dies ein zur französischen Theatertruppe gehöriger munterer Knabe, der ihn hinter die Kulissen brachte und in das Innerste des Theaters blicken ließ. Wie wenig dies auch für die jugendlichen Augen geeignet war, so machte es ihn doch mit den Anfangsgründen der Dramaturgie bekannt und lieferte dem späteren Dichter des „Wilhelm Meister“ manch hübschen Stoff.

Für die Bühne hatte der kleine französische Kritikus Wolfgangs Drama nicht geeignet gefunden und dieser mußte sich nach wie vor darauf beschränken, seine Stücke mit einer kleinen, aus Freunden gebildeten Truppe auf einer improvisierten Bühne vor dem Verwandtenkreise zur Darstellung zu bringen. Der Herr Rat aber war mit dem französischen Stücke des Sohnes zufrieden, und da er überdies merkte, welche große Fortschritte dieser im Französischen machte, erhob er gegen den Theaterbesuch keine Einsprache mehr. Der deutliche Nutzen galt ja dem Vater Goethe bei der Erziehung und dem Unterrichte seiner Kinder, den er anfänglich selbst leitete und später Privatlehrer fortsetzten, als oberster Grundsatz. Übrigens sorgte der Lehrplan des kaiserlichen Rates für eine vielseitige Ausbildung Wolfgangs. Die wichtigsten alten und modernen Sprachen, Geographie, Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik, Zeichnen, Musik, Tanzen, Fechten und Reiten gliederten sich allmählich in des Sohnes Bildungsgang aneinander. Der Religionsunterricht beschränkte sich in den ersten Jahren wohl auf das Lesen der Bibel, die ihm, wie er selbst bekennt, fast allein seine sittliche Bildung gab, als poetisches Buch seine Phantasie unablässig beschäftigte und nach allen Richtungen hin in Bewegung setzte. An der Hand von Aufsätzen und mit Hilfe der Lektüre zeitgenössischer Dichter entwickelte sich die Ausbildung im Deutschen, das damals noch nirgends systematisch betrieben wurde. Im Gegensatz zu der damals üblichen Unterrichtsweise richtete Vater Goethe sein Augenmerk weniger auf die Übung des Gedächtnisses als auf eine phantasievolle Darstellung und ein lebendiges Erfassen der Außenwelt, das der Dichter Goethe später als Verliebtheit in die Beschränkung wirklicher Zustände bezeichnete. Ergänzend griffen in die Erziehung des frühreifen, selbstbewußten und von allen angestaunten Wunderkinds die Verwandten und Freunde ein, von denen es Olenksläger zum Hofmann, Reinel zum diplomatischen Geschäftsmann, Legationsrat Moritz zum Mathematiker, Hüsgen zum Rechtsgelehrten bilden wollte, während Wolfgang in der Bibliothek eines geistlichen Onkels, des Pfarrers Starck, einen Homer in deutscher Prosa, der „mit Kupfern im französischen Theaterinne geziert“ war, entdeckte und Rat Schneider Klopstocks Meßiasde in das Haus einschwarzte. Diese hatte Rat Goethe in seine Bibliothek, in der sonst alle namhaften deutschen Dichter neben den ausländischen standen, nicht aufgenommen, weil sie ihm wegen ihrer reimlosen Verse zuwider war.

Der Umbau des Hauses (1754) hatte es notwendig gemacht, daß Wolfgang eine Zeitlang in eine öffentliche Schule geschickt wurde. Nach der Vollendung des Baues fand der häusliche Unterricht wieder seine Fortsetzung, obzwar er durch die Einquartierung manche Störung erlitt und erst 1761 wieder seinen regelmäßigen Gang nehmen konnte. (Abb. S. 805.) Zwei Jahre darauf folgte die Friedensfeier, dann die Kaiserkrönung Josefs II., in deren rauschende Festlichkeiten sich dem jungen Dichter die ersten Abenteuer einer warmen Liebesneigung verschlangen,

die seine Phantasie später in dem Bilde Gretchens poetisch verklärte. Er hatte das Mädchen in einer leichtfertigen Gesellschaft kennen gelernt, das seine poetischen Fertigkeiten zu allerlei Mystifikationen mißbrauchte und ihn in die gerichtliche Untersuchung ihres Treibens verwickelte. In dieser Zeit der Aufregung ward ihm von den Eltern ein Freund als Begleiter und Aufseher mitgegeben, der ihn zugleich in die Philosophie einführen sollte. Es war ein gutmütiger Mentor, der Wolfgang gewähren ließ, wenn er, von der Natur mehr als von der Philosophie angezogen, ein Bäumchen zu zeichnen begann und die Schwierigkeit des Abzeichnens lebendiger Bäumchen durchmachte.

Schon von Kindheit an war Goethe, wie er selbst erzählt, von einer förmlichen Reim- und Versewut ergriffen. Es gibt keine Dichtungsart, in der er sich, freilich zunächst nach Vorbildern, nicht versucht hätte. So mögen Leichen-, Hochzeits- und andere Gelegenheitsgedichte neben anacreontischen Ländeleien den Hauptbestandteil jener Gedichtsammlungen gebildet haben, von denen er seit 1763 jährlich einen Großquartband als Ertrag seiner Muse dem Vater zu überreichen pflegte. Nur wenige der Erstlinge des jungen Dichters sind erhalten geblieben, darunter das Gedicht Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Christi, das, 1763 entworfen, 1776 ohne sein Wissen gedruckt wurde. Mit dem Unterrichte in den fremden Sprachen steht es im Zusammenhange, wenn er in einem Romane sechs über die Erde zerstreute Geschwister in verschiedenen Sprachen miteinander korrespondieren läßt.

Das Lob, das Goethe für seine poetischen Versuche bei alt und jung im Kreise seiner Bekannten erntete, nährte sein Dichterbewußtsein und mit Stolz trug er sich als „der schönen Wissenschaften Liebhaber“ in das Stammbuch seines Freundes Moor ein. Gern wäre er nach Göttingen gegangen, um dort Heyne und Michaelis zu hören, die durch Betonung der Archäologie der klassischen und orientalischen Philologie lebendigere und neue Grundlagen gaben. Aber der Vater, der, unbefriedigt von dem „zwischen seinen Brandmauern“ hingeführten Leben, seinen hochbegabten Sohn in Ehren und Würden sehen und von der Stellung eines akademischen Lehrers als dem Lebensziele Wolfgangs nichts wissen wollte, entschied für Leipzig und für das Studium der Rechtswissenschaften. So ließ sich denn der sechzehnjährige Goethe am 19. Oktober 1765 an der Universität der durch Vornehmheit der Sitten und Zierlichkeit der gesellschaftlichen Formen berühmten Handels- und Gelehrtenmetropole Sachsens als Hörer der Rechte immatriculieren und nahm in dem Zins Hause „zur großen Feuerkugel“ am Neumarkt, wo ein Jahrzehnt früher Lessing gewohnt hatte, Quartier. Der erste Eindruck des „kleinen Paris“ war ein günstiger; mit seinen Studien aber sah es bedenklich aus. Die juristischen Kollegien erschienen ihm so langweilig und unfruchtbar, daß er sie bald ganz vernachlässigte; gegen Winklers schulmäßige Philosophie und Logik empfand er eine unüberwindliche Abneigung; auch Ernesti, ein tüchtiger Erklärer der klassischen Autoren, aber ohne schöpferische Gedanken, vermochte ihn nicht zu fesseln; etwas mehr Vorteil hatte er von dessen Kollegen Morus, der ihn über die Gebrechen der deutschen Literatur aufklärte. Von deren eigentlichen Vertretern war Gottsched bereits eine lächerliche Figur geworden und Gellert hat zwar mit seinem Praktikum für deutsche Stilistik auf Goethe fördernd eingewirkt, aber da ihm selbst die Größe und das Verständnis für die Poesie, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung



Goethes Mutter.

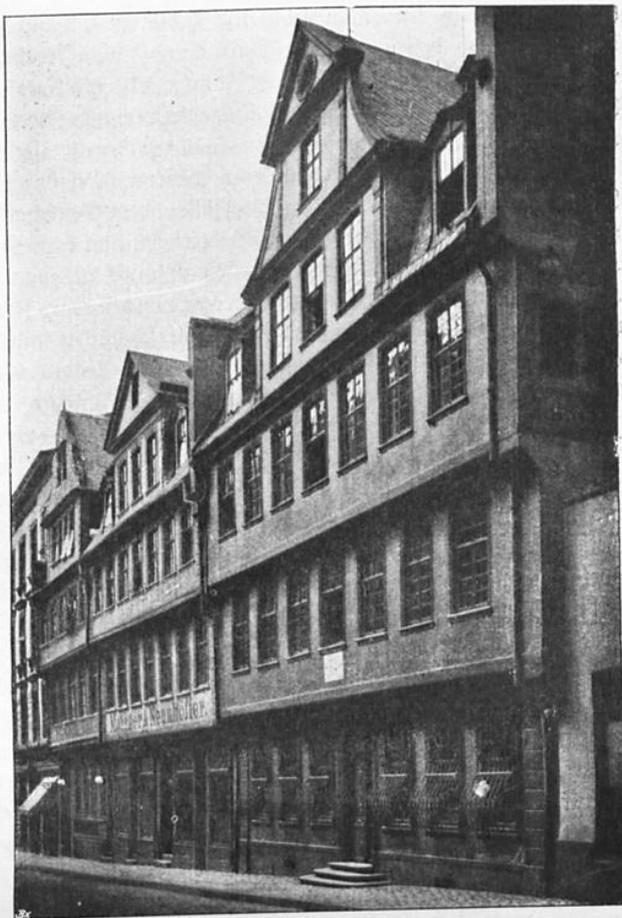
Nach kolor. Handzeichnung in Lavaters Samml.

strömte, gänzlich fehlte, konnte er der dichterischen Laufbahn des Studenten keinen Dienst erweisen. Die Kritik der Frau Hofrätin Böhme über seine Dichtungen brachte ihm die empfindliche Überzeugung von deren Wertlosigkeit so entschieden bei, daß er „Poesie und Prosa, Pläne, Skizzen und Entwürfe sämtlich zugleich auf dem Feuerherd verbrannte“. Dagegen begeisterte er sich, angeregt durch Freunde, mit denen er bei dem Mediziner Professor Ludwig den Mittagstisch nahm, für die Naturwissenschaften. Sein Trieb, sich im Zeichnen und Malen weiter auszubilden, vermittelte die Bekanntschaft mit Friedrich Dejer (1717—1790), dem Direktor der Malerakademie. Sie wurde namentlich dadurch erfolgreich, daß dieser kunstverständige Mann ihm den Sinn für das Wesentliche in der bildenden Kunst überhaupt öffnete, seiner Neigung dazu eine höhere Richtung gab und ihm durch die Einführung in die Kunstgeschichte das Verständnis für Winkelmanns Werke erschloß. Dessen auf Einfachheit und Größe gerichtete und von Dejer oft gepredigte Lehre bereitete den Schüler vor, den Wert, den Lessings „Laokoon“ für jeden Künstler beim Erfinden und Ausführen hat, zu fassen und sich zunutze zu machen. Um sich die Kunst auch durch die lebendige Anschauung näher zu bringen, reiste Goethe 1768 nach Dresden; er sah hier nur die Bildergalerie. Voll von den Eindrücken, die besonders die Bilder der niederländischen Schulen in seinem zur Natur und Wirklichkeit hinneigenden Geiste zurückließen, kam er wieder nach Leipzig und suchte sich nun unter der Leitung des Kupferstechers Stöck auch mit der Radier- und Holzschnidekunst praktisch vertraut zu machen. Eifrig besuchte Goethe das Theater, und wie Lessing aus der Verbindung mit Schauspielern zur Abfassung seines Dramas gekommen war, so wurde der junge Goethe durch den Verkehr mit hervorragenden Mitgliedern der Bühne zu verschiedenen dramatischen Entwürfen angeregt. Er vollendet das schon in Frankfurt begonnene Trauerspiel *Belsazar*, versucht sich in dem Thronfolger Pharaos mit einem biblischen Stoffe und stellt in dem Lustspiele der *Tugendspiegel* ganz nach Geschmack und Sinn der Zeit den Edelmut der besseren wilden Menschen der Schlechtigkeit der zivilisierten entgegen. Liebevoller Teilnahme für seine dichterischen Bestrebungen fand Goethe bei seinem um zehn Jahre älteren Landsmann Johann Georg Schloffer, der auf einer Reise einige Wochen in Leipzig weilte und durch seine gründliche und ausgebreitete Bildung wie auch durch seinen Ernst und seine Gemessenheit auf das zerfahrene und regsame Wesen des Studenten Einfluß übte. Die Freundschaft zwischen beiden gewann 1773 durch Schloffers Vermählung mit Goethes Schwester Kornelia einen noch innigeren Charakter.

Schloffer (1739—1799) war neben seiner amtlichen Tätigkeit, die er durch 20 Jahre als ein Hauptvertreter des aufgeklärten Despotismus dem Markgrafen Karl Friedrich von Baden widmete, überaus rühmig im literarischen Schaffen. Sein „Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk“ rief, obwohl er wegen seines geringen christlichen Gehaltes vielfach angefeindet wurde, viele ähnliche Bücher in das Leben. Eine Zeitlang war er Mitherausgeber der „Göttinger Gelehrten Anzeigen“, in einer Reihe populärphilosophischer Aufsätze behandelte er im Sinne der Aufklärung die verschiedensten Fragen aus der Politik, Rechtswissenschaft, Moral, Geschichte, Philosophie und Theologie. Heute sind sie ebenso verschollen wie seine Dichtungen und Übersetzungen aus den Werken des klassischen Altertums.

Auch nach der Abreise Schloffers verkehrte Goethe gern und oft in dem Hause Schönkopf; es war des Wirts Tochter Anna Katharina, von ihm „Annen“ oder „Annette“ genannt, die sein Herz entflammte und seine feurige Liebe mit vollem Herzen erwiderte. Obgleich er sich vom Anfang an klar war, daß die Geliebte nie seine Frau werden könne, unterhielt er dennoch das Verhältnis durch zwei Jahre; es zu lösen, fehlte ihm die moralische Kraft, mochte er auch bitter unter der Gewalt der inneren Kämpfe leiden, die der Verstand und die Stimme des Gewissens mit seiner glühenden Leidenschaft führten, und in den Briefen sich widerspiegeln, die er an seinen Vertrauten Ernst Wolfgang Behrisch richtete, der als Hofmeister des zwölfjährigen Grafen von Lindenau in Leipzig weilte. Literarisch und weltmännisch gebildet, aber ein wunderlicher Kauz, der in seinem Äußeren den Typus des galanten Mannes aus dem Rokoko darstellte, wurde er durch seine schalkhaft-kritische Natur, die niemand, auch sich selbst nicht schonte, für seine Freundschaft eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens. Mit ihm verbrachte Goethe manche Stunden

in Auerbachs Keller und gewann an ihm einen für sein dichterisches Schaffen förderlichen Freund. Aber dessen bedenkliche Lebensgewohnheiten nachahmend, stürzte er sich in den Strudel ungebundenen Lebensgenusses, und zwar um so zügelloser, je enger er früher gebunden war. Tief beklagte er es, als Beirisch, dem seine leichtfertige Lebensweise die Stellung kostete, im Oktober 1767 Leipzig verließ, um am Dessauer Hofe ein ähnliches Amt zu übernehmen. Denn mit ihm verlor er den Freund, dem er seiner Liebe Lust und Leid vertraute, und noch gingen die Wogen seiner Leidenschaft hoch. Von entgegengesetzten Stimmungen hin und her geworfen, versiel er in einen Zustand der Unruhe und des Mißbehagens, in dem er sich selbst und die Geliebte mit Eiferjüchteleien plagte, bis ein unbedeutender Zwischenfall das Liebesverhältnis löste und Rätchens Verheiratung mit Doktor Kanne (1770) auch den freundschaftlichen Beziehungen, die er brieflich noch von Frankfurt aus unterhielt, ein Ende machte. Dem kleinen Drama *Die Laune des Verliebten* aber, in dem er das Ergebnis zu dem Schein einer höheren Wirklichkeit zu erheben suchte, gab er einen idyllischen Abschluß. Denn nur dieser paßte zur Maske des französischen Schäferspieles, die der Dichter, an der Überlieferung noch festhaltend, dem Stücke übergeworfen hat. Wie mit diesem Drama, das zuerst den Titel „*Amine*“ trug, schlug er auch mit dem unerquicklichen Schauspiel *Die Mitschuldigen* (1768) jene Richtung ein, von der er in seiner Selbstbiographie sagt, daß er dasjenige, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen pflegte, um sowohl seine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen als sich im Innern deshalb zu beruhigen. Dem Inhalte nach wurzeln „*Die Mitschuldigen*“ in der Frankfurter Zeit, in der Goethe während seines Verkehrs mit Gretchen und deren Kreis „in die seltsamen Irrgänge geblickt hatte, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert war“. In derselben Stimmung, der unsere moderne Anklagedramatik, wie z. B. Ibsens „*Stützen der Gesellschaft*“, ihren Ursprung verdankt, hat Goethe sein Schauspiel gedichtet, um anklagend sich das Gefühl der eigenen Schuld von der Seele zu schreiben. Trotz der durchgreifenden Mängel, an denen es leidet, läßt es doch schon die seltene Begabung des Dichters ahnen und erkennen, daß er an Lessings „*Minna von Barnhelm*“ sich geschult und aus der „*Hamburgischen Dramaturgie*“ gelernt hat. In ihr sah er die Erfordernisse dramatischer Wirkung an den Alten und Shakespeare nachgewiesen und des Briten Werke lernte er zuerst aus Dodds Auswahl (*Beauties of Shakespeare*) und dann in der Wieland-



Goethes Geburtshaus in Frankfurt a. M.

ichen Uebersetzung kennen. Gleichzeitig fühlte er sich durch Wielands freien und weltmännischen Geist wie durch dessen gefällige Darstellung und Freude am Sinnlich-Heiteren angezogen und noch in einem Schreiben aus dem Jahre 1770 erkannte er in ihm und Shakespeare nebst dem Maler Deser seine echten Lehrer. Dagegen vermochte ihn Klopstock nicht mehr zu begeistern und auch von den anderen gleichzeitigen Dichtern konnte ihn keiner mehr fesseln.

Trotz der dadurch gewonnenen besseren Erkenntnis wandelte der junge Voet die alten Bahnen; noch mußte er, wollte er gefallen, dem Geschmacke der Zeit huldigen. Wie er daher in den Dramen an der französischen Theatertechnik und an dem Alexandriner festhielt, so sind seine Lieder auf den Ton der feisfeinernen Anakreontik gestimmt, die von Halle nach Leipzig verpflanzt und auf die ältere Poppoesie aufgepfropft worden war. Fremde Muster, französische und englische, werden benutzt, Galanterie und Frivolität schmücken sich mit eleganten Pointen. So liebte es die Kokolyrik und in ihr Gebiet gehören die beiden Gedichtsammlungen Goethes, von denen er die eine mit *Annette* (1767) überschrieb, die andere, von seinem Freunde Bernhard Breitkopf mit Melodien versehene, unter dem Titel *Neue Lieder* 1769 erscheinen ließ. Mit diesem Leipziger Liederbuche tat er den ersten Schritt in die Öffentlichkeit; doch ohne Namen, denn er hatte noch keinen. Insgemein weit entfernt von dem Erlebten und darum unnatürlich und gemacht sind die Leipziger Lieder nur artige Spiele mit der Empfindung über Liebe, Tugend, Mondenschein, Brautnacht, Weltlauf, und nur selten erklingen wahre Herzenstöne. Und doch wußte sie Goethe schon damals anzuschlagen; davon geben uns jene Lieder Kenntnis, in denen er, wie in den Oden an Behrißch, in dem Gedichte an Schloffer und an seine Mutter, frei von dem Drucke der Mode, nur Befreiung seiner Seele sucht.

Goethe erzählt in seiner Selbstbiographie, daß seine Dichtung nach der Rückkehr aus Leipzig eine starke Wendung zum Ernst genommen habe; herbeigeführt wurde sie durch die mystisch-pietistische Richtung, in die der franke Dichter damals gelenkt ward. Ein Sturz vom Pferde, Unvorsichtigkeit beim Ätzen der Kupferplatten, Unregelmäßigkeit in der Lebensweise, rücksichtsloses Einstürmen auf seine „physische Natur“, bald aus Ausgelassenheit, bald aus Trübsinn, übertriebene Versuche, nach mißverstandenen Grundsätzen Rousseaus den Körper abzuhärten, und noch vieles andere hatten über den Studenten eine Krankheit heraufbeschworen, die im Juli 1768 mit einem Blutsturz zum Ausbruch kam. Tagelang schwebte er zwischen Leben und Tod. Rings um ihn regte sich Liebe und Teilnahme und alle seine Freunde wetteiferten, ihm jegliche Erquickung und Erleichterung zu bereiten. So erholte er sich allmählich so weit, daß er am 28. August 1768 die Heimreise antreten konnte.

Noch kränkelnd an Leib und Seele, ohne Doktorhut, aber bereichert an Erfahrung und an Einsicht, an Geschmack und Bildung über sein Alter hinausgewachsen, betrat er das Vaterhaus, in dem ihn keine reine Freude empfing. Der alte Rat sah sich in seinen Erwartungen getäuscht, Mutter und Schwester waren über das elende Aussehen des Ankömmlings schmerzlich betroffen; doppelt bitter empfand das reizbare Gemüt des Kranken den unausgesprochenen Vorwurf. Nur allmählich schritt die Heilung vorwärts und noch einmal wurde er an „die große Meerenge“ gebracht, „wo alles durch muß.“ Diese Tage der Abgeschlossenheit aber führten ihn zur Klärung aus der Verworrenheit, in die er sittlich und geistig durch verschiedene Einflüsse geraten war. Eine liebe, vertraute Gesellschaft wurde ihm die mütterliche Freundin Susanna Katharina von Allettenberg, die nach bitteren Erfahrungen und Enttäuschungen Frieden und Ruhe der Seele in den Herrnhutischen Anschauungen gefunden hatte. Unter Einwirkung dieser „schönen Seele“ kehrte sich der Kranke von der kahlen Aufklärung ab und wandte sich wieder einem positiven Erfassen von Gott und der Welt zu. Die Anschauung freilich, die er sich bildete, war ein sonderbares, an den Neuplatonismus anknüpfendes Gemisch von Christentum und Pantheismus.

Nächst der Glaubensanschauung führte ihn auch ein Aberglaube mit seiner Freundin zusammen. Der sie beide behandelnde Arzt Dr. Meß, ebenfalls ein Herrnhuter, liebte es, seine Patienten auf gewisse mystisch-alkemistische Bücher hinzuweisen, denen er seine wunderwirkenden

Mittel verdanke. So wurden denn die Hauptwerke dieser Art angeschafft und von Goethe allein oder in Gemeinschaft mit der Freundin und der Mutter bei verschlossenen Türen an den Winterabenden eifrig durchgearbeitet. Die Lektüre dieser Werke, deren Geist dem der Magie verwandt ist, eröffnete Goethe eine geheimnisvolle, übernatürliche Welt und regte ihn zu allerlei chemischen Versuchen an, durch die er den Zusammenhang der Dinge ergründen wollte. Gelang es ihm auch nicht, so erwarb er sich doch chemische Kenntnisse und wurde durch die Schriften des berühmten Chemikers und Arztes Boerhave der wissenschaftlichen Chemie und der Medizin zugeführt. Für den keimenden Faust aber lieferten ihm diese mystischen Studien und physikalischen Versuche brauchbare Motive und wirkungsvolle Farben. Um Ersatz für die geistigen Anregungen zu haben, die er in Leipzig gefunden hatte, umgibt er sich mit einer Reihe ausgewählter Bücher; Lessing, Shakespeare, Rousseau, alle drei, wie Deser und dessen Vorbild Winkelmann, Feinde der konventionellen Kunst, sind seine Freunde und Tröster in der „Frankfurter Hungersnot des guten Geschmacks“. Es läutert sich seine Kunstlehre, sein jahrelanges Streben nach Erfahrung tritt zutage. „Macht mich was empfinden, was ich nicht gefühlt, was denken, was ich nicht gedacht habe, und ich will euch loben.“ „Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Geburt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittel Ding.“ Schon jetzt wird ihm klar, daß zwischen dem lediglich nachahmenden Realismus und dem nur erfindenden Idealismus ein Mittel Ding ergründet werden müsse, und später hat er „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ gegeben. Er zeichnete, radierte, dichtete aber nur wenig. Die häusliche Umgebung bot dafür keine Anregung und lastete drückend auf ihm. Die Schwester wollte sich in die herben Einseitigkeiten des Vaters nicht fügen und dessen Verhältnis zu Wolfgang war so unerquicklich wie möglich. Es gab peinliche Zusammenstöße und mit Freude begrüßte daher der junge Goethe den Tag, an dem er zur geplanten Vollendung seiner juristischen Studien die Vaterstadt verlassen konnte.

In der doppelt empfänglichen Stimmung eines an Leib und Seele Genesenden kam der zwanzigjährige, an Körper und Geist frisch aufblühende Jüngling am 2. April 1770 in Straßburg an. Trotz der Kürze leitete der Aufenthalt in Straßburg, in dem damals außer der Garnison und den Beamten wenig an die Zugehörigkeit zu Frankreich erinnerte, eine Epoche ein, in der Goethes Leben und Schaffen eine entscheidende Richtung nahm. Wie kühn seine Gedanken und Studien damals nach allen Seiten ausgriffen, das beweisen die Aufzeichnungen, die er in einer Art von wissenschaftlichem Tagebuch unter dem Namen *Ephemerides* zusammenfaßte. Auch in Straßburg fand er eine Tischgesellschaft, deren Mitglieder sich bei den Jungfern Lauth in der Krämergasse trafen und einem älteren Mentor, Johann Daniel Salzmann (1722 bis 1812), Aktuar beim Vormundschaftsgerichte, die Würde des Vorsitzes überließen. Durch die deutsche Popularphilosophie, durch Lektüre, Erfahrung und eigenes Nachdenken gebildet, sicher und elegant in den Umgangsformen, wie er sie von den Franzosen gelernt hatte, männlich tüchtig in seinem Wirkungskreise, wohlwollend und milde, zog Salzmann die Jüngeren an sich heran und verband sie, selbst ein Freund der deutschen Literatur, über die Tafel hinaus in einer Gesellschaft der schönen Wissenschaften, in der er ebenfalls das Szepter führte. Von allen Genossen schloß sich ihm Goethe am engsten an und auch er gewann den feinfühligsten und feurig strebenden Jüngling herzlich lieb. Dem Alter nach stand Salzmann am nächsten ein Ludwig Ritter, eines der sonderbarsten Originale; ein anderes Mitglied der Tischgesellschaft war der Theologe Franz Lerse aus Buchsweiler im Elsaß, Goethes Liebling und von ihm im „Göt“ verewigt. Ein redlicher, klarer, bestimmter Jüngling von reiner, edler Seele, die ihm bei allen Vertrauen erwarb und bewirkte, daß man ihn bei Mißhelligkeiten als Schiedsrichter anrief. In den Kreis der Tischgenossen trat auch Johann Heinrich Jung, der sich später wegen seiner innigen Verbindung mit den „Stillen im Lande“, pietistischen Gesellschaften, den Namen Stilling beilegte.

Aus einer westfälischen Bauernfamilie abstammend und 1740 in dem nassauischen Dörfchen „Am Grund“ geboren, hatte er es schon als Kohlenbrenner, Schneider, Schulmeister und ein wenig

auch als Landwirt versucht, ehe er nach Straßburg kam, um Medizin zu studieren. Obwohl von allen Mitteln entblößt, hatte er ein so kindliches und festes Vertrauen in Gottes unmittelbare Nähe, daß er bei allen Entbehrungen heiter und sorglos in die Zukunft blickte. Diese Gemütsrichtung berührte in Goethe, bei dem der Verkehr mit dem Fräulein von Klettenberg noch eine Zeitlang nachwirkte, eine verwandte Saite so angenehm, daß er sich des schlichten Mannes gegen den Spott eines Tischgenossen annahm, ihm dauernd seine Freundschaft bewahrte und ihn zur Niederschreibung seiner Lebensgeschichte bewog, von der er den ersten Teil Heinrich Stillings Jugend 1777 zum Drucke beförderte. Dieses Buch mit seinen von Jung selbst besorgten Fortsetzungen fand durch das Volkstümliche und Ursprüngliche, die Kunstlosigkeit und ergreifende Einfachheit lauten Beifall in der überall nach Natur verlangenden Geniezeit und wurde von des Verfassers Landsmann Freiligrath als „Die erste Dorsgeschichte“ gepriesen. All das, was die Friedenssuchenden in der schalen Gegenwart nicht fanden, Stille des Gemütes, Leben und Ruhe in Gott, bot ihnen Jung-Stilling in seinen Werken. Sein ganzes Wesen ist Himmelssehnsucht; daher sein krankhaftes Schwelgen in den Verheißungen der Offenbarungen Johannis, sein Harren auf die Wiederkunft Christi und auf die Errichtung des tausendjährigen Reiches, seine Visionen aus der hereinragenden Geisterwelt und all die Gefühlschwärmerei, wie sie uns in seiner Theorie der Geisterkunde, in den Szenen aus dem Geisterreich, in seinen Romanen und Erzählungen („Geschichte des Herrn von Morgenthau“, „Florentin von Jablendorf“, „Theodore von Linden“) und insbesondere in dem mystischen Heimweh entgegentritt, das einen Beifall ohnegleichen im In- und Auslande, Uebersetzungen in fast alle europäischen Sprachen und die Bildung von „Stillingsgemeinden“, selbst in Asien, hervorrief. Zu der mystischen Schriftstellerei erkannte der berühmte Augenarzt in Elberfeld, der geachtete Professor der Oekonomie und Kameralwirtschaft in Heidelberg und Marburg, seinen Beruf bis zum Ende seines Lebens, das er als Hofrat in Karlsruhe 1817 beschloß.

Mit Jung-Stilling war auch ein älterer Chirurgus, namens Troost, in die Tischgesellschaft aufgenommen worden, in der Goethe „die Regierung hatte, ohne daß er sie suchte“. Auch der Livländer Venz, der sich ihm innerlich gleichwertig erachtete, kannte äußerlich die Überlegenheit des liebenswürdigen Freundes an. Dieser ließ, nachdem für die Jurisprudenz das Nötige geschehen war, die Neigung zur Medizin und Naturwissenschaft um so mehr vorwalten, als seine Tischgenossen, unter denen Mediziner die Mehrzahl bildeten, ihn durch ihre Gespräche beständig an seine Lieblichkeitsfächer mahnten. So arbeitete er auf dem Seziersaal, hörte Vorlesungen über Anatomie, versäumte daneben nicht die Chemie und begann sich auf einem Gebiete heimisch zu machen, auf dem er später zu beachtenswerten Ergebnissen gelangen sollte. Wie ein geniales, das Gewöhnliche und Alltägliche überwallendes Wogen kam es in die Tischgesellschaft, als Goethe sie mit den freien, kühnen Anschauungen vertraut machte, die er aus Herders Lehren empfangen hatte. Im September 1770 war Herder nach Straßburg gekommen; sieben Monate, in denen jeder Tag für den jungen Goethe fruchtbringend war, dauerte der Aufenthalt des Mannes, der sich des von Hamann neu gehobenen Gedankenvorrates bemächtigte, viel des eigenen hinzutat und wie ein Prophet zu den Zeitgenossen sprach. War Goethe bisher an alles, was er schaute, nicht ohne Aukflugheit herangetreten, so lernte er in Herder, dem ersten wahrhaft großen Manne, dem er näher trat, das Gefühl der Ehrfurcht vor menschlicher und künstlerischer Größe kennen. Die Schranken des Herkommens, die auch Goethe in Auffassung und Ausübung der Kunst noch nicht siegreich durchbrochen hatte, fielen nieder. Vor den Augen des staunenden Jünglings öffneten sich jene großen gewaltigen Anschauungen über Wesen und Geschichte echter Volkspoesie, die Herder soeben wieder neu entdeckt hatte und die mit der Freude frischer Entdeckerlust seine ganze Seele erfüllten und durchdrangen. Da ward Goethes Blick frei, die Welt- und Völkerspösie tat sich in unermesslicher Ausdehnung vor ihm auf. Nicht weiter mehr achtete er auf die Satzungen, die nur auf Meinungen, die nach Ort und Zeit wechseln, oder auf Ueberslieferung sich stützen. Die hohle Regel zerbrach, der Glaube an unrechtmäßige oder zwangsweise aufrecht erhaltene Autoritäten zerfiel. Geltung und Achtung gebührte nur den ewigen Kunstgesetzen, die in tausend Wandlungen hindurchgehen durch die uner schöpflische Gestaltenfülle der Poesie und Plastik und den Meistern aller Zeiten und Völker als Nichtschwur dienen. Aller wahren Poesie gemeinsam ist nur ihr Ursprung aus der unverfälschten Natur; die poetische Fähigkeit zeigte sich dem jungen Goethe als eine der gesamten Menschheit verliehene Gabe, die in einzelnen Erfoeren zum höchsten Grade der Ausbildung sich steigert, und nur jene, die am tiefsten auf den Urgrund der Erscheinungen zurückgehen und unverrückbar bestimmte Zustände und Epochen des individuellen und nationalen Lebens darstellen, sind Originale und dauernde Muster.

Da nun stellte sich dem jungen Poeten das Volkslied, der unmittelbarste Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung, als die ursprüngliche, echte Poesie dar und die Größe seiner Lieblingsdichter bestand eben darin, daß auch in ihren Meisterwerken das Wesen des Volksliedes, nur in Form und Stoff gesteigert und erweitert, wirksam war. Die Bibel, in deren tiefer Poesie Goethe schon als Knabe mit stillem Entzücken gelebt und gewebt hatte, erschien ihm in dem neuen Lichte nicht mehr als unmittelbare göttliche Offenbarung, auch nicht als das zusammengesetzte Werk erleuchteter Menschen, sondern als die naturgemäße Blüte des dichtenden Volksgeistes. Der Gesang Homers tönte aus dem Innern des wunderbarsten Volkslebens als veredelter Naturlaut einer jugendlich kräftigen Menschheit hervor. Die Götter- und Heldenlieder der Edda entzückten seine Phantasie und die altschottischen Gesänge Ossians entzündeten seine Liebe zum Volksliede. Er begann auf seinen Streifereien durch das Elsaß auf den Gesang des Volkes zu horchen; es gelang ihm, aus den Kehlen der ältesten Mütterchen eine kleine Blumenlese von Volksliedern mit den alten Melodien, wie sie Gott erschaffen, aufzuhaschen, und er trug sie wie einen Schatz an seinem Herzen. Hatte ihn schon früher der große Brute ergriffen, so erschien ihm dessen gigantische Gestalt doch erst jetzt in ihren wahren Umrissen; aber sie erschreckte den Bewunderer nicht mehr, da sie aus dem gesamten Leidenschaftsleben seines Volkes und aus den Märchenjagen der Vorzeit hervorwuchs. Shakespeare und Homer blieben denn auch Goethes Begleiter durch das Leben, während Ossian, dem er mehr die poetische Stimmung als wirkliche Bildungselemente verdankte, nach einigen Jahren wieder zurücktrat.



Joh. Heinrich Jung, genannt Stilling.  
Schrüder del., v. Schlemmer sc.

Dank der großen tiefdringenden Methode des Meisters begann Goethe, um die Ursachen der Dinge kennen zu lernen, sie in ihrer ganzen Umgebung, wie sie durch Land, Klima, Religion, Mythos, Verfassung, Denk- und Lebensart gebildet werden, zu betrachten. Wie in der Poesie, so hielt er es auch in der bildenden Kunst. Hatte er in Leipzig als Verehrer Winkelmanns, Desfers, Lessings an der vermeintlichen Unwandelbarkeit und Allgemeinverbindlichkeit des antiken Kunstideals gehaftet, so versenkte er sich jetzt so innig und mit so feinfühlemendem Verständnis in das Wunderwerk des Straßburger Münsters, daß er, ohne dessen Plan gesehen zu haben, genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der ursprünglichen Absicht zurückgeblieben war. Als der erste seiner Zeit empfand und erfaßte er die lange verachtete Herrlichkeit der gotischen oder, wie er sagte, der deutschen Baukunst. Beredten Ausdruck gibt er seiner Begeisterung in der Denkschrift „Von deutscher Baukunst“, die, dem Andenken an Erwin von Steinbach, den Erbauer des Münsters, gewidmet, von Herder in sein Heft „Von deutscher Art und Kunst“ aufgenommen wurde. Und mit der gotischen Baukunst wird zugleich wieder die altdeutsche Malerei in ihr Recht eingesetzt. „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge verspotten, deine Holzgeschnitzte Gestalt ist mir willkommen!“ Weg also mit der Kunstlehre, die für die Anerkennung solcher Ursprünglichkeit keinen Raum hat! Es ist die charakteristische, aus inniger und selbständiger Empfindung um sich wirkende Kunst, die dem jungen Goethe als die einzig wahre erscheint. „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern,“ schrieb er in seiner Abhandlung über Falconet. Und wie er, sich los sagend von der Autorität überkommener Begriffe und nur seiner eigenen Empfindung vertrauend, dem Genius der deutschen Kunst seine Huldigung darbringt, so regt sich in ihm, zugleich auch als Gegensatz zu den halb französisierten Verhältnissen, in denen er sich bewegte, ein lebhaftes Interesse für die Geschichte und Literatur der deutschen Vergangenheit und namentlich des sechzehnten Jahrhunderts, der Zeit der Wiedergeburt der Kunst und Literatur, der Zeit Luthers, Albrecht Dürers, Hans

Sachsens, der Zeit des Götz von Berlichingen und des Doktor Faustus. Gerade der Hinweis auf die Natur als Quelle der Verjüngung führte Goethe zu Rousseau, dessen Schriften damals alle jungen Gemüter beherrschten. Sonst wandte er sich, je näher er das geistige Wesen der Franzosen kennen lernte, desto mehr von ihren Sitten, ihrer Literatur und ihrer Sprache ab. Voltaires Unredlichkeit in seinen Streitschriften gegen Buffon stieß ihn ab, des Enzyklopädisten Holbach Systeme de la nature mit seiner mechanischen Weltanschauung fand er geradezu abgeschmackt, obgleich er selbst eifrig Bayles Wörterbuch nachschlug und eine pantheisierende Weltanschauung sich bildete.

Und wie Goethe erglühten bald auch seine Genossen, denen sich noch Leopold Wagner zugesellt hatte, auf französischem Boden für das Vaterländische, denn Herder hatte sie nicht bloß belehrt, daß niemand zur wahren Größe gelangen könne, der nicht seines Volkes Eigenart herauskehre, sondern auch, daß die französische Literatur veraltet sei, während Europa nach Verjüngung dürste. Natur und Freiheit wurden die Leitsterne der jungen Freunde, die in ungehemmter Freiheit und ohne Künstelei alles aus sich selbst schaffen wollten und alle aus der Überlieferung und Gepflogenheit genommenen Einwände mit Goethes Wort niederschlugen:

„Freundschaft, Liebe, Brüderschaft —  
Trägt die sich nicht von selber vor?“

In dieser Zeit der Abwendung Goethes von Form und Gesetz und in der Hinwendung zu dem, was er für Natur hielt, trat die klassische italienische Kunst, so sehr sie ihn auch für den Augenblick fesselte, dennoch auf lange Zeit in seiner Seele zurück. An Gelegenheit, solche Eindrücke zu empfangen, fehlte es nicht. So machte ihm ein günstiger Zufall die lichte Raffaelsche Kunst in Teppichen sichtbar, die, nach Raffaels Kartonen gewirkt, bei der Durchreise der jungen Königin Marie Antoinette (7. Mai 1770) zum Schmucke der Empfangsäule verwendet wurden. Der Jünger Defers, der in Dresden noch kalt an Raffael vorübergegangen war und, im Gegensatz zu seinem Lehrer, an den Kunstwerken der charakterisierenden Niederländer sich erfreute, konnte sich an jenen Werken großen Stils nicht satt sehen und hätte hier gerne jeden Tag und jede Stunde betrachtet, verehrt, ja angebetet. In den Bädern von Niederbronn umspielte ihn „der Geist des Altertums, dessen ehrwürdige Trümmer in Nesten von Basreliefs und Inschriften, Säulenknäufen und -schäften ihm aus Bauernhöfen zwischen wirtschaftlichem Wust und Gerätegar wundersam entgegenleuchten“. Hier und auf der nahegelegenen Wasenburg empfing er die äußeren Motive zu seinem klassischen Dialoge Der Wanderer.

Seinem angeborenen Wandertriebe folgend, durchstreifte Goethe, der wiedererlangten Gesundheit sich freuend, zu Fuß und zu Pferd den Schwarzwald und die Vogesen und ward nicht müde, sich des „neuen Paradieses“ zu freuen. Auf einem solchen Ausfluge war er im Oktober 1770 von Freund Weyland bei der diesem verschwägerten Familie des Sessenheimer Pfarrers Johann Jakob Brion eingeführt worden. Die Eindrücke, die ihm in jener ländlichen Umgebung geworden, gab er aber gleich hernach in den Worten wieder: „Die Gesellschaft der liebenswürdigen Töchter vom Hause, die schöne Gegend und der freundliche Himmel weckten in meinem Herzen jede schlafende Empfindung, jede Erinnerung an alles, was ich liebe.“ Den Hauptanteil daran hatte der tiefe Eindruck, den die neunzehnjährige Friederike sogleich bei ihrem ersten Eintritte auf ihn machte. Rasche Liebe verband die jugendlichen Herzen und unvergänglich war der Reiz, den das schlichte anmutsvolle Landmädchen auf den gerade für Volk und Deutschtum schwärmenden Dichter ausübte. Die wehmütige Nachempfindung davon hört man noch in den Worten des Greises, mit denen er in seiner Lebensbeschreibung den Liebesroman erzählt. Doch läßt sich darin das wirklich Erlebte, das ihm in aufgefrischter Erinnerung entgegentrat, nicht mehr von den dichterischen Bestandteilen sondern. Viel getreuer spiegelt sich des Dichters Liebesglück in den Sessenheimer Liedern. In ihnen singt nicht mehr die Galanterie, sondern die Liebe, die Leipziger Schäferpoesie ist, wenn auch einzelnes noch an sie erinnert, überwunden durch die Erlebnisdichtung. Von selbst öffnet sich ihm in der innigen Liebe zu Nikten

der Born seiner Lieder; sie wird die Muse seines Dichtens, und da er, ohne an Leser, Buchdrucker oder Komponisten zu denken, nur für sich, die Geliebte und die Vertrauten dichtet, wohnt in diesen Liebesgedichten Wahrheit und Ursprünglichkeit.

Eng an das Erlebnis sich anschließend, geben sie des Dichters Empfinden in schlichten Worten, mag er ungeduldig sein noch schlafendes Mädchen zum Morgen Spaziergang erwarten oder in einem ängstlichen Traum mit Geistern um sie streiten, mag er sein baldiges Kommen ankünden oder den Schmerz des Scheidens klagen, mag er den Baum segnen, in dessen Rinde sein Name bei dem ihren steht, oder ihr zum Andenken ein blumiges Band senden („Kleine Blumen, kleine Blätter“). Liebe und Frühling, sein Mädchen und die Natur verschmelzen sich dem Glücklichen zu einem einzigen köstlichen Lebensgefühl in Willkommen und Abschied und im Mailied, den Perlen des Esenheimer Liederbuchs. Da wird die Natur nicht, wie Matthiſſon und andere es lieben, beschrieben, sondern zur Trägerin der Empfindung gemacht, mit der sie in vollem Einklange erscheint. So hält es auch das Volkslied, auf dessen Weisen der Schüler Herders nicht unsonst lauschte. Doch wuchs er über den Lehrer hinaus, denn während dieser das Volkslied für die Blume aller Poesie erklärte, tritt Goethe für den veredelnden Wert kunstmäßiger Behandlung des Stoffes ein. In den Prosaſprücheſen ſagt er daher noch ſpäter: „Eigentlicher Wert der ſogenannten Volkslieder iſt der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen ſind. Dieſes Vorurteils aber könnte der gebildete Dichter ſich auch bedienen, wenn er es verſtände.“ Und in dem Heideröſlein, zu dem ihm bereits 1771 der Leitgedanke geläufig war, hat er ein Volkslied neu gedichtet.

Noch im Frühjahr 1771 brachte er vier Wochen in Esenheim zu und pflegte die an einem Bruſtſtübſel Leidende. Da ſchon begann es ihm aufzudämmern, daß ſein Verhältnis nur ein ſchönes Wahngebilde, das Band, das ſie verbinde, nur „ein ſchwaches Roſenband“ ſei. Hierauf ſetzte er von Straßburg aus den Verkehr nur mehr brieflich fort. Ehe er aber die Stadt verließ, ritt er nochmals hinaus, um Abſchied zu nehmen. Ob er wohl, als er ihr die Hand noch vom Pferde reichte und ihr die Tränen in den Augen ſtanden, daran denken mochte, daß ſie ſelbſt das Heideröſlein war und er der wilde Knabe, der ihr das Lebensglück gebrochen? „Ich hatte,“ geſteht er ſelbſt, „das ſchönſte Herz in ſeinem Tiefſten verwundet und ſo war die Epoche einer düſteren Neue . . . peinlich, ja unerträglich.“ Lange Zeit konnte er ſich von dem ſchmerzlichen Bilde des verlaſſenen Mädchens nicht befreien. Die ſchwachen, treuloſen, durch Vergiftung und durch den Stahl des Rächers endenden Liebhaber Weiſlingen und Clavigo, Maria im „Göz“ und Maria im „Clavigo“, Gretchen und Nauſikaa und auch Stella, die ihr Gatte in zielloſer Unruhe verläßt, ſind Denkmale ſeines Schuldbewußtſeins. Er hat ſich damit angeklagt, um die peinlichen Erinnerungen los zu werden, und ward doch von ihnen erſt befreit, als nach Jahren bei einem Beſuche des eſſäſſiſchen Pfarrhauſes Friederikens verſöhnte Seele ſie verſcheuchte. Friederike ſtarb unvermählt (1813), gerade als Goethe ihre Geſtalt poetiſch verklärt in einem ſeiner Werke wiedererſehen ließ.

Als Lizentiat, den man nach damaligem Gebrauche auch Doktor nannte, kehrte Goethe 1771 nach Frankfurt zurück und eröffnete, als Advokat aufgenommen, alſbald eine Kanzlei, aber die juristiſche Tätigkeit wollte ihm nicht recht gefallen, und hat er ſie auch mit mehr Ernſt betrieben, als ſeine eigenen Äußerungen vermuten laſſen, ſo tat die eigentliche Arbeit doch Rat Goethe, der nun in den Angelegenheiten des Sohnes ſeine tüchtige Rechtskenntnis freudig zur Geltung brachte. Dadurch gewann Wolfgang Zeit genug, die poetiſchen Geiſter walten zu laſſen. Und ſie zogen mit Macht heran. Er lieſt ſeiner Schweſter Homer aus dem Stegreiſſe deutſch vor, überſetzt Stücke aus Oſſian und Pindar, ſpricht die uns ſchon bekannten Flugſchriften über Shakeſpeare und die deutſche Baukunſt hervor, ſtürzt ſich mit dem neuen Jahre in eine eifrige Rezenſententätigkeit, bringt die Geſchichte Göbens von Verſichingen in dramatiſche Form, arbeitet an dem in Straßburg begonnenen „Julius Cäſar“, will „Socrates, den philoſophiſchen Heldengeiſt“, dramatiſieren und entwickelt ſo eine vulkaniſche Geiſteſtätigkeit, die in den Jahren 1771 biſ 1775 den „Faust“ hervorbrachte. Gegen dieſes innere Gären und Brodeln bildete ſein Umherſtreifen in der freien Natur ein wohlthuendes Gegengewicht. Er wird zum Wanderer und ſingt dabei Hymnen und Dithyramben im Stile Pindars, der jetzt neben Homer und Shakeſpeare ſeine Seele beherrſcht. Eines dieſer Lieder, Wanderers Sturmlied, iſt erhalten. Er ruft darin den Genius, das höhere Seelenvermögen im Sinne Hamanns und Herders, als

Schützer in der Not an, der ihn durch Nebelgewölk und Schloßenturm siegreich hindurchführen möge zu des schöneren Lebens „warmer“ Sicherheit.

Auf seinen Ausflügen kam Goethe häufig nach Darmstadt, wo er in dem Kriegszahlmeister Johann Heinrich Merck (1741—1791) für sein poetisches Schaffen einen guten, klar blickenden Führer gewann. Weckte er zwar nicht, wie Herder, in ihm schlummernde Kräfte, und konnte er ihm auch nicht neue Richtung und Nahrung geben, so bewahrte ihn des acht Jahre älteren Freundes kühles und klares Urteil doch vor den Verirrungen des Sturmes und Dranges und vor der Verschwendung seines Talents an mittelmäßige Aufgaben. Bei seinem gründlichen, auf die schöne Literatur, die bildenden Künste und die Naturwissenschaften ausgedehnten Wissen, seiner tiefdringenden, obgleich nicht immer vorurteilsfreien Welt- und Menschenkenntnis und witzigen Begabung war Merck der geborene Kritiker. Von Natur offen und edel, ein zuverlässiger Freund, wenn er sich innerlich einmal angeschlossen, wurde er durch die Untreue seiner Frau und durch unglückliche geschäftliche Unternehmungen gegen die Welt verbittert und in den Tod getrieben. Als Goethe zu dem merkwürdigen Manne in Beziehung trat, war er noch voll literarischer Tatenlust; er schrieb Aufsätze über Kunst (Dürer, die Niederländer), übersetzte aus dem Englischen, versuchte sich in Fabeln, Satiren und satirisch-humoristischen Romanen („Dheim der jüngere“) und waltete als sarkastischer Richter von Menschen und Büchern. Durch die Schärfe der Verneinung reizte dieser verständige Kritiker den jungen Brausekopf zu bestimmter Tätigkeit, härtete dessen überströmende Weichheit, drängte ihn zu entschiedenem Abschluß, warnte ihn vor Irrewegen romantischer Art, wies ihn auf die poetische Gestaltung des Selbsterlebten hin und brachte ihn durch seine Ironie dahin, die Gefühlschwärmerei ironisch in Satiren darzustellen. Stets bereit, das Geschaffene zu tadeln und durch die Waffen des Geistes und Witzes zu zerstören, wurde Merck häufig mit Mephisto, dem ewigen Verneiner, verglichen und noch bei einem späteren Rückblick auf den treuen Berater seines grenzenlos aufgeregten Herzens galt Goethe der mephistophelische Zug Mercks als der hervorstechendste seines Wesens.

Durch Merck wurde Goethe in Darmstadt in den Kreis empfindsamer Damen eingeführt, die in dem Hofrat Leuchsenring, einem galanten, in schönen Empfindungen und Gedanken sich wiegenden Manne, ihren Apostel verehrten und für Klopstock schwärmten. Von dieser „Gemeinschaft der Heiligen“, wie Merck die Gesellschaft nannte, ward Goethe „als ein vom Himmel gegebener Freund“ begrüßt und bald der „Wanderer“ oder „Pilger“ genannt. Trug er ihnen seine Lieder vor oder unterhielt er sich mit den Freundinnen von Poesie, Liebe und Freundschaft, dann verwandelte sich der Bessunger Wald in Tempe und Elysium und verwirklichten sich die Träume von einer Kindheits- und Schäferwelt. Goethe aber feierte die mit den ätherischen Damen verlebten sentimentalen Tage durch einen schwärmerischen Felsweihesang an Blyche (Karoline Flachsland) und durch zwei gleichfalls im Stile Pindars gehaltene Oden, Pilgers Morgenlied an Lila (Luise von Ziegler) und Elysium an Uranien (Henriette von Roussillon).

Nicht schwärmerische, sondern ernste Liebesbände schlangen sich um Goethe in Wetzlar, wohin er sich im Mai 1772 begab, um nach des Vaters Wunsch am Reichskammergericht zu arbeiten und sich dadurch für eine höhere Laufbahn vorzubereiten. In Wirklichkeit aber war er entschlossen, sich zum Dichter und Menschen zu machen. Auch der Zustand, in dem sich das kaiserliche ständige oberste Reichsgericht befand, war wenig geeignet, in Goethe Liebe zu den Rechtswissenschaften zu wecken. Er sah in eine rettungslose Verworrenheit hinein, in eine Welt von Mißständen und Mißbräuchen, die sich durch eine Reihe von Menschenaltern unter dem Scheine der Gesetzmäßigkeit schmählich behauptet hatten. Daran konnte auch die von Kaiser Josef II. angeordnete und seit 1767 tätige Visitation wenig ändern. Der Visitationskongreß hatte eine beträchtliche Anzahl von Gesandten der verschiedenen deutschen Reichsstände nebst ihren Sekretären in Wetzlar zusammengeführt. Während nun die amtlichen Würdenträger der Unterjochung der Personalgebreden des Kammergerichtes oblagen, füllten die ihnen beigegebenen jungen Beamten ihre reichliche Muße

durch eine heitere, übermütige und phantastische Geselligkeit aus. Sie hatten unter dem Namen der „Tafelrunde“ einen geheimnisvollen und inhaltslosen Ritterorden mit allen dazu gehörigen Kommanden, Würden und Zeremonien unter dem Voritze des braunschweigischen Sekretärs August Friedrich von Boué gegründet und jedem Mitgliede seinen Ritternamen gegeben. Als „Göz von Verlichingen, der Redliche“, nahm Goethe an den Tollheiten und Gelagen der ritterlichen Genossen teil, verband sich aber nur den verständnisvolleren in engerer Weise; so dem Mecklenburger Freiherrn von Kielmannsegg und Gotter, der ihn mit den Göttingern in Berührung brachte. In deren Musenalmanach für 1774 erschienen vier Gedichte Goethes, darunter die schon früher entstandenen Der Wanderer und die Fabel Adler und Taube. Bedeutender als alle anderen Bekanntschaften sollte für Goethe die mit Johann Christian Kestner (1741 bis 1800) werden. Er war als Sekretär der hannoveranischen Gesandtschaft nach Wezlar gekommen und hatte sich als pflichteifriger Beamter und unantastbarer Charakter bald die Achtung aller erworben. Zwischen ihm und Goethe entspann sich ein inniges Verhältnis, das in Charlotte Buff, der Tochter des Amtmannes Buff in Wezlar und Kestners Verlobten, seinen Mittelpunkt erhielt. Goethe wußte nichts von der Verlobung, als er auf einem ländlichen Balle zum ersten Male mit ihr verkehrte und durch ihre Schönheit, natürliche Anmut und ihr heiteres und einnehmendes Wesen sich angezogen fühlte. Am anderen Tage lernte er sie auch als sorgsam waltende Hausfrau kennen, denn seit dem Tode der Mutter führte Lotte, weil sie energischer war als ihre ältere Schwester, die Wirtschaft und sorgte wie eine Mutter für ihre jüngeren Geschwister. Ohne daß sie es wollte oder merkte, war sie für Goethe gewonnen. Es zog ihn von nun an immer wieder in ihre Nähe, das „Deutsche Haus“ ward für ihn ein Heimatsort. Er spielte mit den Kindern und war ernst und gemütvoll, heiter und melancholisch mit den Erwachsenen. Man denke sich aus dem ersten Teile des „Werther“ alles hinweg, was der Darstellung den düster drohenden Hintergrund gibt, und man hat ein Bild jenes ungezwungenen Verkehrs, der sich im Hause und auf Ausflügen zwischen Goethe, Kestner und Lotte entwickelte. Des Dichters wachsende Leidenschaft konnte dem gutmütigen Verlobten nicht mehr gleichgültig sein und jener hielt es für ratsam, mit kühnem Entschluß durch eine tapfere Flucht sich und die Freunde vor Konflikten sicherzustellen, denen bei längerer Dauer eines so hoch gespannten Verhältnisses selbst die festesten Charaktere kaum hätten entgegen können. Noch anderes wirkte mit. In seine erregte Stimmung fiel ein Gespräch mit Lotte über Tod und Jenseits; darüber grübelte Goethe damals viel, wie schon Kestners erster Bericht über ihn, den „sehr merkwürdigen Menschen“, andeutet. Der Tod erscheint ihm jetzt verlockend; er fürchtet, wenn er länger bliebe, den Anblick von Kestners Glück nicht mehr ertragen zu können. Noch 1812 erinnert er sich recht gut, was es ihn für Entschlüsse und Anstrengungen gekostet habe, „damals den Wellen des Todes zu entkommen.“ Mühsam reißt er sich los, die Furcht vor dem verführerischen Selbstmord jagt ihn davon. Der Autor des „Werther“ stand dicht vor dem Schicksale seines Helden! Eine Rheinreise soll seine aufgeregten Nerven beruhigen; er macht sie zusammen mit Merk, dessen Festigkeit ihm jetzt eine notwendige Unterstützung ist. In dem literarischen Kreise, der in Ehrenbreitstein um Frau La Roche sich sammelte, gewinnt er neue Eindrücke, faßt zu deren Tochter Maximiliane, der späteren Frau Brentanos, eine zärtliche Neigung und kommt am 22. September 1772 nach Frankfurt.

Hier eröffnet er auf Wunsch des Vaters wieder eine Advokaturkanzlei, kümmert sich aber um sie nicht viel mehr als um die Praxis am Reichskammergerichte in Wezlar. Ohne neue juristische Erfahrungen ist Wolfgang zurückgekommen, denn nicht von der Absicht des Vaters, sondern allein von seinem Genie, seiner Denkungsart und seinem Herzen hat er sich bei seinen Beschäftigungen in Wezlar leiten lassen. Und doch war diese Zeit für seine Bildung von großer Bedeutung gewesen; der tief innere Herzensroman lehrte ihn die undurchbrechbaren Schranken der Weltordnung achten und die Erkenntnis seiner Unzulänglichkeit bewirkte, daß er sich als Dichter zu sammeln und zu vertiefen begann. (Beilage 82.) Neue poetische Pläne werden entworfen und nie wieder ist Goethe von so überquellender Ideenkräft, von so wahrhaft unbegreiflicher Frucht-

barkeit und Leichtigkeit des dichterischen Schaffens gewesen als in den drei Jahren vom Herbst 1772 bis zum Herbst 1775. Schwankte er noch auf der Wanderung nach Ehrenbreitstein, ob er Maler oder Dichter werden sollte, mit dem „Götz“ war seine Lebensaufgabe entschieden. Der „Götz“ hat ihn zum Dichter und zugleich zum anerkannten Oberhaupte der Kämpfer für die neue literarische Bewegung gemacht. Unmittelbar nach der Rückkehr aus Straßburg hatte er in Frankfurt die eifrige Arbeit daran begonnen und unter dem Antriebe seiner Schwester ihn noch in den beiden letzten Monaten des Jahres 1771 vollendet. Zu Beginn des folgenden Jahres sandte er diese erste Niederschrift mit dem Titel Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert, an Herder und Merck, von denen sie dieser mit einer wohlwollenden, jener aber mit einer absprechenden Beurteilung zurücksandte. Das Urteil Herders, der sich übrigens in Briefen an seine Braut lobend über Goethes Werk äußerte, entmutigte den jungen Dichter nicht, denn er hatte selbst erkannt, daß eine „radikale Wiedergeburt“ geschehen müsse, wenn seine Dichtung zum Leben eingehen solle“. Daher blieb das Stück, ein großartiges Gemälde voll Leidenschaft und Unbändigkeit, damals ungedruckt und erst nach des Dichters Tode wurde es im 2. Bande der nachgelassenen Werke 1833 veröffentlicht. Unter dem Einflusse Herders und der eben erschienenen „Emilia Galotti“ arbeitete Goethe in den Monaten Februar und März 1773 in Frankfurt die Dichtung um und gab sie, nachdem er auf Mercks Zureden die Scheu vor der Öffentlichkeit überwunden hatte, im Juni desselben Jahres im Selbstverlage heraus. Sie trug jetzt den Titel Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. In dieser Form, später nur wenig modernisiert, ist das Drama in die Sammlung von Goethes Werken übergegangen.

Die „Lebensbeschreibung Herrn Gözens von Berlichingen, Zugenannt mit der Eisern Hand, Eines zu Zeiten Kayfers Maximiliani I. und Caroli V. kühnen und tapfern Reichs-Cavaliers“ (Nürnberg 1731) war Goethe in Frankfurt bald nach seiner Rückkehr aus Straßburg in die Hände gekommen. Hatte dort schon das Münster ihn mit Begeisterung für die deutsche Vergangenheit erfüllt und das Studium der Reichs- und Rechtsgeschichte seine Teilnahme an den ritterlichen Selbsthelfern geweckt, so machte ihn Justus Möfers Buch „Von dem Faustrecht“ (1770), das die Zeiten des Faustrechts als die Zeiten deutscher Ehrlichkeit, persönlicher Tapferkeit, edelsten Mutes und eigener nationaler Größe preist, geradezu zum Enthusiasten für jene Epoche deutscher Geschichte. Mit seiner Dichtung kam er auch dem Verlangen der Zeit entgegen, die, erfüllt von den Idealen Rousseaus, große, für Freiheit und Unabhängigkeit glühende Männer verherrlicht sehen wollte und, da sie die Gegenwart nicht bot, in die Vergangenheit zurückgriff, nach Hellas, Rom und in die nebeligen Fernen des Teutoburgwaldes. Als ein solcher Mann erschien dem Dichter auch der Raubritter Götz, der einer deutschen Vergangenheit angehörte, die noch fortwirkte in der Ständegliederung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Das nun war „ein Kerl“ so recht nach dem Herzen der Geniezeit, ein Held, der, nur der Stimme seines Genius gehorchend, den verkehrten Menschenmaßungen und dem verkehrten Menschentreiben Fehde ansagt, für das Gute und Wahre, Freie und Natürliche kämpft, mochte dabei auch sein Ich dem ehernen Schritte der Geschichte unterliegen. In diesem Sinne hat Goethe mit freier Benutzung der Historie seinen Helden und dessen Bestrebungen gezeichnet, und um dessen Auflehnung gegen Landfrieden und Gerichtsordnung zu rechtfertigen, die Zeitverhältnisse mit den dunkelsten Farben gemalt.

Alles ist in Auflösung begriffen, nirgends ein Ausblick in eine hellere Zukunft. Die poesievolle Lebensfrische und Freiheit ist im Absterben, die alte Kaiser- und Reichsherlichkeit im Verblühen, das tapfere und stolz unabhängige Rittertum versinkt in die feige Knechtschaft liebedienerschen Hofadels, schale Niedrigkeit, Tücke der Richter, Bosheit der Bürger kriecht allorts herein. Den ritterlichen und mannhaften Kaiser, dessen Götz in seiner Biographie rühmend gedenkt, läßt der Dichter zum alten, lebensmüden Manne werden und selbst die Bauern, mit denen sich Götz verbinden muß, sind durch die Niedertracht der Höheren verderbt. „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Klot getreten und seiner edlen Begierde mehr fähig.“ das ist des Dichters aus Hallers „Alion“ gezogenes Motto. Aber gegen die vom welschen Geist getränkte Rechtsprechung erhebt sich als Notwehr des Volksgeistes die deutsche Feme, das naturwüchsig

Recht volkstümlicher Sitte und Überlieferung. Mitten in dieser Zeit des Verfalls frischer und gesunder Naturkraft, wie der Dichter die Dinge darstellt, steht Götz, ein letzter Ritter, der, nur den Eingebungen seiner trennen und freien Seele folgend, mit starkem Arm allen Listen entgegentritt. Und der Dichter erweitert dieses Bild edler Ritterlichkeit zu dem Gegensatz der Gesundheit einfachen Naturlebens und der sittlichen Fäulnis der neuen Bildung. Alles Licht fällt auf Götz und seine Freunde, den unerschrockenen Sidingen, den ritterlichen Selbig, auf Verse und den Reiterjungen Georg, der seinem Herrn an Ritterlichkeit gleich werden will und durch seinen Tod den Götzens voraus verkündet. Diesen von den Fürsten gebannten Rettern und Helfern der Bedrängten stehen der Bischof von Bamberg, der Abt von Fulda und Weislingen gegenüber, alle den Neuerungen hold und nur von Selbssucht geleitet. An Götzens Seite walten Elisabeth, die deutsche schlichte Hausfrau, und Maria, die fromme, selbstlose und sittsame Jungfrau, die noch dem Verräter die Hand reicht, um ihm die schuldbeladene Seele zu erleichtern: Weislingen aber wird das Opfer Adelsheids, der höfischen, liebes- und machtlüsternden, harten und koketten Weltbame, die durch den heimlichen Zauber ihrer Schönheit jeden, der sich ihr naht, bestrickt und Männer und Knaben, die von Hause aus nicht bösen Herzens sind, wie willenlos zu Verrat und Mord antreibt. Ihrem verführerischen Liebreiz erliegt auch der sünliche treulose Franz, in dem sich ebenso Weislingen spiegelt wie Berlichingen in Georg.

Als die Hauptursache der Rechtsunsicherheit wird die Einführung des römischen Rechtes erklärt; wenn der Dichter, der aus eigener Anschauung einen Einblick in die Verworrenheit des Reichskammergerichtes gewonnen hat, das welsche Recht scharf angreift, so konnte er damit auf den Beifall der Zeitgenossen rechnen. Auch sonst sprach er ihnen aus der Seele, denn für die Grundstimmung des Dramas wie für das düstere Zeitgemälde schwebte ihm vielfach die eigene Zeit vor Augen. Bis zur Verspottung der falschen Modeerziehung der Tante klingt durch die ganze Dichtung die Rousseauische Aufforderung zur Rückkehr zu natürlichen Verhältnissen und zur zwanglosen Betätigung persönlicher Kräfte. In diesem Sinne rufen die Belagerten auf Jaxthausen: „Es lebe die Freiheit!“ Und dieser Ruf wird zum Lösungswort der Stürmer und Dränger und tönt mächtiger wieder, wenn Karl Moor mit seinen Räubern sich zum Rächer der geknechteten Menschheit aufwirft. Die schrankenlose Entfaltung der vollen Menschlichkeit hat das junge, aufrehrerische Geschlecht auf seine Fahne geschrieben und wohl nur darum nahm Goethe das Motiv der Reformation, mit der Götz nichts zu tun hatte, in das Drama auf. Es handelt sich ihm nicht um den Kampf gegen das Papsttum, sondern um eine Verspottung der Mönchsgelübde, weil er in ihnen eine Beschränkung der freien, vollen Menschlichkeit zu erblicken glaubte. Wie durch den Helden und dessen Streben nähert sich Goethes „Götz“ auch durch die Technik der jungen Dichtergeneration und wird zum Bahnbrecher ihrer neuen Kunsttheorien.

Zwar hat Goethe bei der Umarbeitung des ersten Entwurfes den Helden mehr in den Mittelpunkt gerückt, die einzelnen Handlungen eingehender motiviert und die allzu üppigen Auswüchse, die namentlich in den letzten Akten die Teilnahme allzusehr auf Adelheid und Weislingen lenkten, beschnitten oder ausge- merzt, um die einheitliche Wirkung zu erhöhen, aber die Anlage der Dichtung, der halb epische Gang der Handlung ist geblieben. Auch im „Schauspiel“ Götz festet sich der Dichter über die hergebrachten Regeln von den drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung, da sie ihn hindern, den Helden in allen seinen „Lebensstößen“ vor Augen zu führen, kühn hinweg. Im raschen Wechsel oft ganz kurzer Szenen, die bligartig die Handlung beleuchten, führt er uns durch einen Zeitraum von Jahren, verlegt uns bald nach Bamberg, bald nach Augsburg, Heilbronn oder Jaxthausen und stellt nicht eine aus einer stetig wirkenden Ursache hervorgehende und in sich geschlossene Handlung, sondern eine bunte Folge dramatischer Begebenheiten dar, so daß die Einheit des Dramas einzig auf der Person des Helden beruht. Was kümmern den Dichter die bisher als unverbrüchlich angesehenen Gesetze dramatischer Kunst, was die Forderungen der Bühne! So habe es, meinte der junge Goethe, Shakespeare gehalten, der ihn mit seinen Gestalten und Situationen, Worten und Bildern so erfüllte, daß sie sich ihm überall bewußt oder unbewußt aufdrängten. Alles muß zurückweichen vor der Forderung nach Lebenswahrheit und Natur und darum sollten auch die handelnden Personen nicht das gemachte Schriftdeutsch, sondern ihre wahre und echte Sprache reden. Mit unerhörter Kühnheit weist daher der Dichter, ermuntert durch Hamanns und Herbers Hinweis auf den Reichtum und die Schönheit der deutschen Dialekte, die allgemein gültige Schriftsprache zurück und sucht in den Reden des Kaisers, der verweilichten Geistlichen, der glatten Hofleute, des gelehrten Juristen, des unzufriedenen Mönches, des humorvollen Hofnarren, der Bauern und der Zigeuner in Sachbau, Wortschab und Wortformen die natürliche Sprache der Charaktere wiederzugeben; Götz und sein Kreis reden in der volkstümlichen Sprache des sechzehnten Jahrhunderts, für die dem Dichter die Götzhistorie, Luthers Bibel, Hans Sachs und wahrscheinlich noch andere Schriften jener Zeit als sprachliche Quelle dienen.

Es liegt etwas Revolutionäres in den Ideen des Stückes und auch seine Form ist eine Kriegserklärung gegen das Alte und Eingeschränkte. Was Lessing und Gerstenberg bei aller Begeisterung für Shakespeare nicht wagten, hat Goethe, unter dessen frischem Geschmack stehend, mit dem „Götz“ vollzogen, den vollen Bruch mit dem klassizistischen Drama. Nun war die Bahn

für das entschieden nationale und charakteristische Drama freigelegt, eine größere und freiere Auffassung von Natur und Geschichte, die Kunst der Darstellung von Menschen und ihren Leidenschaften, der wirklichen und möglichen, mit einem Schlage für die deutsche Dichtung gewonnen. Mit Begeisterung ward daher das „schöne und interessante Konstrum“ von den Jüngeren angenommen und als eine befreiende Tat gepriesen.

„Welch ein durchaus deutscher Stoff! Welch Kühne Verarbeitung! Edel und frei wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regellodex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement mit Leben und Odem bis in seine kleinsten Adern beseelt vor Augen. . . Glück zu dem edlen freien Mann, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war.“ So schreibt Bürger unter dem ersten Eindruck des „Götz“ an Voie und bittet ihn um den Namen des Verfassers, der sich anfangs nicht nannte. Herder erblickt in Goethe den deutschen Shakespeare und noch am Eingange des neuen Jahrhunderts preist Schiller den Dichter des „Götz“ dafür, daß er das deutsche Drama von dem Regelszwange befreit und zur Wahrheit und Natur zurückgeführt habe. Das Wesen der Poesie erscheint nun in den Worten des liebeglühenden Franz enthüllt: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz.“ Der durch den „Götz“ entflammten Begeisterung für Shakespeare folgend, brachte Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg (geb. in Schwerin 1744, gest. 1816), ob er gleich durchaus keine Sturm- und Drang-Natur war und vielmehr das bürgerliche Drama Lessingischer Richtung seinem Geschmack entsprach, dennoch seit 1776 Shakespearische Stücke, Hamlet, Lear, Othello, Macbeth, zum Teil freilich durch bürgerlichen Schluß entsteht, auf die Bühne.

Freilich fehlte es auch nicht an Kritikern, die an der Regelwidrigkeit des „Götz“ Anstoß nahmen, aber dessen poetische Schönheiten waren so ungewöhnlich, daß ein ernster Widerspruch nicht aufkommen konnte. Auch auf uns üben die anschauliche Zeichnung der bunten Welt von Menschen, die das Drama vorführt, die mit den einfachsten Mitteln arbeitende Kunst in der Darstellung äußerer und innerer Vorgänge und die Wärme, die der Dichter aus seinem glühenden Herzen in das Ganze hineinströmen ließ, noch immer eine solche Wirkung aus, daß wir gerne den zeitgenössischen Urteilen beipflichten, das Drama sei als Bühnenstück verfehlt, aber doch eine Dichtung von unvergänglicher Schönheit. Daß Friedrich der Große sie ein „ekelhaftes Gewächs“ genannt hat, darf uns nicht wundern, und wir finden auch erklärlich, warum Lessing ihr gegenüber eine feindliche Stellung einnahm und mit Beziehung auf sie in einem Epigramm einen, der mit Sand gefüllte Därme für Stricke verkauft, einem Dichter vergleichen konnte, „der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für Drama ausschreit.“ Lessing war nicht blind gegen die Vorzüge des „Götz“, aber gerade diese erfüllten den Reformator der deutschen dramatischen Kunst mit Furcht, die zügellose Genialität des Stückes könnte den von ihm mühsam aufgeführten Bau niederreißen. Er hatte das unerläßliche Zusammenwirken von Dichtung und Bühne im Auge und dieses ward durch den raschen Szenenwechsel, den die Shakespearisierenden Dramatiker verlangten und den das Theater bei der damaligen Schwerfälligkeit der technischen Darstellungsmittel nicht ausführen konnte, sehr gefährdet. Die mangelhafte Bühneneinrichtung nötigte die Dramaturgen zu dem immer bedenklichen Wagestücke, die Dramen der Dichter nach Willkür umzuarbeiten. Die Shakespearomanen beachteten eben zu wenig, daß ihr Vorbild eine kulissenlose Bühne vor Augen hatte. Zwar wurde der „Götz“ am 12. April 1774 von der Kochischen Truppe in Berlin mit großem Erfolge aufgeführt und folgten bald Darstellungen auf anderen Bühnen, aber der gereifte Goethe erkannte, daß ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bretter geschrieben sei, auch nicht hinaufgehöre, wie man auch damit verfare. Als Leiter des Theaters in Weimar hat er sein fesselloses Jugenddrama unter Schillers regem Anteil für die Bühne umgestaltet (1804) und später an dieser Bearbeitung wieder manches geändert, ja das Drama schließlich in zwei selbständige Stücke, in ein Götz- und in ein Weiskingendrama, zerlegt, ohne daß einer dieser Versuche völlig gelungen wäre. Von ihnen hat sich die Form von 1804 die Bühne der neuen Zeit erobert, während die Bemühungen anderer, den „Götz“ bühnergerecht zu machen, nur einen vorübergehenden Erfolg hatten.

Goethe erzählt in „Wilhelm Meister“, daß bei den Aufführungen des „Götz“ das Publikum seine größte Freude an dem Stofflichen, den geharnischten Rittern, den alten Burgen, den Gewölben und Kellern, den hohlen Bäumen und insbesondere an den nächtlichen Zigeunerzügen und dem heimlichen Gerichte gehabt habe. Um ähnliche Wirkungen zu erzielen, traten nachahmende

Dichter auf und so entstand in den siebziger Jahren und noch weit darüber hinaus eine überaus große Zahl von Ritterdramen. „Auf der Bühne“, schreibt Tieck, „raselten Panzer und Helm des Götz, aber ohne dessen Verstand und Gemüt.“ Es sind über 40 Dramen bekannt, die mehr oder minder unmittelbar auf Goethes „Götz“ sich zurückführen lassen. Ohne gerade von hervorragender Bedeutung zu sein, haben mehrere dieser Ritterdramen dennoch dadurch in die Entwicklung des deutschen Schauspiels eingegriffen, daß sie das historische Drama vorbereiteten. Schon Herder hatte in der Geschichte die „große Zuflucht des tragischen Genies“ erkannt und den Dramatikern nebst der deutschen Kaisergeschichte die einzelnen Landesgeschichten zur Benutzung empfohlen. In Karl dem Großen, Otto III. und Heinrich IV. und Konradin erblickte auch Helfferich Peter Sturz zur Dramatisierung geeignete Stoffe. Alle diese Vorschläge fanden aber erst ihre Verwirklichung, als Goethe mit dem „Götz“ das anregende Beispiel gegeben hatte.

Jetzt arbeiteten Leisewitz und Klingler an einem „Konradin“, den auch Schiller ins Auge faßte. Josef Marius Babo aus Ehrenbreitstein (1756—1822), Professor der Ästhetik und eine Zeitlang Leiter der Hofbühne in München, behandelte in der Tragödie Otto von Wittelsbach die Ermordung Philipps von Schwaben und lieferte damit ein Ritterchauspiel, das neben seinen anderen Dramen („Die Römer in Deutschland“, „Ada, die Frau von zwei Männern“, „Die Strelizen“, „Der Puls“) sich bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreute. Der Tyrannenmord, ein Lösungswort der Göttinger, war ein beliebtes, auch von Schiller im „Fiesko“ aufgegriffenes Motiv und schon vor Babo hat es Meißner in seinem Johann von Schwaben (1780) behandelt. Mit Vorliebe wurde es in Süddeutschland, der eigentlichen Heimat des Rittertums, im Rahmen der Landesgeschichte gepflegt und in dieser Form war es in Bayern eine Zeitlang geradezu Mode gewesen. So stellte der Münchener Graf Josef August Döring-Cronsfeld (gest. 1826 als Präsident des Staatsrates) die Schicksale seines ritterlichen Vorfahren in seiner Auflehnung gegen den Landesheerrn Herzog Heinrich von Bayern-Landschut dar, in dem Trauerspiele Agnes Bernauerin brachte er die rührende Geschichte von der schönen Väterstochter in Augsburg auf die Bühne und erzielte damit einen beispiellosen Erfolg. Bis 1791 erlebte das Drama, in dem das Familienstück mit dem Ritterstück wirksam in Verbindung gebracht ist, zwölf verschiedene Auflagen und noch bis in das dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hielt es sich auf einzelnen Bühnen. Selbst die folgenden Dramatisierungen des dankbaren Stoffes durch Melchior Mayer, Hebbel, Otto Ludwig und Greif konnten sich nicht des anhaltenden Beifalls erfreuen wie das alte Ritterstück. Auch des Reichsgrafen Heinrich Soden, eines berühmten Staatsbeamten und Leiters des Theaters von Bamberg und Würzburg, Drama Inez de Castro (1804), das eine ähnliche Liebesgeschichte aus dem portugiesischen Königshaus vorführt, wurde mit Freuden aufgenommen. Graf Soden schenkte der Bühne noch eine Reihe historischer Dramen, von denen „Kaiser Heinrichs IV. Leben und Tod“, „Ernst Graf von Gleichen“, „Anna Boleyn“, „Cleopatra“ und „Franz von Sickingen“ und das Volkschauspiel „Doktor Haut“ genannt sein mögen. Der vaterländische Stoff und der Grundgedanke trug dem pfälzischen Nationalchauspiel Der Sturm von Borberg (1778) des Kammerrates Jakob Maier großes Lob ein. Des Dichters Streben, nicht bloß zu unterhalten, sondern auch historisch zu belehren, führte in seinem zweiten Ritterstücke Just von Stromberg zur Überladung mit gelehrtem Stoff. Auch der kurpfälzische Beamte Ludwig Philipp Hahn verfaßte zwei Ritterstücke, Karl von Adelsberg und Robert von Hoheneden, von denen das letzte die Liebe zweier Männer zu demselben Mädchen behandelt und, obgleich nicht bedeutend, doch ansprechender wirkt als der Aufruhr in Pifa (1776), der trotz seines hohlen und verlogenen Pathos eine überschwengliche Bewunderung auslöste. Ein Nebenmotiv des „Götz“ führte der bayerische Oberschulrat Ludwig Friedrich Huber weiter aus in seinem Drama „Das heimliche Gericht“ (1790), das im Roman und Schauspiel eine Menge Nachahmungen hervorrief, wie „Ada oder das Hemgericht“ des Johann Komarek und „Das Hemgericht“ (1810) von Augustin Klingemann. Daß sich auch Kokebue und Ziegler das Ritterstück nicht entgehen ließen, darf uns bei diesen betriebsamen Bühnenschriftstellern, die sich jeder Form, die auf der Bühne Glück hatte, zu bemächtigen suchten, nicht überraschen.

Am längsten gefielen die Ritterstücke in Tirol, Steiermark und Niederösterreich. Allgemach arteten sie in Spektakelstücke aus, die um so größeren Beifall fanden, je gräßlicher die Situationen und die Handlung sich gestalteten. Von ihnen war dann nur ein Schritt zu den Räuberdramen, die die Bühne beherrschten, bis mit der Neubelebung des bürgerlichen Dramas eine Reaktion eintrat, freilich so, daß der Überspannung die Erschlaffung folgte, die sich in der weichlichen Darstellung bürgerlicher Zimmer- und Schauerzänen giefel. Auf's neue wurden die Ritterdramen durch die Vorliebe der Romantiker für das Mittelalter auf die Bühne gebracht, wie sie denn auch dem Ritterroman, einem anderen Sprößling des „Götz“, erst seine literarische Ausbildung gaben. Aber auch Walter Scott war durch Goethes Jugendwerk zu seinen historischen Romanen begeistert worden und mit der Übersetzung des „Goetz of Berlichingen with the Iron Hand“ hat er sie 1799 eingeleitet.

Während die Nachahmer sich abmühten, Goethes Art zu erlernen, war dieser schon daran, den Mächten, die er leidenschaftlich bekämpfte, Urfehde zu schwören. Ehe er aber den Realismus seines Jugenddramas denen, die mit ihm zu reifen nicht verstanden, überließ, wirft er den überraschten Feind in einer Reihe von Plänkeleien vollends nieder. Es geschieht dies in den satirischen Pöffen und Fastnachtsspielen, die fast insgesamt in dem Winter von 1773 bis 1774 entstanden und mit Ausnahme der Politik, die dem jugendlichen Dichter fernlag, so ziemlich alle wichtigen Fragen der Zeit berühren. Vor allem sind es die überwuchernden Torheiten und Kränklichkeiten, die Verweichlichung und Verwässerung in allen ihren Gestalten, über die der Dichter, angeregt durch wirkliche Vorfälle, die Geißel der Satire schwingt. In der Form eine Erneuerung der Fastnachtsspiele Hans Sachsens und der Hanswurftiaden der Volksbühne verfolgten diese dialogisierten und fest hingeworfenen Einzelszenen in Versen, seltener in Prosa, bei aller Derbheit im Ausdruck mit unbestechlicher Sicherheit klare und feste Ziele.

So geißelt das „Fastnachtsspiel vom Vater Brey, dem falschen Propheten“, die empfindsamen Weltverbesserer, von denen Leuchterring dem Dichter als Urbild für seine Satire diente. Als Gegenstück zu dem „Vater Brey“ bezeichnet Goethe selbst den zu einem regelrechten Drama mit fünf Akten ausgestalteten Satyros oder der vergötterte Waldteufel, der gegen die einseitige Übertreibung der Naturlehre Rousseaus und gegen jene gerichtet ist, die unter prahlendem Prophetentum nur ihre gewissenlose Selbstsucht und brutale Sinnlichkeit verbergen. Großartig in gewolltem Spott und in ungewolltem Ernst, padend in der Zeichnung bei aller grotesken Karikatur und größtem Zynismus, fesselnd in der Handlung trotz Einfachheit der Fabel, ist diese mit „göttlicher Jugendfreiheit“ geschriebene Farce die genialste Ausgeburt jener Epoche. Das Urbild für den Naturpropheten Satyros war Herder, der als Jünger Rousseaus für ein freies Naturleben schwärmte, als hinreißender Prediger, insbesondere bei den Frauen, feurige Verehrung genoß und in sich ätherische Gefühlseligkeit mit sinnlichem Verlangen vereinte.

Ein Meisterstück dieser polemischen Dramatik ist auch die Satire Götter, Helden und Wieland, die zunächst auf Wieland gemünzt ist, mittelbar aber die allgemeine Franzöfizierung geißelt, die mit Wieland selbst die edelsten Vertreter antiken Geistes zu übertünchen drohte. Wieland hatte in seinen modernen Travestierungen des Griechentums auch ein Singspiel „Alceste“ geschaffen, in dem die griechischen Halbgötter und Helden nach modernen ethischen Begriffen umgewandelt erscheinen. Als er nun gar in Briefen über sein eigenes Werk diese Behandlungsart dem Stil der Alten selbstbewußt entgegensetzte, antwortete der Haupttreiter für klassische Einfachheit und Naturwüchsigkeit mit der übermütigen Profosfarce. Da wird Wieland vor das Hemgericht der Unterwelt zitiert und sieht voll Schrecken Euripides Admet und seine Gattin Alceste vor sich. In kräftiger Prosa wird ihm von diesen zu Gemüte geführt, wie seine „Alceste“ zwar durch Franzöfizierung zierliche Eleganz glänze, im Vergleiche aber mit der Euripideischen nur ein schwächliches Ding, eine Verzärtelung der Antike sei. Als dann Herkules erscheint, weicht der Schatten in der Schlafmüde ängstlich vor dem Koloss zurück. „Laßt mich, ihr seid widersinnig rohe Leute, mit denen ich nichts gemein habe!“ Die alten Helden sind von Goethe gelegentlich in Rousseausche Naturmenschen und renommierte Kraftburschen umgekehrt, und darum galt sein Angriff auf Wieland dem jungen Dichtergeschlechte als Aufruf, an diesem ihr Mütchen zu fühlen. Für Goethe aber, der nur auf Zureden seines Freundes Lenz das Stück hatte drucken lassen (1774), erwuchs daraus in der Folge viele Ungelegenheiten.

Viel Verdruß bereitete den Erziehungskünstlern, die alles nur auf den äußeren Anstand hielten, die Satire Hanswursts Hochzeit. Mit der verblüffenden Deutlichkeit und Ungeniertheit der älteren deutschen Fastnachtsspiele, deren freie Keimpaare beibehalten werden, führt uns der Dichter Wurstels Hochzeitsgäste vor. Da gibt es keine Empfindsamkeit; er findet sich mit jedem, auch dem Gemeinsten und Schlechtesten ab, nur Formalitäten, die ein freies Sichausleben hindern, sind ihm zuwider. Umsonst bemüht sich sein Erzieher und Vormund Kilian Bruttstück, aus ihm die ungeschminkte Natürlichkeit zu vertreiben; alles will er ihm zu sein gestatten, wenn er nur weltmäßig scheinen wolle. Wie Hanswursts Hochzeit verlief, erfahren wir nicht; die Dichtung blieb Fragment. Wieder ist es das Streben nach dem Natürlichen und Echten, das dem Dichter die Feder zu einer Satire auf die „neumodische, moralisch-kritische Reformation des Christentums“ in die Hand drückte. So erscheinen in dem „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes, verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt“ die vier Evangelisten und erheben Einsprache gegen die sach rationalistische Verwässerung der Bibel durch den Professor der Theologie in Gießen, der durch sein würdeloses Leben und seine theologische Vielschreiberei der von ihm vertretenen Aufklärung nur Schaden brachte. Nicht gegen einen einzelnen typischen Vertreter der Zeit, sondern gegen die ganze Epoche richtet sich der Spott des kampflustigen Führers der Jugend in dem Schönbartspiel Das Jahrmarkttsfest zu Wunderweilen. Da erhalten nicht bloß die Philantropen mit ihrer billigen philiströsen Moral ihr Teil, sondern es wird das ganze literarische Getriebe in der Literatur unter verschiedenen Masken vorgeführt und verspottet.

Einige der genannten Farcen hat Goethe später in ein sogenanntes moralisch-politisches Puppenspiel zusammengefaßt und seinem armen Freunde Klünger geschenkt, der es 1774 veröffentlichte. In diesem Puppenspiel, gewissermaßen dem Ahnherrn der zahlreichen Marionettendramen, findet sich auch des Künstlers Erdenwallen, ein kleines, mit wenig Kunst und derben Strichen ausgeführtes Dramolett, das des Künstlers Leben und Glend schildert. Den mit der Alltagsnot und der Teilnahmslosigkeit der

unverständigen Welt ringenden Dichter tröstet zum Schluß die Muse mit dem Hinweis auf die hohe Befriedigung, die ihm der Genuß seiner Schöpfung gewähre. Unter dem Titel „Des Künstlers Vergötterung“ hat das Gedicht später eine Fortsetzung und als „Künstlers Apotheose“ eine vollständige Umarbeitung erhalten. In dieser steht Goethe auf dem Standpunkt der klassischen Kunstanschauung, während er in den früheren Kunstgedichten, denen sich noch andere, wie „Künstlers Morgenlied“, „Künstlers Abendlied“ angeschlossen, den naturalistischen einnimmt und jede gelehrte Kunstbeurteilung mit Verachtung zurückweist.

In allen diesen realistisch derben Genrebildern bietet uns Goethe lehrhafte Wirklichkeitspoesie, die er schon in den Tagen des „Götz“ an Hans Sachs, dem Meister in dieser Dichtungsart, schätzen gelernt hatte, obgleich er ihm erst 1776 in der fingierten „Erklärung eines alten Holzschnittes, darstellend Hans Sachsens poetische Sendung“, ein ehrendes Denkmal setzte. Die treuherzige Volkstümlichkeit und die vom Naturgenius getragenen Dichtungen des Nürnberger Meisters haben es Goethe angetan, und indem er dem Volksdichter den „Eichenkranz ewig jung belaubt“ aufs Haupt setzt und dessen Gegner in den Troichpfehl verbannt, hat die Gelehrtenrichtung mit der alten Volksdichtung einen fruchtbringenden Bund geschlossen.

„Mein Nißus vorwärts,“ schrieb Goethe zur Zeit der ersten Arbeit an seinem „Gottfried von Berlichingen“, „ist so stark, daß ich selten mich zwingen kann, Atem zu holen.“ Eine Reihe dramatischer Entwürfe entquillt seiner jugendatmenden und unererschöpflichen Dichterkraft, die, aus einem Grundgeföhle entsprungen, auch in dem einen Endziele, der höchsten Betätigung freien Menschentums, zusammenstimmen. Da fand er in Sokrates, dem philosophischen Heldengeist, „die Eroberungswut aller Lügen und Laster, besonders die keine scheinen wollen,“ oder vielmehr „den göttlichen Beruf zum Lehrer des Menschen“, und da erschien ihm Julius Cäsar, die großartigste Herrschermacht, als Überwindung aller parteiischen Selbstsucht mit dem göttlichen Berufe zum Lenker und Vereiner der Welt. Aber beide noch in die Straßburger Zeit zurückreichenden Pläne gediehen nicht zur Vollendung und auch der Mahomet blieb ein Bruchstück. Als allgemeiner Gedanke schwebte hier dem Dichter vor, alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermöge, an dem Aufgang, Kampf, Sieg und Tod Mahomets dramatisch darzustellen.



Goethe.

Nach einer Abbildung in Lavaters  
„Physiognomischen Fragmenten“.

Mahomet will die gottsuchende Menschheit den einen und wahren Gott aus der Anschauung der Natur, wie er ihn selbst schaute, empfinden lehren. „Siehst du ihn nicht?“ „An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baume begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe. Wie danke ich ihm! Er hat meine Brust geöffnet, die harte Hülle meines Herzens hinweggenommen, daß ich sein Rahen empfinden kann.“ Es sind dies Worte aus der Unterredung Mahomets mit seiner Pflegenmutter über die Offenbarungen der Gottheit. Daran reiht sich der Monolog Mahomets beim Anblicke des gestirnten Himmels, worauf der Hymnus Mahomets Gesang folgt, der in die „Bermischten Gedichte“ Aufnahme gefunden hat. Darin wird unter dem Bilde des zum mächtigen Strom anwachsenden Felsenquells der Prophet als der gottgefüllte Genius, dem ganze Völker wie einem Leitsterne folgen, mystisch jubelnd verherlicht und pantheistisch begeistert seine Auflösung vorgefeiert. Diese ursprüngliche Idee wurde von Goethe in dem Plane zu dem Drama „Mahomet“, den er in seiner Selbstbiographie mitteilt, geändert. „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an.“ Mahomet hat als Religionsstifter zu Grausamkeiten gegriffen, dadurch dem Himmlischen zu viel vergeben und erst im Tode die Größe und Reinheit des ursprünglichen Geföhls wieder gefunden.

Am stärksten kommt des Dichters daseinsfrohe Schöpferwonne zum Ausdruck im Prometheus. Er stammt aus dem Jahre 1773, blieb aber ein zweiaktiges Bruchstück; der bekannte

Prometheusmonolog, den Goethe später zum dritten Akte stempelte und in seine Gedichte aufnahm, sollte wahrscheinlich den zweiten Akt, das Erwachen des Menschenlebens, eröffnen.

Abweichend von der antiken Fabel, legt Goethe das Hauptgewicht nicht auf den Titanentrog, sondern auf die Darstellung der Schaffensfreude des Prometheus. Von Kraft- und Selbstgefühl strotzend, hat er dem Reiche der Götter entsagt, da er an sich erfahren, daß der Mensch ganz allein auf sich selbst gestellt und daß einzig in der Tätigkeit sein Glück und sein Ziel liege. Selbst seine Gebilde zu beleben braucht er die Götter nicht; denn durch seinen Genius (Minerva) hat er Anteil am Weltgeist, der auch die Götter beherrscht und seinen Gebilden Leben verleiht. In deren Mitte glücklich-stolz, ruft er aus: „Hier meine Welt, mein All! Hier fühl ich mich; Hier alle meine Wünsche in körperlichen Gestalten. Meinen Geist so tausendfach geteilt und ganz in meinen teuern Kindern!“ Alles aber, was ihn auf Erden erquickt und gelobt hat, verlenkt er in Pandora (die Liebe), das vollkommenste seiner Gebilde. Zudem er von der Liebe sich tragen und leiten läßt, wird er am meisten den Göttern gleich. Gegen diesen gewaltigen Beginn des Dramas fällt der zweite Akt, der uns Prometheus bei der Erziehung seiner „Kinder“ zeigt und im Anschlusse an Rousseau die Urgeschichte der Menschheit darstellt, bedeutend ab. Auch der Dichter hat dies gefühlt und gab, da der Ideengehalt und die realistische Gestaltung im Widerspreche lagen, die dramatische Behandlung des Stoffes auf. Dafür faßt er den Kern der Sage, den gottleugnenden Titanentrog, in dem Prometheus hymnus zusammen. Zeus ist der Gott, „der nur von außen stößt“; Prometheus aber ist der Gott, der in seinen Geschöpfen lebt, der Gott, der, wie die Natur selbst, unablässig bildet und formt und werden läßt. An ihn wenden sich die hilfsbedürftigen Menschen und für jeden hat er Rat. Ihm steht Minerva zur Seite, die Weisheit, die Kunst; und ein Geschlecht hofft er zu bilden, „das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich, und dein nicht zu achten — wie ich!“

Wie Prometheus ist auch Ahasverus ein Rebell, der sich gegen die Gottheit erhoben hat, aber nicht wie der Titan ein weiser Schöpfer, sondern ein unweiser Alltagsmensch, wie jener „sokratische Schuster“, bei dem Goethe in Dresden gewohnt hat. Der Sagenstoff von dem ruhelosen Wanderer, den der Dichter schon als Knabe aus dem Volksbuche kennen gelernt hat, kommt dem Stürmer und Dränger wieder in Erinnerung und gewinnt in dem Bruchstücke *Der ewige Jude* eine neue Gestalt.

Im Tone Hans Sachsens und im Sinne und Humor der gleichzeitigen Fastnachtsspiele schwingt Goethe darin die Geißel der Satire über den Abfall der bestehenden christlichen Religionsformen von dem Urchristentum, dessen Wesen nach seiner Meinung mit der Vernunft- und Naturreligion seiner Zeit übereinstimmte. Christus kommt zum zweiten Male auf die Erde, um zu ernten, was er gesät hat, gewahrt aber, daß sein Werk verzerrt worden, das Wehen seines Geistes verklungen ist. Welche Stellung dem ewigen Juden in dem geplanten Epos zugedacht war, wird aus den Bruchstücken nicht recht ersichtlich.

Der ewige Jude, der durch seinen Stolz die Erlösung durch Christus verscherzte, Sokrates, der Vater der Forschung, Götz, ein Selbsthelfer auf dem Gebiete der Tat, Mahomet, der in die Geheimnisse Gottes einzudringen wähnt, Prometheus, der mit Gott ringende Titan, Werther, der, unbefriedigt von der Welt, in der Natur selbst aufgehen möchte, sie alle bilden einen Kreis, dessen Mittelpunkt Faust darstellen sollte. Der „Faust“ ist Goethes Lebenswerk. Die Wurzeln reichen zurück bis in die frühen Kinderjahre des Dichters; erst im höchsten Greisenalter erzwang er mit Aufgebot der letzten Kraft den Abschluß. Dazwischen ruhte in manchen Jahren die Beschäftigung mit der großen Aufgabe, in anderen nahm sie den Dichter vollauf in Anspruch. Die Entwicklungen aber, die zwischen diesen Faustjahren liegen, sind mit ihren Ergebnissen für das Denken und Fühlen des Dichters in das Werk übergegangen. Vom ersten Erwachen selbständiger Lebens- und Kunstanschauung, vom ersten Sturmesbrausen, das die Brust des Jünglings durchstoste, bis zu den stillen Tagen des Alters, wo kaum ein leiser Lustzug durch die friedvolle Welt des Greises strich, spiegelt er das innere Dasein seines Wesens ab. Doch wäre es falsch, zu schließen, daß der Lebensweg des Helden dem des Dichters parallel laufe. Der reife Goethe überschaut die Dinge der Umwelt als ruhig Betrachtender und läßt sie, ohne sie meistern zu wollen, auf sich wirken; Faust aber ist von Anfang bis zu Ende ein Mann der Tat, dessen leidenschaftliches Streben und Begehren ungebrochen und dessen Sehnen nach Ruhe ungestillt bleibt. Diese Grundlinie im Charakter Fausts durfte nicht gestört werden, sollte die Dichtung, wie nach deren endgültiger Festsetzung geschah, ein Abbild des ewigen sehnenenden Ringens der Menschheit sein. Nur aus überirdischer Ferne, in den Gefilden der Seligen, durfte die beglückende Ruhe gezeigt werden, die dem irdischen Faust unerreichbar blieb. Der Gedanke an diesen Ausblick in den Bereich der Unendlichkeit und Unbedingtheit lag Goethe noch ferne, als er die ersten Szenen

des „Faust“ niederschrieb. Sie bleiben noch auf dem Boden der Wirklichkeit, bilden den Teufel des Volksbuches zu einem Elementargeiste um und setzen an die Stelle des konkreten Gottesbegriffes die Vorstellung eines Weltgeistes, wie er dem persönlichen Fühlen und Verlangen des Dichters entsprach.

Als Quelle des „Faust“ nennt Goethe das Puppenpiel, das er wahrscheinlich in Frankfurt kennen lernte. Aber auch auf der lebendigen Bühne hatte er noch in Straßburg Gelegenheit, den Faust zu sehen. Wie gern dieser mit seinem als Hanswurst sich geberdenden Diener auf den deutschen Volksbühnen gesehen wurde, berichtet Lessing in den Literaturbriefen. Das Volksstück war aus Marlowes Faustdrama hervorgegangen, das in entstellter Form englische Wanderfomödianten nach Deutschland gebracht hatten. Wie das Puppenpiel, in das sich das Volksstück flüchtete, hat auch dieses verschiedene Bearbeitungen oder vielmehr Mißhandlungen erfahren und es läßt sich nicht feststellen, ob Goethe die bemrzten Züge in einem uns unbekanntem Puppenspiele vereinigt fand, oder ob er sie mehreren Quellen entlehnte. Zu diesen gehörte gewiß auch das eine oder andere der viel verbreiteten Volksbücher, von denen das letzte 30 Jahre vor Goethes Geburt in seiner Vaterstadt erschienen war. Wahrscheinlich kannte Goethe schon in Leipzig Lessings Versuch einer Faustszene, in der er zum ersten Mal den Helden gerettet werden ließ, und unzweifelhaft mußte sich in der Kleinstadt dem fleißigen Besucher von Auerbachs Keller die dort örtlich festgewurzelte Sage andrängen. Die von ihr leer gelassenen Räume belebt er mit den eigenen Erfahrungen und diese boten ihm mehr als die Faustsage. Den Plan zu deren Dramatisierung faßte er in Straßburg.

„Die unbekanntende Puppenspielfabel,“ berichtet er als Greis, „klang und sumnte gar vielköinig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit des-selben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise verucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen.“ Wenn er aber in seiner Selbstbiographie erzählt, der „Faust“ sei nach seiner Rückkehr schon weit vorgerückt gewesen, so meint er damit den Entwurf in Gedanken, denn noch in Weßlar stand nichts auf dem Papiere, obchon er seinen Freunden gegenüber kein Geheimnis von seinem Plane machte. So konnte Gotter im Juli 1773 von ihm für eine Zulassung verlangen: „Schick mir dafür den Doktor Faust, sobald dein Kopf ist ausgebraut.“ Erst in der Zeit der Frankfurter Haren- und Pas-quillendichtungen begann die äußere Arbeit am „Faust“, nach und nach sind dann, der leidenschaftlichen, ruckweisen Schaffensart des jungen Goethe entsprechend, eine Anzahl unverbundener Vorgänge gestaltet worden. Vom Herbst 1774 an mehren sich die Berichte von Freunden Goethes, denen er den „Faust“ vorgelesen hat. Klopstock, der im September nach Frankfurt kam, äußerte über die „neuesten Szenen“ großen Beifall und wünschte die Vollendung des Stückes. Boie schrieb am 15. Oktober, nachdem er den ganzen Tag mit Goethe zugebracht hatte, in sein Tagebuch: „Sein Doktor Faust ist fast fertig und ist das Größte und Eigentümlichste von allem.“ Mitte Dezember sah Knebel den Haufen Fragmente zum „Faust“ und im Januar oder Februar 1775 lernte ihn Fritz Jacobi in Frankfurt kennen. Goethe selbst sagte zu Erdmann (1829): „Der Faust entstand mit meinem „Werther“, ich brachte ihn 1775 mit nach Weimar.“ Hier hätten sich nun freilich wichtige Teile des Werkes mit Lebenskraft aus der Wirklichkeit füllen können, aber keinerlei Bewunderung konnte Goethe bewegen, die Dichtung fortzuführen. Er las sie zu wiederholten Malen in der Hofgesellschaft vor, und zwar wahrscheinlich in der Fassung, wie sie das Hofräulein Louise von Göchhausen damals abgeschrieben hat.

Es ist dies der 1887 von Erich Schmidt entdeckte und veröffentlichte Urfaust, von dessen 21 Szenen die erste Folge, wie bei Marlowe und im Puppenspiele mit Fausts nächtlichem Monolog beginnt. Abgabe an die Wissenschaft und Arbeit, Sehnsucht nach Lust und Licht, nach wahrer Anschauung und nach Ausströmen in das All bilden seinen Inhalt. Faust möchte die Erde umfassen, ihr Leben begreifen, ihr Wesen besitzen. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust besitzt. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust besitzt. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust besitzt. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust besitzt. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust besitzt.

Für des Dichters nächste Aufgabe, das Versinken des Helden in die Sinnelust zu zeichnen, hätte die Liebesepode nicht der Ausdehnung bedurft, die er ihr gab. Aber es ging ihm mit Gretchen ähnlich wie früher mit der Adelheid in der ersten Fassung des „Göb“; die Liebe zu dem eigenen Geschöpf hat ihn mit solcher Macht erfaßt, daß er darüber seine eigentliche Arbeit vergaß. Einen anderen Grund, der Gretchentragödie einen Umfang und Inhalt zu verleihen, der über den unmittelbaren dramatischen Zweck hinausging, können wir darin sehen, daß die Schuld und Sühne des Kindesmordes gerade zu Goethes Zeit eine mit Leidenschaft erörterte Frage bildete. Zahlreiche Dichter haben durch Schilderung der Seelenqualen und des getriebenen Bewußtseins der unglücklichen, verlassenen Mutter, deren Verzweiflungstaten als Ausfluß verzeiblicher Schwäche dargestellt, das Hauptgewicht aber auf die Darstellung von dem Zeitpunkt an gelegt, wo das Mädchen vom Geliebten verlassen wird, bis zum Gange aufs Schafott; dagegen führt der „Urfaust“ die ganze Entwicklung von der ersten Begegnung an in einer geschlossenen Reihe von Szenen vor. Wie im Volksliede und im „Göb“ zieht eine Reihe von Augenblicksbildern vorüber, mehr

andeutend als ausmalend, das innere Erlebnis, nicht das äußere Geschehen wiedergebend. Neben der Tragik des äußeren Verlaufes, dessen gräßliche Szenen im Gegensatz zu der breiten Ausführung anderer Dichter bloß angedeutet werden, bleibt noch Platz für lyrisch gehobene Schilderungen der Liebeseligkeit und für derben, vom Humor durchtränkten Realismus. So bilden zu dem jugendlichen Liebespaare die kuppelnde, ältere Freundin und der zu einem vielgereiften, in allen Schlichen durchtriebenen Lebemann verwandelte Mephisto den wirksamsten Gegensatz. Wären noch die beiden Szenen, Valentins Tod, der bloß angedeutet wird, und Fausts Überantwortung an den Teufel, eingesetzt worden, so wäre die erschütterndste Tragödie von „Sturm und Drang“ fertig gewesen.

Wer für die einzelnen Personen als Modell diente und was Goethes eigener genialer dichterischer Anschauung entstammte, wer könnte dies im einzelnen nachweisen? Nicht bloß den Dichter, sondern auch Herder erkennen wir in Faust, während auf Mephisto Züge von dem Verführer Behrisch, von Merck, dem Zerstörer jeder Freude, und von Goethe selbst übertragen erscheinen. In Gretchen aber, dem „holden unseligen Geschöpf“, vereint sich alles, was dem jungen Goethe an Mädchengestalten reizvoll, liebenswert, rührend und erschütternd entgegengetreten ist. Zwar hören wir in der Gretchentragödie den vom Schuldbewußtsein gegen Friederike verfolgten Dichter wie im „Göz“ poetisch leichten, aber auch das Frankfurter Gretchen und Lotte Buff haben zu Fausts Gretchen, der eigenartigsten und rührendsten Frauenfigur in der Weltliteratur, Züge beigeleitet. Um die rasche Hingabe des Mädchens zu begründen und zu mildern, dient, wie die Amme in „Romeo und Julia“, die Kupplerin Frau Marthe Schwerdtlein, und wie Laertes für Ophelia, tritt Valentin für die Ehre seiner Schwester ein und steht so zwischen Gretchen und Faust, wie Göz zwischen Weislingen und Marie, Beaumarchais zwischen Clavigo und Marie.

Der Urfaust enthält mit seinen 1441 Versen und 388 gedruckten Prosa Zeilen bereits alles am stärksten und unmittelbarsten Ergreifende, wie es später nicht mehr erreicht wurde. In Italien entstanden außer dem Plane für den zweiten Teil nur zwei Szenen des „Faust“. Von diesen fügt sich die „Hexenküche“ trotz ihrer Länge gut in den Bau des Dramas, die andere aber, „Wald und Höhle“, bringt Unklarheit in das Bild Fausts und Verwirrung in den bisher straffen Gang der Handlung und stört durch die Bilderpracht des Monologs die Harmonie des sonst so schlicht gehaltenen Werkes. Mit diesen römischen Szenen und einem Dialoge der beiden Hauptpersonen vermehrt und außerdem stilistisch wesentlich umgearbeitet, erschien 1790 im siebenten Bande von Goethes Werken Faust, ein Fragment. Das Mehr wollte aber für die künstlerische Wirkung nicht viel bedeuten und konnte den Raub nicht gut machen, den Goethe durch das Weniger beging. Seine neu gewonnenen idealistischen Kunstanschauungen bestimmten ihn, unbekümmert um die Leserschaft, die leidenschaftlichen und wilden Szenen, die der Domszene folgten (Monolog Valentins, das Gespräch vor dem Ständchen, die drei Schlußszenen), wegzulassen, so daß auch die Gretchentragödie wie ein Schaft ohne Kapital dastand.

Spät erst wurde die Faustsage von Goethe umgebildet und zur Tragik des menschlichen Erkenntnislebens vertieft, wie denn auch Egmont, ein anderer jener glänzenden „Blütenträume“ der Frankfurter Zeit, erst später zu reifen bestimmt war. Nur einer der dramatischen Pläne, der des Clavigo, ward sogleich zu Ende geführt. Als im Frühjahr 1774 Goethe in einem engen Kreise das vierte Memoire des französischen Figaro-Dichters Caron de Beaumarchais, jenes unruhigen Sturmvogels der großen Revolution, vorlas, forderte die sechzehnjährige, von Frau Rat als ihre Schwiegertochter gewünschte Anna Sibylla Münch ihn auf, es zu dramatisieren. Er sagte zu, und ehe noch die Frist um war, hatte er das Drama, eines der wirksamsten Bühnenstücke, vollendet.

Freilich war der Stoff schon dramatisch zugespitzt, so daß der Dichter manches, wie den zweiten Akt, einfach herübernehmen konnte, aber das Grundmotiv, in dem die Bedeutung des Stückes liegt, ist Goethes Eigentum. Denn während jener ruhmredige Abenteurer in seiner Verteidigungsschrift mit eigener Schönschreibererei bloß seinen Ehrenhandel mit dem königlichen Bibliothekar und Schriftsteller Clavigo y Najardo in Madrid erzählt und berichtet, wie er ihn 1764 zur Einhaltung eines seiner Schwester gegebenen Heiratsversprechens zu zwingen suchte und ihn dann gesellschaftlich unmöglich machte, hat Goethe die Herzensgeschichte zwischen Clavigo und Marie zum Hauptinhalte gemacht. Die Erinnerung an Selbsterlebtes, die Neue über die schuldvolle Untreue gegen Friederike gab der Darstellung die siedende Blutwärme und den hinreichenden Fluß wie im Werther. Clavigo, der den Kampf zwischen ungehinderter Selbstentwicklung und angelobter Treue durchgekämpft, verläßt die Geliebte. Marie scheidet dahin in Liebesgram. Beaumarchais übernimmt die Rolle des verletzten Familiengliedes. Von Schmerz ergriffen, als er die Folgen seiner Untat gewahrt, schwankt Clavigo und kehrt trotz der Vorstellungen seines Freundes Carlos zu Marie zurück. Er fühlt sich ihr aber entfremdet und fällt wieder ab. Marie stirbt an gebrochenem Herzen; Clavigo begegnet dem nächtlichen Trauerzuge und wird am Sarge der Verlassenen im Zweikampfe getötet. Ein altes elsässisches Volkslied, „Das Lied vom Herren und der Magd“, der Kampf zwischen Hamlet und Laertes an Opheliens

Grabe und andere Anflänge spielten in dem wirkungsvollen Schlusse zusammen. An dramatischen Effekten fehlt es überhaupt dem Stücke nicht, und zwar werden sie wie im „Götz“ hauptsächlich durch die Gegenläufe erzielt. Wir treffen im Stücke Bekannte. Marie erinnert uns an Marie im „Götz“ und von dem Haupthelden sagt der Dichter selbst in dem Briefe an Schönborn (1. Juni 1774), einen Literaturfreund aus den Kreisen Klopstocks: „Mein Hauptheld ist ein unbestimmter, halb großer, halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im „Götz“, vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson.“

Der „Clavigo“ machte bei seinem Erscheinen nicht den Eindruck, der ihm gebührte. Merck, vielleicht gereizt, weil er in dem kalten, weltklugen Carlos sein Konterfei erblickte, oder aus Furcht, sein Schützling könnte, wenn er ihm Beifall schenkte, bei der Lust und Leichtigkeit seines Schaffens eine Schar ähnlicher kleinerer Stücke schreiben und die Ausführung der großen Pläne ins Unendliche vertagen, fällte das Urteil: „So einen Quark mußt Du mir künftig nicht mehr schreiben, das können die andern auch.“ Völlig enttäuscht war das junge Deutschland, das von Goethe ein Stück in der Art des „Götz“, tendenziös und revolutionär nach Inhalt und Form, erwartet hatte. Doch während sie noch mit Wonne um den „Götz“ sich scharten und ihn nachzuahmen suchten, war dessen Dichter schon in eine andere Kurve eingebogen, die ihn scheinbar zu der alten Regelmäßigkeit zurückführte. Die maßvolle Einschränkung in Zeit und Ort, die Geschlossenheit der Handlung, die edle, nur noch in einigen Spuren der ersten Fassung des Stückes an den freien Genieton erinnernde Haltung der Sprache machen den „Clavigo“ zu einem vollen Seitenstücke zu „Emilia Galotti“, der er sich auch in der Fabel und in Motiven nähert, nur daß er nicht wie diese bloß gedacht, sondern gefühlt und erlebt ist. Goethe kehrte aber nicht bloß zu Lessing zurück, sondern ging über ihn hinaus, denn „Clavigo“ ist nicht, wie die „Emilia Galotti“, eine Intrigen-, sondern eine Charaktertragödie, und vermag auch das gewählte Grundmotiv den Begriff der tragischen Schuld und des tragischen Gegenjages nicht völlig zu decken, so hat der junge Dichter doch klar erkannt, daß die moderne Tragödie ihrem innersten Wesen nach Charaktertragödie sein müsse.

In demselben Jahre wie der „Clavigo“ erschien jener die Herzen tief aufwühlende Roman, in dem die überschwengliche Gefühlsmühsamkeit des jungen Geschlechtes ebenso ihren poetischen Niederschlag fand, wie der himmelstürmende Titanismus im „Prometheus“ und vor allem im „Dauft“. Viel tiefer als diese beiden Dichtungen, ja auch als „Götz“ und „Clavigo“, sind Die Leiden des jungen Werthers aus dem innersten Gemütsleben Goethes genommen. Noch als Greis nannte er den „Werther“ „auch so ein Geschöpf“, das er gleich dem Pelikan mit dem Blute seines eigenen Herzens gefüttert habe. Mit dem Abschiede von Weklar, zu dem Merck dringend geraten hatte, war Goethes Liebe zu Lotte nicht erloschen. Im November 1772 hatte ihn die Nachricht Kestners über den Selbstmord des jungen Jerusalem auf einige Tage nach Weklar getrieben, um hierüber Näheres zu erfahren. Karl Wilhelm Jerusalem, der Sohn des berühmten Theologen und Kestners Kollege als Sekretär der braunschweigischen Gesandtschaft, war eine tief veranlagte, aber bittere Natur und stand in freundschaftlicher Beziehung zu Lessing, der ihm einen rühmenden Nachruf widmete, als er 1776 dessen „Philosophische Aufsätze“ herausgab. Jerusalem's große Reizbarkeit ward durch ein schiefes Verhältnis zu seinem Vorgesetzten noch gesteigert; gekränkter Ehrgeiz zerterte an ihm, die leidenschaftliche Liebe zu der schönen Gattin des kurpfälzischen Sekretärs Herdt trieb ihn in den Tod; von Kestner hat er sich unter dem Vorwande einer Reise die Pistolen dazu ausgeliehen. Dieses traurige Ende Jerusalem's, die Eifersuchtszenen, die Goethes Besuche im Hause des Kaufmanns Brentano, an den Maximiliane La Roche um äußerer Vorteile willen verheiratet war, und vor allem das eigene Liebesempfinden während des Aufenthaltes in Weklar boten den äußeren Anlaß und die stoffliche Grundlage zum „Werther“, der, zum Teile gewiß schon früher in Gedanken entworfen, vom 1. Februar 1774 an in einem Zuge innerhalb vier Wochen niedergeschrieben wurde. Das Urbild Lottens blieb Charlotte Buff, wenn ihr auch die „Max“ manche Züge, vor allem die weiche Bestimmbarkeit und die berückenden schwarzen Augen leihen mußte; in Werther verschmolz die Liebe Goethes zu Kestners Braut mit der Leidenschaft Jerusalem's und in dem trockenen und

mürrischen Brentano fand der Dichter die Züge, die er für den mißtrauischen Albert des zweiten Teiles des Romans brauchte und die der freundliche und gutmütige Kestner ihm nicht darbot. Sein eigenes Wesen aber steigerte Goethe bis zu jener krankhaften Überreizung, wie sie das Ziel des Romans erheischte; denn er wollte einen jungen Menschen darstellen, „der, mit einer tiefen, reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt, durch dazutretende Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe, zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt.“ Goethe hat die Leidensgeschichte Werthers zwar durchkostet, aber er war ein Genesener, ein Mann der Tatkraft, als er sie dem Papier anvertraute. Gleichwohl glüht und zittert in jeder Zeile des Romans die fieberhafte Erregtheit des tiefsten Seelenschmerzes, die unwiderstehliche Allgewalt der Leidenschaft, der drängende Kampf überschwellender Gefühle des Individuums gegen die Satzungen der Allgemeinheit und der unwiderstehliche Drang nach Freiheit und Natur.

Ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des „Werther“ sagte Goethe zu Eckermann, er habe die Dichtung nur ein einziges Mal wieder gelesen und sich gehütet, es abermals zu tun. „Es sind lauter Brandrateten! Es wird mir unheimlich dabei und ich fürchte, den pathologischen Zustand wieder durchzuempfinden, aus dem sie hervorging.“ Und in der Tat, der Roman ist die Geschichte eines Kranken, eines Welterschmerzlers, der zum Opfer seines ungebändigten empfindsamen Herzens wird, weil er nicht die sittliche Kraft besitzt, das vermeintliche Recht und die Unendlichkeit seines Gefühlslebens zu verleugnen, sondern lieber der gegen solche Zügellosigkeit und Tiefe kalten und harten Welt verachtend den Rücken kehrt. Werther ist ein hochbegabter Jüngling, aber schwach gegen die Wünsche seines Herzens. „Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe,“ schreibt er an seinen Freund Wilhelm, „denn so ungleich, so unthat hast du nichts gesehen als dieses Herz! Lieber! brauch' ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Stummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen? Auch halte ich mein Herz wie ein krankes Kind, jeder Wille wird ihm gestattet.“ Nur in der Pflege des eigenwilligen und empfindungsseigen Herzens die lebenswerte Menschenbestimmung erkennend, findet er die Wirklichkeit bald unerträglich. Schon das übertriebene ästhetische Naturempfinden macht ihn untauglich für ernstes Schaffen. Oft möchte er beim Anblicke der paradiesischen Gegend des dampfenden Tales und der von Insekten belebten Blumen erliegen unter der Herrlichkeit dieser Erscheinungen. Er schwelgt in der blühenden Natur, in Homer, im Umgange mit dem gemeinen Volk und den Kindern, denn hier findet sein Herz Wahrheit, Einfachheit und Unverdorbenheit. Gegenüber der schweifenden Ungebundenheit, dem Freien und Übersäumenden in Freud und Leid erscheint ihm jede geregelte bürgerliche Tätigkeit als Lumpenbeschäftigung, die nur kleine Geister befriedigen könne. Schon ist durch die einseitige Pflege der Gemütskräfte das Seelenleben zerrüttet, als auch noch das gefährlichste Reizmittel, die Liebesleidenschaft, hinzutritt. Er lernt Lotte, Alberts Braut, kennen. Die für sie aufkeimende Leidenschaft ändert mit einem Male Werthers Stimmung, sein Herz schlägt in Liebe zu ihr. Aber nicht lange und er beginnt das Haltlose seiner Lage zu fühlen; wie aber kann er von seiner Liebe lassen? „Ich lebe all dieses Glends kein Ende als das Grab.“ Selbst die Natur, die ihm früher als der Schauplatz eines unendlichen Lebens erschienen ist, verwandelt sich ihm in den Abgrund des ewig offenen Grabes, in ein ewig verschlingendes, ewig wiederwärtendes Ungeheuer. Endlich ermannt er sich und flieht.

Werther sucht sich in geregelter Tätigkeit zu vergessen. Anfangs geht es leidlich. Er ist Attache bei einer Gesandtschaft geworden. Bald aber umdrängt ihn die Geschäftspedanterie, die Kleinlichkeit und Enge der Etikette, zuletzt trifft ihn sogar eine Zurücksetzung von seiten des adligen Kastengeistes. Wieder beginnt er die gefährliche Irrfahrt. Er will in den Krieg, aber sein Herz zieht ihn zurück in die Nähe der Geliebten. Er findet hier alles verändert. Albert ist trockener und unter der Last der Beschäftigung verdrießlicher geworden, Lotte fühlt nicht den Gleichklang der Seelen, den sie bei Werther findet. Da phantasiert er sich in den Wahn, Lotte sei in der Ehe mit Albert nicht glücklich. Immer düsterer wird es in seiner Seele. Nicht mehr vermag ihn die Natur, nicht mehr der heitere Homer zu erlaben; er verliert sich lieber in Ossians schauerlich-einsame, nebelige Welt. Alle Willenskraft ist in ihm erloschen; seine Ehre glaubt er unwiederbringlich gekränkt, seine Lust und Kraft zur Arbeit ist erschüttert und seine Liebe aussichtslos. Er sieht keinen anderen Weg als die Selbstvernichtung. Noch einmal besucht er Lotte und liebt sie aus den von ihm übersehten Liedern Ossians die ergreifenden Totenklagen Colmas und Alpins vor. Sie entlocken beiden Tränen. Dann von der Leidenschaft übermannt, umarmt er die Geliebte: diese flieht, Werther erschießt sich in der nächsten Nacht. „Handwerker trugen ihn, kein Geistlicher hat ihn begleitet“.

Scheidender als diese letzten Worte, die dem Berichte Kestners über den Tod Jerusalems entlehnt sind, hätte der Schluß des Romans gar nicht erfunden werden können. Mit Ausnahme der letzten wenigen Absätze objektiven Berichtes ist der Roman in Briefform gekleidet, für die durch Richardsons Romane und Rousseaus „Neue Heloise“ bereits bedeutende Muster aufgestellt waren. Diese Form ergab sich dem Dichter, wie er selbst erzählt, unmittelbar aus der dramatischen, da er gewohnt war, jede Frage, die ihn beschäftigte, wenn er allein war, mit einer oder der anderen Person, die er sich anwesend dachte, durchzusprechen. In diesem Sinne stellen sich auch die Briefe Werthers, obzwar sie eigentlich Monologe sind, als eine Art Zwiegespräch dar, nur daß die hier und da angedeuteten Erwidrerungen des Freundes nicht ausdrücklich mitgeteilt werden. Goethe steigert die Spannung des Lesers von Brief zu Brief. Bunt wechseln die Situationen und Szenarien; bald sind wir in der großen, weiten Natur, bald am Küchenherde, bald am Brunnen, im Pfarrgarten, in

des Amtmanns Kinderstube, in des Grafen glänzendem Salon oder in der elenden Dorfherberge. Wir werden durch alle Jahreszeiten und Naturstimmungen geführt und alles ist in ergreifenden Einklang mit dem Seelenzustand Werthers gesetzt. Und dazu die Mannigfaltigkeit feingeschnittener Menschentypen, die Goethe geschaffen hat! Werther, neben Hamlet die eigentümlichste Figur der Weltliteratur, Lotte, die, im Gegensatz zu dem krankhaften Träumer, der Wirklichkeit lebt und in ihrer kleinen Welt sich glücklich fühlt, dann die Nebenfiguren, der müchterne Albert, ein schöngestiger Fürst, ein hochnässiger Abel, wackere Frauen, pedantische Beamte, eine Schar reizender Kinder, die Goethe als erster in ihrer Lebenswürdigkeit gezeichnet hat, sie alle atmen Wahrheit und zeigen, daß der Dichter, wie er es selbst einmal ausspricht, nur an die Natur sich gehalten und dadurch zum großen Künstler gebildet hat. Gerade diese ungeahnte Schönheit der Bilder aus dem vollen Menschenleben macht den Hauptreiz des wunderbaren Buches aus und erhebt es über Rousseaus „Neue Heloise“, von der es, wie in dem Grundmotive, so auch in der Technik, in der Art, Modelle zu benutzen, in der Manier, den Menschen im fortwährenden Zusammenhange mit elementaren Mächten darzustellen, und auch sonst allenthalben abhängig erscheint. Der Franzose wirkt nur durch die Macht persönlicher Empfindung, Goethe aber ist auch Künstler, und darum weiß er die Sprache dem Gegenstande oder der Stimmung anzupassen. Sie ist schwungvoll, wenn es sich um die Betrachtung großer Welträtsel handelt, von biblischer Einfachheit, wo idyllische Zustände gemalt werden, bald hastig, bald entzückend ruhig und milde, bald trotzig aufbrausend, alle Stilarten glänzen in diesem Briefroman und halten jede Ermattung fern.

Die Farben zu dem Hintergrunde der Haupthandlung entnahm Goethe seiner Zeit: daher durfte auch der Hinweis auf die Gebundenheit der bürgerlichen Verhältnisse nicht fehlen, denn aus ihr ging ja vor allem die Sehnsucht nach Freiheit und Natur in allen ihren Formen hervor. Zugleich sollte das Grundmotiv durch die Aufnahme des Motivs vom gekränkten Ehrgeiz, das unmittelbar auf den Entschluß zum Selbstmord wirkt, eine Verstärkung erfahren und Werthers Groll gegen die Menschen um so mehr Berechtigung und größere Allgemeinheit verleihen. Daher war Napoleon, der den „Werther“ siebenmal in der französischen Uebersetzung gelesen und zu den Pyramiden mitgenommen hat, nicht ganz im Rechte, wenn er in einer Unterredung mit dem Dichter (1808) die Einmischung des Ehrgeizes als eine Durchschneidung der Einheitslichkeit des Grundmotivs, der leidenschaftlichen Liebe, tadelte. Einen anderen Mangel nahm Goethe selbst wahr und suchte ihm bei reiferer Einsicht abzuwehren. Im ersten „Werther“ war die unglückliche Leidenschaft ohne Gegensatz ihres zerstörenden Ausbruches hingestellt; bei der neuen Bearbeitung des Romans (1787) ward die Dorfgeschichte von dem Bauerurburden eingeschoben, der, gleichfalls von leidenschaftlicher Liebe ergriffen, seinen glücklichen Nebenbuhler und die Geliebte erschlägt, „die nun feiner haben wird und die nun keinen haben wird.“ Die zur Selbstvernichtung führende Leidenschaft des verzärtelten Sohnes der Kultur hat durch diesen Hinweis auf die dämonische Urgewalt elementarer Leidenschaft ein Gegenbild erhalten.

Mit dem „Werther“ ist Goethe wie mit einem Schlage der Liebesdichter des empfindsamen Deutschland und auch für die nachahmenden Dichter des Auslandes geworden. Er hat ausgesprochen, was Tausenden auf dem Herzen lag, und der Poesie das Herzenseben des modernen Menschen gewonnen. Diese feine, oft mikroskopische Zergliederung der Gemütsregungen, die Liebe, Hoffnung, Verzweiflung vor unseren Augen entstehen und wachsen läßt, ein so ergreifendes Schauen und Offenbaren der geheimsten und schreckhaftesten Abgründe und Herzenstiefen war trotz allen Vorgängern unbekannt und ungeahnt gewesen und selbst der psychologische Roman unserer Tage zehrt noch immer von der Erbschaft des „Werther“. Wenn dieser heute noch eine so starke Wirkung ausübt, so mag man ermessen, wie sie zu jener Zeit gewesen sein mußte, wo das Werk die Auslösung einer quälenden Spannung, der vollendetste Ausdruck einer welterschmerzlichen, überreizten Seelenstimmung war, die Deutschland schon seit dem Auftauchen des Pietismus durchzog und unter der Einwirkung der englischen Grabpoesie, der Anklagen Rousseaus gegen die Kulturverderbnis und unter dem Einflusse eines untätigen Lebens sich herangebildet hatte. Man schwelgt in Gefühlen, die sich jetzt ohne Maß und Fessel ergießen dürfen, und beschäftigt sich mit dem eigenen Selbst; die schöne Seele und das zarte „fühlbare“ Herz werden jetzt die am meisten geschätzten Eigenschaften, der Verstand wird verachtet; die absoluten Werte verschwinden, an ihre Stelle tritt das Subjekt als Maßstab der Dinge, das bisher als unverrückbar gehaltene Weltbild verschiebt sich. Religion und Moral treten zurück vor den Rechten der Leidenschaft, der Selbstmord steht als gutes Recht jenem frei, der ihr unterliegt.

Ganz Deutschland wird von dem Wertherfieber ergriffen; man vergießt Tränen über Werthers Schicksal, gefühlvolle Jünglinge kleiden sich in seine Tracht (blauen Frack, gelbe Weste und Reithosen), junge Frauen sehnen sich nach Wertherischen Liebhabern, man spricht in Wertherischen Phrasen, singt Werther und Lotte an, trägt sich mit Selbstmordgedanken und macht Werthers Lebensanschauung zu der seinen. Freilich hat Goethe in dem Motto der zweiten

Auflage des Romans dem Leser zugerufen; „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!“, aber der poetische Schimmer von Werthers Tod ließ die furchtbare Tat des Selbstmordes als eine faßbare erscheinen und „Werther“ hat, wie Frau von Staël spottend bemerkt, mehr Selbstmorde verursacht als die schönste Frau. Eine Flut von Nachahmungen, Fortsetzungen, Betrachtungen, Berichtigungen des „Werther“ erschien, man dramatisierte ihn, verwandelte ihn zum Volksbuche und besang im Bänkelsängerton die neueste „Moritat“. Von den Kritikern, die in „Werther“ nur ein Kunstwerk sahen, ließ sich neben dem Thüringer Heinse und Claudius am entzückendsten Schubart vernehmen, der „lieber ewig arm sein, auf Stroh liegen, Wasser trinken, Wurzeln essen“ wollte, „als einem solchen sentimentalischen Dichter nicht nachempfinden können“. Neben den Bewunderern fehlte es aber auch nicht an Tadlern; der Hamburger Pastor Goeze nennt das Buch geradezu eine Verleitung zum Mordelnde, der Berliner Aufklärer Nicolai schreibt die Parodie „Freuden des jungen Werthers“, deren plumpe Dreistigkeit Goethe später zurückwies, aber auch Lessing nimmt eine ablehnende Haltung ein und fordert Goethe auf, einen „Werther der Bessere“ zu schreiben, damit die poetische Schönheit des warmen Produktes nicht die empfindsame Schwärmerei noch verderblich überhize. Übrigens bezeugen auch die absprechenden Stimmen der Kritik ebenso wie das Verbot des Leipziger Rates gegen den Vertrieb des Werkes und die von der dänischen Regierung eingelegte Verwahrung gegen das verführerische und deshalb nicht allein für die christliche Religion, sondern auch für bürgerlich gute Sitten gefährliche Büchlein, wie tief es in das Leben eingegriffen hat. Weder vorher noch nachher wirkte ein Buch so hinreißend wie Goethes „Werther“ und selbst die weitesten Kreise, die in täglicher, gesunder Arbeit nicht jenem düsteren, selbstquälerischen Pessimismus verfallen waren, blieben davon nicht unberührt. Im Laufe von zwei Jahren erschienen 16 Ausgaben und bald trat „Werther“ seine Wanderung durch alle europäischen Kulturländer an und verschaffte der deutschen Dichtung zum ersten Male eine führende Stellung in der Weltliteratur. Berühmte italienische und französische Romane zeigen diese Einwirkung und Goethe selbst bezeugt in den Venetianischen Epigrammen:

Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen.

England? freundlich empfingst du den zerrütteten Gast.

Doch was fördert es mich, daß sogar der Chinese

Malet mit ängstlicher Hand Werther und Lotten auf Glas?

Von den vielen Nachahmungen, die „Werther“ im Gefolge hatte, können nur wenige im einzelnen Teilnahme erregen, während die übrigen bloß als Masse und nur insofern Beachtung verdienen, als sie den Zeitgeschmack und Goethes bestimmenden Einfluß kennzeichnen. Am meisten weinte man nach „Werther“ über Millers „Siegwart“, der der Zeitströmung sogar den Namen gegeben hat. Durch Eigenart ragt unter den Romanen, die unter „Werthers“ Einfluß stehen, das Leben des guten Jünglings Engelhof (1781) hervor, das den bayerischen Geschichtsschreiber Lorenz von Westenrieder (1748—1829) zum Verfasser hat und die Geschichte eines armen jungen Hofmeisters erzählt, der sich durch die Liebe zu seiner gräßlichen Schülerin die harte Verfolgung ihrer Familie zuzieht.

Durch die Anklagen gegen den unverständigen Adel und die Beamtenwillkür, die den düsteren Hintergrund der Haupthandlung bilden, schließt sich der Dichter den Stürmern und Drängern an, mit denen er auch, im Roman und in der kleinen Erzählung „Henriette Foley“, die Erregung des Mitleides für die Kindesmörderinnen teilt. Als Dramaturg aber zeigte er sich als treuen Schüler Lessings („Der Traum in dreien Nächten“) und dessen Lehren folgte er auch als Dramatiker („Marc Aurel“, „Die beiden Kandidaten“). Seine Lebensaufgabe erblickte der geistliche Rat, Schulrat, Bücherzensurrat und Direktor der Münchener Akademie (1808) in der Erziehung des Volkes und diesem Zwecke dienten Wochenblätter, Abhandlungen und geschichtliche Arbeiten. Dabei wurde er in seiner Jugend und im Mannesalter von dem Geiste der Aufklärung geleitet, aber schon im zweiten Teile seiner tüchtigsten wissenschaftlichen Leistung, der „Geschichte der bairischen Akademie der Wissenschaften“ (1807), und noch mehr in anderen Schriften der späteren Periode vollzieht sich ein Umschwung in der Auffassung der kirchenpolitischen Verhältnisse, indem er „dem Zeitgeist, der sich jetzt Toleranz und Humanität nennt“, entgegentritt.

Auf einer im Auftrage der Akademie unternommenen Reise schloß Westenrieder in Düsseldorf Freundschaft mit den Brüdern Jacobi, von denen Johann Georg, der Herausgeber der „Zris“, einer Vierteljahrschrift für Frauenzimmer (1774—1776), sich als Graziendichter einen

Namen machte (S. 653), während der jüngere Bruder, Friedrich Heinrich (geb. 1743 in Düsseldorf, gest. 1813 in München), als Philosoph und Dichter auf die deutsche Literatur einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte. Durch die Betonung der Rechte des Einzelwesens gegenüber dem schalen Rationalismus der Aufklärung reißt sich der Gefühlsphilosoph Jacobi den Männern der Geniezeit an, hebt sich aber von ihnen scharf ab. Geniales Streben und weibliche Weichheit, Unzufriedenheit mit der Erkenntnis und religiöses Glaubensbekenntnis liegen in ihm unvermittelt nebeneinander, im Leben wie in den Schriften, den eigentlich philosophischen und den beiden Romanen *Aus Edward Allwills Papiere* (1775) und *Woldemar* (1777).

Trotz seiner brennenden Sehnsucht nach dem Glauben gelang es ihm nicht, mit seiner Denkweise sich in das historische Christentum hineinzuheben. Da pocht Allwill, der alles Wollende, ein Kraftgenie der jüngsten Gegenwart, einzig auf die Rechte seines Herzens und sucht die Enge und Undurchführbarkeit starrer Sittengesetze zu erweisen, während auf der anderen Seite eine Reihe weiblicher Charaktere die Gefahren dieser grenzenlosen Willkür schildert. Es ist die Rousseauische Gefühlsphilosophie und Schönseeligkeit, in der „Allwill“ wurzelt, und in ein endloses, schönseliges und gefühlsschwelgerisches Hin- und Herreden zerfließt „Woldemar“. Er fühlt sich zu Henriette durch Seelenfreundschaft hingezogen, heiratet aber, um dieses reine Gefühl nicht durch Liebe und Ehe zu entweihen, eine andere. Als bald aber ergeben sich Verwicklungen, in denen die feinen Grenzlinien zwischen Liebe und Freundschaft bedrohlich ineinanderfließen. Woldemar aber geht aus dem Kampfe zwischen Pflicht und Gefühl siegreich hervor. Vielleicht hat Jacobi darin eigene Seelenerlebnisse geschildert.

Obgleich den Jacobis nicht freundlich gesinnt, trat Goethe zu ihnen dennoch in Beziehung, als Frauenwerk den Zwiespalt löste. Als dann Goethe auf seiner Rheinreise, die er im Juli 1774 mit Basedow und Lavater unternahm, die „Zackerls“ persönlich kennen lernte, lösten sich im Gartenhause zu Pempelfort rasch die Mißverständnisse wegen des weichlichen Gleim-Jacobischen Briefwechsels und Goethe genoß mit den Brüdern in Elberfeld, Düsseldorf, Bensberg und Köln mehrere Tage „des entzückenden Gefühls einer Verbindung durch das innerste Gemüt“. Insbesondere fühlten sich Friedrich Jacobi und Goethe im Gefühle gegenseitigen innigsten Verständnisses zueinander hingezogen, und mochte auch später die Verschiedenheit ihrer Anschauungen über Gott und Natur zu einer zeitweiligen Entfremdung führen, die persönliche Freundschaft ward immer wieder hergestellt. Sie hatten sich in Spinoza gefunden. In Bensberg fand eine Besprechung über diesen holländischen Philosophen statt, die Goethe so anzog, daß er, als die Freunde sich schon zur Nachtruhe begeben hatten, Jacobi noch einmal aufsuchte, und, „während der Mondschein über dem Rhein zitterte,“ das Gespräch, am Fenster stehend, fortsetzte. Das Spinozistische in den Anschauungen Herders, die Lehre von der Durchdringung der ganzen Natur durch den göttlichen Geist, hatte Goethe schon früher gepackt und ihn zu dem Studium der Ethik Spinozas geführt, aber erst durch den an schulmäßiger philosophischer Bildung ihm überlegenen Jacobi wurde ihm das volle Verständnis für den Pantheismus Spinozas erschlossen.

Den spinozistischen Monismus ergänzte sich Goethe noch durch den Begriff der Kraft aus der Monadentheorie Leibnizens, wonach jedem Wesen eine bestimmte Fähigkeit zur Wirkung nach außen innewohnt, die sich als Tätigkeit zu erkennen gebe. Daher erklärt er, die mechanische Weltanschauung der Materialisten verwerfend, alle Geschöpfe für Organe der Gottheit, in denen und durch die sie wirkt, und Gott für das reellste und tätige Eins. Die Gottheit offenbart sich im einzelnen, daher Goethes Liebe für das einzelne und seine Mahnung, im Endlichen nach allen Seiten zu wirken, und sein Bestreben, die innere Entwicklung der organischen Wesen als gesetzmäßige zu erkennen und endlich das Gesetz selbst zu ergründen. Da ferner die Natur in stetiger Wirksamkeit zeugt und schafft, so gilt sie ihm als ewig und Entwicklung als ihr Streben. Daher müsse sie auch dem Menschen, der rastlos arbeite und strebe, endlich eine andere Daseinsform geben. Es ist der Glaube an ein aufsteigendes, geistiges Leben, an eine beständige Wiedergeburt oder Seelenwanderung, der bei Goethe sich festsetzte und ihm innere Veruhigung gewährte. In diesem Sinne wird das Evangelium der Tat der Anfang und das Ende seiner Weltanschauung; Tätigkeit macht erst glücklich und „ruft die Arme der Götter herbei“. Weil Faust immer strebend sich bemüht, konnte er erlöst werden, und darum möge jeder das wahre Glück in einer die Wohlfahrt der Menschen fördernden Tätigkeit suchen. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ Die Liebe erhebt den Menschen über die anderen Geschöpfe, verbindet ihn mit der Gottheit, deren Wesen und Urphänomene er nur zu ahnen vermag, und macht ihn ihr ähnlich. (Das Göttliche.) Aus der spinozistischen Grundanschauung flossen dramatische Entwürfe (Mahomet, Prometheus, Faust), Werther, die Gedichte *Ganymed*, *Grenzen der Menschheit*, und auch der ewig wandernde Ahasver sollte bei Spinoza Ruhe finden.

„Ich konnte Dich nicht mehr lassen,“ bekennt Friß Jacobi noch 1812, als er der Stunden gedachte, die er in Bensberg mit Goethe verbrachte, wo dieser, auf dem Tische sitzend, seine

neuesten Romanzen „Es war ein Knabe frech genug“ und den König von Thule vortrug, dann wieder mit ihm über Spinoza sprach. Damals hatte sich Goethe von seinen beiden anderen Begleitern, Bajedow und Lavater, diesen „beiden Propheten“, in deren Mitte er sich als „Weltkind“ fühlte, bereits getrennt. Johann Bernhard Bajedow (geb. 1723 zu Hamburg, gest. 1790 zu Magdeburg), ein Nationalist, hatte mit seinem auf den Grundsätzen, die Rousseau in seinem *Emile* (1762) aufstellte, beruhenden Erziehungssysteme eine Zeitlang Aufsehen erregt und für sein vierbändiges, von Chodowiecki mit Kupferstichen geschmücktes *Elementarwerk* (1774) das Interesse aller Kreise geweckt. Lieber als mit diesem Original verkehrte Goethe mit Johann Kaspar Lavater (geb. 1741, gest. 1801 in Zürich), dem berühmten Propheten und Prediger, einem der merkwürdigsten Männer seiner Zeit. (Abb. S. 830.) Nicht so sehr durch seine Schriftstellerei als durch seine Persönlichkeit, den Glauben an sich selbst und seine göttliche Sendung, durch seine gewaltige Rednergabe und die tiefe Sanftmut seines Blickes und vor allem durch den Zusammenhang seines Wirkens mit der schwärmerisch empfindsamen Zeitströmung übte dieser „Magus des Südens“ auf alle, die mit ihm in Berührung kamen, eine bezaubernde Wirkung aus. Mit Liebe an seinem Vaterlande hangend, hat er schon als Zögling mit einer geharnischten und erfolgreichen Streitschrift gegen den grausamen und habfüchtigen Landvogt Grebel die Aufmerksamkeit der Züricher auf sich gelenkt. Als Dichter nährte er das Nationalgefühl mit seinen lange Zeit im Munde der Schweizer lebenden Schweizerliedern (1767), seine religiösen Dichtungen aber, Lieder, Oden und in Hexametern geschriebene Messiasen, fanden nur insofern Beifall, als sich darin sein felsenfester Christusglaube und die Macht seiner Persönlichkeit offenbarte. Durch diese wirkte er auch in seinen Predigten und Briefen, die er an seine Freunde und Anhänger in Deutschland richtete, und besonders in seinen vielgelesenen *Aussichten in die Ewigkeit* (1768—1773). Diese waren es auch, die den Briefwechsel zwischen ihm und Goethe, der sie in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ rezensierte, einleitete.

Der feste Glaube an die Bibel und der Kampf gegen die Aufklärung waren Lavater und Hamann gemeinam, so sehr sie sich auch im Leben und in der Denkwiese unterschieden. Beide wollten die Herrschaft des Verstandes brechen und alles vom religiösen Gefühl abhängig machen; nur daß Lavater von einer Bibelforschung überhaupt nichts wissen wollte und nicht nur alle Wunder glaubte, sondern sich selbst für einen von Gott gesandten Wundertäter hielt, Christus und Johannes als noch lebend annahm. Der Glaube schlug bereits in der Schrift *Pontius Pilatus* (1782—1786) in Aberglauben um und sein lebendiger Offenbarungsglaube und seine tiefe Gottinnigkeit verirrten sich allmählich in die klüglichsie religiöse Schwärmerei, so daß alles, was auf das Übersinnliche hinwies, seiner Zustimmung und Unterstützung gewiß sein konnte. Daher sein Glaube an Gafners wundertätige Krankenheilung, an die Geisterlehre des Schröpfers, an die Abenteuerlichkeiten Cagliostro's und die Freude, als Mesmer als Apostel des Magnetismus auftrat. Daher auch sein später so enttäuschtes Hinausgehen zu Christoph Kaufmann (geb. 1753 in Winterthur, gest. 1795 als Arzt in Herrnhut), in dem die Tendenzen des Sturmes und Dranges am tollsten und überpanntesten zum Ausdruck kamen. Er hatte sich in Tübingen einige medizinische Kenntnisse erworben und nach seiner Rückkehr in die Schweiz Lavaters Vertrauen zu gewinnen gewußt, als dessen Abgesandter er sich auf seiner Reise durch Deutschland und Rußland (1776—1777) aufzuspielen pflegte. Im Grunde ein Schwindler und Scharlatan nach Art anderer Wundertäter jener Zeit, zog der große, starke Mann mit dem scharf geschnittenen Gesicht, mit mähenartig flatterndem Haar, die Brust bis auf den Nabel nackt, in auffallender Kleidung auf seinem Schimmel von Stadt zu Stadt, geberdete sich als Abgesandter Gottes und dessen Spürhund nach reinen Menschen, mied geistige Getränke und spielte den Vegetarianer. Durch sein lebenswürdiges Benehmen und seine Sinnlichkeit gewann er sich rasch die Herzen der Männer und Frauen und es ist sonderbar, wie er selbst die besten und einrichtsvollsten Menschen eine Zeitlang zu täuschen verstand. Allmählich aber wurde die Schauspielerei des wellenhaarigen Kraftapostels durchschaut und selbst Lavater mußte gestehen, daß sein Apostel ein Betrüger sei, der nur von Stolz, Ehr- und Gewinnsucht getrieben werde. Auch die anderen Freunde, die einst zu seiner Fahne geschworen hatten, wie Miller, Vater Müller, Wieland, verspotteten ihn und Goethe münzte auf ihn das scharfe Epigramm (1779): „Ich hab als Gottespürhund frei mein Schelmenleben stets getrieben: Die Gottesspur ist nun vorbei, und nur der Hund ist übrig geblieben.“

In ähnlicher Weise hat Goethe in den *Xenien* (1796) gegen Lavater die Anklage geschleudert, daß die Natur in ihn den Stoff zum würdigen Mann und zum Schelmen gelegt, daß sie Edel- und Schalksinn in ihm, ach! nur zu innig gemischt. Im vollen Einverständnis aber verkehrte er mit dem berühmten Prediger, als er im Juni 1774 in Frankfurt erschien. Die

Betonung des Gefühlschristentums, der Glaube an die göttliche Liebe, die Religion der Tat, das praktische Christentum, wie es Lavater lehrte, zog Goethe an und das Interesse beider an der Gesichtsllehre machte sie sogar zu Freunden. Der Menschen Charaktere in ihren geheimsten Regungen kennen zu lernen, erschien Lavater als wesentlichste Pflicht. Dabei wurde er von einem durchdringenden Blicke unterstützt, der alles aus der Miene abzulesen wußte, was eine bedürftige Seele bei ihm suchte. Die Wahrnehmung nun, in wie nahen Beziehungen die körperliche und seelische Beschaffenheit des Menschen zueinander stehen, und die um 1750 von Frankreich nach Deutschland gebrachte Kunst des Silhouettierens weckten in ihm das Interesse an der Physiognomik, mit der schon die alten Griechen sich beschäftigt hatten. Nachdem er daher 1772 in einer kleinen Schrift *Von der Physiognomik* (Gesichtsllehre) seine allgemeinen Grundsätze dargelegt hatte, suchte er durch Veröffentlichung und Erläuterung eines ungeheuren Materials, das er durch öffentliche Aufrufe und auf seinen Reisen durch Zeichner sich verschaffte, eine systematische Darstellung seiner neuen Wissenschaft „zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ zu geben. So entstanden die *Physiognomischen Fragmente*, die in vier großen stattlichen Bänden 1775—1778 erschienen und die Charaktere und das Seelenleben der Menschen aus den Gesichtszügen offenbaren sollten.

Der Beifall, den das Werk fand, erklärt sich aus seinem Zusammenhange mit dem Überwiegen des Empfindungslebens der Zeit, die so gern die Gefühle zergliederte, jeder Regung des Herzens lauschte und nun ein treffliches Mittel zur Beobachtung der Seelenvorgänge besaß. Auch Goethe, der übrigens schon damals den Hauptwert des Werkes „als einen Beitrag zur bildenden Kunst“ ansah, lieferte Zeichnungen und das Bild eines physiognomischen Zeichners, das den Schluß des ersten Bandes bildet. Da aber Lavater nicht zu allgemein geltenden physiognomischen Gesetzen gelangte, wurden Goethes Beiträge immer seltener und hörten mit dem dritten Bande ganz auf. Die Wissenschaft wollte mit dem Werke nichts zu tun haben; Lichtenberg und Musäus gaben es dem Spotte preis und Goethe selbst blickte in späteren Jahren, als er, durch die Schädellehre des Arztes Josef Gall angeregt, in wissenschaftlicher Weise mit ähnlichen Studien sich beschäftigte, mit Geringschätzung auf jene Spielerei herab. Gleichwohl ist Lavaters Werk für uns eine unererschöpfliche Fundgrube von Porträts der Zeitgenossen mit charakteristischem Texte.

Lavater war der erste bedeutende Mann, der den Dichter des „Götz“ und „Werther“ in Frankfurt besuchte; auch der Messias- und Odenjäger fand sich ein und Goethe geht mit ihm im Oktober 1774 nach Mannheim. Szenen aus dem „Faust“ bilden den Gegenstand der literarischen Unterhaltung, sonst aber scheint die hohe Kunst des Eislaufes in den Gesprächen der beiden Dichter mehr Raum gefunden zu haben als Poesie und Ästhetik. Auf der Rückreise dichtete Goethe in der Postkaise die *Ode An Schwager Kronos*, einen grotesken Erguß eines ungestümen Lebensdranges, in dem er lieber in raschem Laufe jung und trunken zur Hölle fahren als in langsamem Trott zum Greise werden will. Als der für Goethes Zukunft wichtigste Besucher erschien im Dezember 1774 Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834), der, bis vor kurzem in preußischen Diensten, literarisch gebildet und selbst schriftstellerisch tätig, mit den Berliner wie mit den Göttinger Schöngelstern in Verbindung stand. Jetzt kam er als Gouverneur des sechzehnjährigen Prinzen Konstantin von Weimar zugleich mit dem um ein Jahr älteren Erbprinzen Karl August und dessen Erzieher Graf Görz auf einer Bildungsreise nach Paris durch Frankfurt, wo er Goethe kennen lernte und dem Prinzen vorstellte. Durch einen Zufall gaben Justus Möser's „Patriotische Phantasien“ den willkommenen Anlaß zu einem sehr angeregten Gespräch, und schon damals entstand in Karl August der Wunsch, den klar denkenden, in Politik und Staatswissenschaft erfahrenen jungen Dichter dauernd an sich zu fesseln. In Mainz, wohin Goethe den Weiterreisenden folgte, wurden die zwanglosen Unterhaltungen über die verschiedenartigsten Gegenstände fortgesetzt und darunter auch der Zustand der neuesten Literatur erörtert. Der kaiserliche Rat Goethe aber schüttelte zu der Bekanntschaft Wolfgangs mit den Prinzen den Kopf und war über die sich mehrenden Besucher, unter denen auch so mancher zudringliche Abenteurer sich einstellte, wenig erheitert. Auch den gefeierten Dichter konnten, obgleich er sich des jungen Ruhmes freute, die fortwährenden Besuche, Ausflüge, Ehrungen und Freundschaften nicht völlig befriedigen und machten ihm den Mangel eines dauernden, fest gegründeten

Zustandes fühlbar. Einen solchen sehnten auch die Eltern für den Sohn herbei und zu Beginn des Jahres 1775 schien dieser Wunsch in Erfüllung zu gehen. Goethe hatte nämlich Anna Elisabeth (Lili) Schönemann, die sechzehnjährige Tochter einer verwitweten Inhaberin eines Bankgeschäftes, kennen gelernt und war bei seiner leichten Erregbarkeit in leidenschaftlicher Liebe zu ihr entbrannt, in der alle seine Freuden, Schmerzen und Neigungen untergingen. Es kam aber bald anders. Lili war schön, gebildet und gutherzig, aber nicht frei von Launen und der Brunkfucht reicher Mädchen, die für die Gesellschaft erzogen sind. Aus Rücksicht für diese



Johann Kaspar Lavater.

Nach einem Stich von M. S. Wirsing 1787.

musste Lili vielen freundlich begegnen und das konnte Goethe nicht vertragen, wie er sich denn auch als der Sohn eines zwar wohl bestellten, aber anspruchlosen Bürgerhauses in den schillernden Glanz der prahlenden Kaufmannsgesellschaft nicht zu finden wußte.

Den inneren Zwiespalt, Glück und Qual im Herzen des Dichters verraten die Gedichte „Neue Liebe, neues Leben“ und „An Belinde“, während „Lilis Part“ als eine recht mißvergnügeliche poetische Epistel über die „Menagerie“ der Verehrer Lilis sich darstellt, in der er der gefangene Bär ist, der auszubrechen sucht, aber auf den Ruf der lieben Stimme sich immer wieder zu ihren Füßen legt. Die seltsam ungeliche Stimmung klingt auch aus zwei Singspielen, von denen Erwin und Elmire, eine Dramatisierung der Romanze „Erwin und Angelika“ aus dem „Wicar of Wakefield“, der geliebten Lili-Belinde zeigen soll, wie Elmire mit bitteren Tränen es habe büßen müssen, daß sie aus Laune den treuen Bewerber Erwin in die Einsamkeit ver scheuchte. In mancher Beziehung erinnert das Stück an die „Laune des Verliebten“, aber welche Töne weiß jetzt der Dichter in den eingelegten Liedern zu finden! Elmirens Liedchen der bescheidenen, ergebenen Liebe („Ein Weiden auf der Wiese stand“) und Erwins Klagegedicht („Ihr verblühet, süße Rosen“), von denen jenes durch die Vereinigung von Goethes Naturhymbolik und Mozarts Vertonung sich besonderer Beliebtheit erfreut, gehören zu den Perlen deutscher Lyrik. Dies gilt auch von den lyrischen Einlagen in Claudine von Villa Bella, vor allem von der volkstümlichen Ballade von dem frechen und bestrafte[n] Verführer des armen, jungen Mädchels („Es war ein Knabe frech genug“), die noch in Schillers Räubern nachwirkte. Die Heldin des Stückes, die viel beneidete, versorgene und doch immer lebenswürdige Claudine, trägt Lilis Züge und in die Gestalt des gern gesehenen Abenteurers Erugantino, eines Feindes der Gesellschaft und ihrer Ordnung, ist viel von des Dichters eigenem Blute gestossen.

Wie aus den Liedern klingt der schmerzlich gepresste Ton auch aus den Briefen an „Gustchen“, die Gräfin Auguste Luise Stolberg, die von ihm nie gesehene Schwester der beiden Freiheitsjäger und Vertraute seiner Seele. Es folgten zwar noch Tage des Glückes (Bundeslied), es kam sogar zur Verlobung, aber kaum fühlte sich der Bräutigam gebunden, kam er ins Schwanken. „D,“ ruft er aus, „wenn ich jetzt nicht Dramen schreibe, ich ging zugrund“, als er an der Stella, einem „Schauspiele für Liebende“, schrieb.

Goethe eignete das Stück Lili zu: „Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe ein Herz das andere zieht, und daß vergebens Liebe vor Liebe flieht.“ Die Anlage einzelner Szenen stimmt fast ganz mit „Clavigo“, der Stil ist wertherisch, und einen verzerrten Werther hat man das ganze Drama genannt. Denn während Werther, da er sonst keinen Ausweg sieht, ein tragisches Ende nimmt, wird hier versucht, bei ähnlichen Verhältnissen einen veröhnenden Ausgang zu finden. Zwei Frauen bringen es über sich, dem gemeinam Geliebten gemeinam Gattin zu sein. Diese Lösung wählte der Dichter unter Einwirkung der alten Sage vom Grafen von Gleichen, während die Einkleidung der Fabel von der bereits in Lessings „Miss Sara Sampson“ benutzten Doppelverbindung des englischen Satirikers Jonathon Swijt mit seinen beiden Geliebten Stella und Vanessa stammt und das innere Problem Erlebnissen Fritz Jacobis nachgeführt ist, dem die friedliche Lösung eines ähnlichen Konfliktes geglückt war. Doch ist es vor allem Goethe selbst, der auch hier wieder auf der Bühne steht. In dem Augenblicke, da er im Begriff ist, ein Bündnis für das Leben einzugehen, drängen sich die Erinnerungen früherer Liebesverhältnisse heran. Er will Lili angehören und doch quält ihn das Bewußtsein, auch Friederiken Treue geschworen und Lotten seine Liebe gestanden zu haben. So nimmt er einen Ausschnitt aus seinem Leben, steigert ihn nach der schwächlichen

Seite hin, und aus dem Fernando, der nur Lili gehören möchte und doch schon anderen sich verbunden fühlt, wird Fernando, der Stella glühend liebt, aber mit Cäcilie schon vermählt ist. Die Frage nun, wie er beiden zugleich die Treue halten könne, war es, die der Dichter sich als Problem stellte, und darum ist in dem Drama trotz mancher Schönheiten mehr vom Wesen der jetzt wieder gepriesenen „Problemdichtung“, mehr mühsame Berechnung, als sich sonst bei dem naivsten aller Welttdichter findet.

Die Lösung der Frage durch die Doppellehe Fernandos rief bei vielen Lesern Entrüstung hervor, und wenn das Drama dennoch in einzelnen Kreisen Anklang fand, so erklärt sich dies daraus, daß es aus der Empfindung der Geniezeit hervorgewachsen war, die in ihrem leidenschaftlichen Bochen auf die unveräußerlichen Rechte des Herzens sich leichtfertig über die Schranken der geltenden Moral und bürgerlichen Ordnung hinwegsetzte. Noch 1807 nahm Goethe das „Schauspiel“ mit der versöhnlichen Lösung der Schuld Fernandos in die Gesamtausgabe seiner Werke auf, später (1816) änderte er den Schluß, indem er den Fernando sich erschießen und Stella sich vergiften ließ. Das Stück, dessen Schwäche in der Unmännlichkeit des willen- und hilflosen, im Grunde recht unbedeutenden, halb langweiligen, halb widerlichen Fernando liegt, hat durch diese Zerhauung des Schicksalsknotens ästhetisch nichts gewonnen.

„Ich wäre ein Tor, mich fesseln zu lassen,“ hatte Goethe wenige Wochen vor seiner Verlobung in „Stella“ unter der Maske des Fernando gerufen und als Bräutigam schreibt er an Herder: „Ich muß fort in die freie Welt.“ Der Sturm seines Freiheitsdranges ergreift wieder sein Lebensschiff und wirft es aus dem Hafen häuslicher Glückseligkeit, dem es so nahe gekommen ist. Da kommen zur rechten Zeit die feurigen Jünger des Göttingerhains, die beiden Grafen Stolberg, an die sich Baron Karl von Haugwitz schloß, auf einer Reise in die Schweiz nach Frankfurt und bewegen Goethe zur Teilnahme an der Reise. Er ist dazu bereit und so treten denn die „vier Haimonskinder“ im Wertherkostüm im Mai 1775 die Geniereise an. Sie brachte Goethe persönliche Berührungen mannigfacher Art; in Karlsruhe ladet ihn der Erbprinz von Weimar und dessen Braut, die schöne Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt, zum Besuche in Weimar ein. Wohl genießt er die wechselnde Pracht der Schweiz, studiert Land und Leute, betrachtet aufmerksam die Kunstwerke und bewahrt die Bilder treu in dem Gedächtnisse, um sie später mit dem ganzen Stoff des „Tell“ Schiller zu überliefern; ihn selbst reizten sie wenig zu poetischer Zeichnung. Sein Auge ist trunken beim Anblicke der grünen Seen, der dunklen Wälder und der silbernen Alpenhöhen; er steht auf dem Gipfel des St. Gotthard, das gelobte Land Italien liegt zu seinen Füßen, aber Lilis Bild zieht ihn zur Heimat zurück und nach zehnwöchiger Abwesenheit ist er wieder in Frankfurt. („Auf dem See“, „An ein goldenes Herz.“) In den erst 1799 entstandenen und 1808 veröffentlichten Briefen aus der Schweiz hat er die Erinnerungen an die Reise niedergelegt. Sein Verlangen nach Lili war durch die Entfernung nicht gemildert, sondern gesteigert; aber von neuem tritt seine Eifersucht der Koketterie Lilis entgegen und kaum zwei Monate nach der Rückkehr ist das Verhältnis als gelöst anzusehen („Herbstgefühl“, „Bonne der Wehmut“). Lili wurde die Gemahlin des Grafen von Türckheim.

Zur Zeit der Trennung Goethes von Lili kam Karl August, jetzt regierender Herzog, auf seiner Vermählungsreise nach Frankfurt und lud den Dichter von neuem zu einem Besuche in seiner Residenz ein. Dem von Karlsruhe zurückkehrenden Paare sollte er in Begleitung des Kammerjunkers von Kalb folgen. Goethe sagt zu und dem widerstrebenden Vater wird die Einwilligung wie immer durch die vermittelnde Mutter abgewonnen. Die unfreiwillige Ruhe und Muße kam dem „Egmont“, mit dessen historischen Voraussetzungen er sich schon früher beschäftigt hatte, und wohl auch der Durchsicht der kurz vorher vollendeten Übersetzung des Hohenliedes aus dem Urtext zugute. Neue Besuche kamen; der Ästhetiker Sulzer, der Arzt Zimmermann, den er kurz vorher in Straßburg kennen gelernt hatte, und Johann Heinrich Pestalozzi (geb. 1746 in Zürich, gest. 1827 zu Brugg im Aargau), der Vater der neueren Pädagogik.

Ein frommer und opferwilliger Mann, der die Liebe zum armen Volke zum Grundsatz seines Unterrichtes machte, erblickte er, Rousseaus und Basedows Pläne in eine erfolgreiche Praxis umsetzend, die Grundlage aller dem einzelnen wie dem Staate nutzbringenden Bildung in der sittlichen Erziehung des Kindes durch die Mutter. Sein pädagogisches Volksbuch Lienhard und Gertrud (drei Bände 1781—1785) und Wie Gertrud ihre Kinder lehrte (1801) geben eine Anleitung zur häuslichen Erziehung.

Als Freund Lavaters wurde Pestalozzi von Goethe freundlich aufgenommen. Doch weder

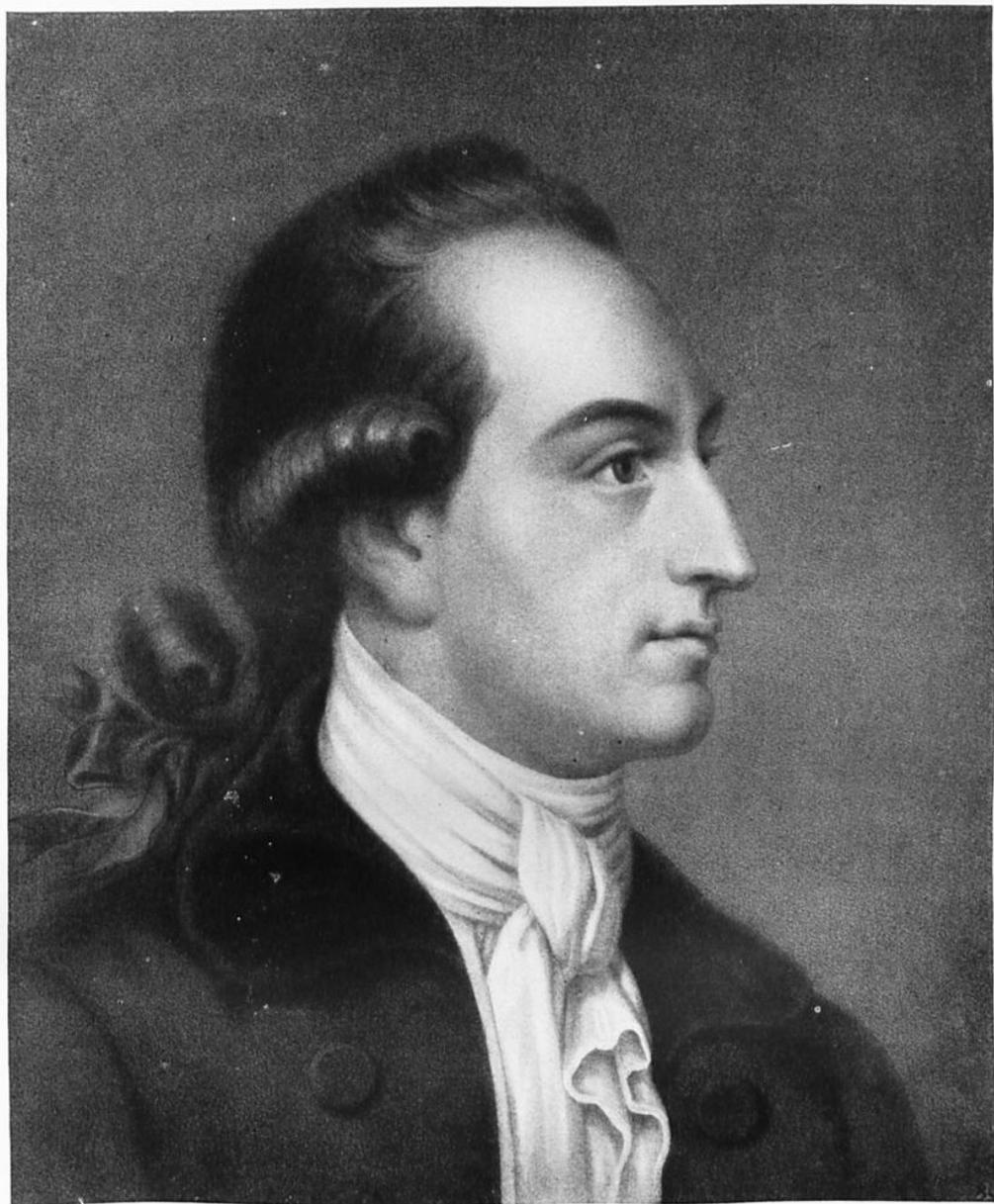
die Arbeit noch die Besuche konnten den verstimmt Dichter länger an Frankfurt fesseln, und da der versprochene Hofwagen nicht kam, verließ er, des Wartens müde, am 30. Oktober Frankfurt, um die vom Vater schon früher geplante Reise nach Italien zu machen. In Heidelberg kam es zu einem neuen Heiratsplane, aber das Eintreffen des weimarischen Kuriers, der ihm von Frankfurt nachgereist war, machte allen Plänen ein Ende. Er kehrt zurück und am 7. November 1775 trifft er in der freundlichen Hauptstadt an der Elm ein. Auf einen Besuch war es abgesehen, ein lebenslänglicher Aufenthalt wurde daraus.

Zwar umschwebte den jungen Goethe, als er nach Weimar ging, der Ruhm des „Götz“ und „Werther“, aber gleichwohl wurde er mit den anderen Dichtern der Geniezeit auf die gleiche Stufe gestellt und nur wenige ahnten, wie hoch er über diese sich erhebe. Ohne es gewollt zu haben, war er der Führer der neuen großen Bewegung geworden, die nach dem Klinger'schen Drama den Namen „Sturm und Drang“ erhalten hat. Nicht bloß Goethe, auch Schiller hat sie in der Jugend durchgemacht, die gewaltigen und fruchtbaren Anregungen auf sich wirken lassen, das Wahre jener Strömung in sich aufgenommen. Das Unwahre, Verjährene, Tolle, die Ausartung jener Übergangszeit haben die beiden Dichter wie die Jugendtorheiten hinter sich gelassen; doch für die meisten der Originalgenies, die sich plötzlich um Goethe scharten, wurde die Lehre gefährlich. Schon das Streben der Geniemänner nach Natur brachte es mit sich, daß das Drama als die unmittelbare Vergegenwärtigung von Handlung und Charakteren alle anderen Dichtungsgattungen zurückdrängte. Shakespeare, Goethe's „Ugolino“ und „Götz“ sind die Muster, soweit bei der Willkür jener Dichter überhaupt von solchen die Rede sein kann, und nur Lessing durchbricht in seinem „Julius von Tarent“ nicht die Dämme, die Lessing mit solcher Mühe und Kunst der dramatischen Form gezogen hat. (Beilage 104.)

Was die Geniemänner anstrebten, war im Grunde nur eine Wiederholung des Versuches der englischen Komödianten des siebzehnten Jahrhunderts, ein Drama auf vollkommen realistischer Grundlage, ohne jeden Einfluß der Antike zu schaffen. Bezeichnend für die jüngstdeutsche Bewegung ist es, wenn einige ihrer Vertreter einen jener jungen Feuergeister, Jakob Michael Reinhold Lenz, als genialen Dichter rühmen, als den eigentlichen Führer der Geniezeit ansehen und für die neue Literatur als Vorbild aufstellen. Geboren 1751 in einem Pfarrhause zu Seßwegen in Livland, offenbarte Lenz schon in der Heimat durch religiöse Gedichte im Stile Klopstocks sein lyrisches, bald auch sein dramatisches Talent, wurde aber erst in Straßburg berühmt, wohin er, ein Schüler Kants, aus Königsberg als Begleiter zweier kurländischer Junker von Kleist 1771 gekommen war. Ein hübsches, gewinnendes Persönchen, nähert er sich dem Salzmannischen Kreise und wird rasch in den Strudel der Ideen des Sturmes und Dranges gerissen. Nach dem Weggange Goethes, den er während dessen Studienzeit nur flüchtig kennen lernte, später aber durch brieflichen und auf dessen erster Schweizerreise durch persönlichen Verkehr zum Freunde gewann, spielte er in jenem Kreise die erste Rolle und trat als die Seele der neueröffneten Deutschen Gesellschaft mit Wärme, Eifer und Geschick für das Deutschtum im Elsaß ein. Schon damals wollte er Pfade gehen, die vor ihm Goethe gegangen ist, und diese Nachäfferei Goethes ward ihm in der Folgezeit zum Fluche im Leben wie in der Dichtung. (Abb. S. 833.)

Er nähert sich der von Goethe verlassenen Friederike und glaubt sich trotz ihrer Abweisung von ihr geliebt; kaum ernüchert, entbrennt er in Liebe zu der Gräfin Henriette Luise von Waldner, um bald auch dieses Traumbild zerstört zu sehen. Er wetteiferte mit Goethe in seinen Werken, schreibt „herzige“ Briefe über Werthers „Moralität“, erhebt für seine Abhandlung über das deutsche Theater die Priorität vor Herder und Goethe, zeigt diesem in der Schrift „Unsere Ehe“ die Gleichheit ihrer Talente und weist ihn in seiner fedden literarischen Farce *Pandaemonium Germanicum* durch Umarmung zum Bruder.

Nur die Verkenning des Dichterisch-Eigentümlichen Goethes war die Schuld, daß einige Gedichte Lenzens unter Goethes Namen gedruckt wurden und in einzelnen, wie „Die Liebe auf dem Lande“ und „Mit schönen Steinen ausgeschmückt“, schlug Lenz auch wirklich Töne an, die den Goethischen gleichkommen. Aber nur selten weiß er wahre und reine Empfin-



**Goethe.**

Gemalt von G. D. May 1779. Lith. von F. Rohrbach 1860.



dingstöne seiner Leier zu entlocken und so manches seiner Lieder, das „Ausfluß seines Herzens“ ist, verliert an Wirkung, weil ihm die Feile, die idealisierende Ferne und das künstlerische Maß abgeht.

An denselben Übeln wie die lyrischen Gedichte franken auch Lenzens Dramen: es sind flüchtig hingeworfene Skizzen, in denen neben einzelnen herrlichen Stellen viel Unbedachtes, Schrullenhaftes, Problematisches und Verworrenes sich findet, die Vernunft zu wenig, die wilde Stoßkraft, wie Lavater sagte, zu sehr arbeitet und die Genialität in Geniesucht ausartet. Es fehlt nicht an trefflicher, dramatischer Charakterzeichnung, nicht an lebenswarmen Zügen lieblicher Barmherzigkeit, selbst nicht an Blitzen echten Genies, aber es fehlt an tiefem innerlichen Gehalt, an folgerichtiger Durchführung der Charaktere, an Gestaltungskraft, um die aufgeregte arbeitende Einbildungskraft in feste dichterische Formen zu bringen. Statt eines einheitlichen Aufbaues ein Kunterbunt der verschiedenartigsten, oft einander grell widersprechenden Motive, statt eines festen und zielbewußten Fortschreitens der Handlung ein Durcheinander der Szenenfolge, wie sie den Shakespearomanen als das höchste Shakespearische Genialität galt, dazu ein geßtliches Auffuchen des Ungeheuerlichen und Häßlichen.

So reißt er in seinem ersten Stücke *Der Hofmeister* oder *die Vorteile der Privaterziehung* (1774), in dem er die Gefahren der Privaterziehung zeigen will, die unglaublichsten und widerlichsten Dinge im bunten Wechsel aneinander und führt Dinge vor, von denen Hebbel sagt, daß kein Mann über sie hinwegkomme. Treffend aber ist die Komik des Schulmeisters, die Zeichnung des alten Majors, eines Nachkommen von Lessings Odoardo und Vorläufers von Schillers Miller, und des verführten Landmädchens. Wie hier der Hofmeister, so ist in dem Stück *Die Soldaten* (1776) ein Offizier der Verführer. Es fehlt auch diesem Drama nicht an guten bürgerlichen Szenen voll frischen Lebens, die Haupttücke aber sind dem Dichter die Schilderungen des niederträchtigen und schamlosen Treibens der Offiziere, die während des Garnisonslebens zur Ehelosigkeit verhalten wurden, und jeder Moral hohnsprechend ist der daraus gezogene Schluß, die Fürsten sollen Pflanzschulen von Soldatenweibern für die Garnisonsoffiziere gründen. Noch weniger als in diesen polemisch-satirischen Stücken kam Lenz in den folgenden über das Schrullenhafte und die bedenklichsten Probleme hinaus. So will er in *Der neue Mendoza* oder *Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* selbst die Geschwisterehe aus gewissen Gesichtspunkten gelten lassen. Eine Karikatur der Werthertragödie ist das wirre Lustspiel *Die Freunde machen den Philosophen* (1776), in dem eine Frau zwischen zwei Männern gestellt ist und das mit einer Tripelehe endet. Noch toller ist die dramatische Phantasie *Der Engländer* (1777) und das rührende Familiendrama *Die beiden Alten* behandelt das Motiv von dem Sohne, der, um sich rascher in sein Erbe zu setzen, den Vater in einem Keller gefangen hält und für tot ausgibt, das dann Schiller in den Räubern benutzte.

Ob es Lenz, hätte er unter freundlicheren Verhältnissen gelebt, gelungen wäre, Lebensfähigkeit für die Bühne zu schaffen, bleibt bei seinem zerfahrenen Wesen zweifelhaft. Auch seine fünf „Lustspiele nach dem Plautus“ (1774), die noch am ehesten erträglich sind, blieben dem Theater fremd. Nichts Wertvolles bietet er über Shakespeare und das Drama in seinen Anmerkungen über das Theater, eine mit unerkennbarer Absichtlichkeit gegen Lessings Hamburgische Dramaturgie geschriebene Dramaturgie der Genieszeit, die er später durch den Nachtrag *Über die Veränderung des Theaters in Shakespeare* ergänzte. Seiner derb-komischen Überlegung von Shakespeares „*Verlorene Liebesmüh*“, die unter dem Titel *Amor vincit omnia* („Die Liebe überwindet alles“) erschien, schickte er die „Anmerkungen“ als Einleitung voraus.

Als ein „Pendant zu Werthers Leiden“ schrieb Lenz das Romanbruchstück „*Der Waldbruder*“. Damals lebte er bereits in Weimar, wohin seine kümmerliche Lage und Ehrsucht ihn trieben. Am 1. November 1776 traf er dort ein und ward von Goethe und selbst von Wieland, obzwar er ihn in Epigrammen und Satiren („*Menaff* und *Movfus*“) verspottet hatte, freundlich aufgenommen. Aber ein wunderlicher Mensch, über den man sich nie klar wurde,



Reinhold Lenz.  
Gezeichnet von G. Pfenninger.

„ein seltsames und indefinibles Individuum“, wie ihn Goethe später nannte, bald gutherzig und liebenswürdig, bald hinterlistig und intrigant, bald gut und fromm, bald voller Affenstreiche, beging er allerlei tolle Streiche, bis ihm eine bisher unbekannte „Eselei“, die er durch eine zweite „Impertinenz“ gut machen wollte, die Verweisung aus dem Lande zuzog. „Aus dem Himmel als ein Landläufer, Rebell und Pasquillant“ vertrieben, irrte er am Oberrhein und in der Schweiz umher. Sein Geist ist zerrüttet und im November 1777 bricht in Winterthur der Wahnsinn, der wohl schon lange in ihm schlummerte, offen aus. Was er in den letzten Lebensjahren schrieb, ist, obwohl er noch einmal zum vollen Gebrauche seiner Geisteskräfte gekommen zu sein scheint, wertlos. Erst 1779 brachte ihn sein Bruder in die Heimat und am 23. Mai 1792 ist er in Moskau auf einem Edelhofe im größten Elend gestorben. „Ich werde untergehen und verlöschen in Rauch und Dampf“; so hat er einmal an Herder geschrieben. Diese trostlose Weissagung erfüllte sich nicht, denn das bürgerliche Trauerspiel, wie er es in den „Soldaten“ schuf, schwebte Hebbel in „Maria Magdalena“, Otto Ludwig im „Erbförster“ vor, und vielfach mit Lenzens Dichten verwandt ist Gerhart Hauptmanns gesamtes poetisches Schaffen.

Lenz hatte Goethe zur Veröffentlichung der Satire „Götter, Helden und Wieland“ bestimmt. Mit ihr und den anderen Satiren Goethes erschien auch ohne Angabe des Verfassers die Farce Prometheus, Deukalion und seine Rezensionen (1775), die, Goethes scherzhafte Manier nachahmend und manche seiner Äußerungen enthaltend, in äußerst verletzenden Spottversen die Wertherkritiker verhöhnte. Goethe, der als Verfasser galt, nannte, da ihm daraus Unannehmlichkeiten erwachsen konnten, den Verfasser. Es war dies der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1647—1779). Schon in Straßburg verkehrte er im Salzmannischen Kreise mit Goethe, doch erst in Frankfurt, wo Wagner eine Advokaturkanzlei eröffnete, wurden sie Freunde. Als nach der Prometheus-Satire Goethe die literarische Verbindung mit Wagner löste, erklärte dieser zwar, niemals ein geschworener Goethianer gewesen zu sein, zeigte aber in seiner witzigen Satire „Voltaire am Abend seiner Apotheose“ (1778) noch denselben Haß gegen die Franzosen, wie er im Straßburger Kreise üblich gewesen war. Die Fortdauer seines Dichternamens verdankt Wagner nur seinen Satiren und Dramen, ohne es aber zu einem völlig genießbaren Werke gebracht zu haben.

Als Dramatiker mit der Übersetzung von Merciers Rührstück *La brouette du vinaigrier* beginnend, betrat er mit dem bürgerlichen Trauerspiele *Die Reue nach der Tat* (1775), einem zwar schwächlichen Machwerke, aber in seiner volkstümlichen Genrehaftigkeit vielversprechenden Versuche, die Bahn, die zu „Kabale und Liebe“ emporführt. Ein Ereignis in Wien bildet die Grundlage, der Standesunterschied das beleuchtete Problem. Starrsinnig auf ihren Rang pochend, wirkt eine Justizrätin ihrem Sohne, der die Tochter des Kutschers Walz heiraten will, entgegen und gibt, durch einen Machtpruch Maria Theresias bewogen, ihre Einwilligung erst dann, als es zu spät ist. Die Geliebte hat im Kloster Gift genommen, der Bräutigam erschießt sich, die Mutter wird wahnsinnig. Der Kutscher Walz, eine Glanzrolle Schröders, liebreich bei aller Derbheit, brav und humorvoll, behauptet ebenso einen guten Platz unter den bürgerlichen Vätern des deutschen Dramas wie der Metzger Humbrecht in Wagners Trauerspiel *Die Kindesmörderin* (1776). Wieder bildet eine soziale Frage den Grundgedanken und auch hier ist allerlei Sentimentales und Lebhafte in die sechs bühnengerecht gebauten Akte verstreut, neu aber ist der rücksichtslose Naturalismus, der in einem bisher unerhörten Maße geboten wird, und die Darstellung des ersten Aktes, die Vergewaltigung Evchens, der Tochter des Metzgers Humbrecht, durch den Leutnant Gröningsack, auf der Bühne unmöglich, die Haupthandlung geradezu innerlich unwahr macht. Denn wir können nicht glauben, daß ein Mensch der, wie der Leutnant, sich so überlegt niederträchtig gegen Mutter und Tochter betragen hat, aufrichtig liebt, und das Eheversprechen schließlich doch halten will. Glücklicherweise ist der Dichter in der Zeichnung der Ortlichkeiten Straßburgs, das den Schauplatz bildet, und in der Charakteristik. Mit sicherer Hand läßt er den Leuten aus dem Volke ihre ungeschminkte Redeweise und Geberde und wird dadurch zu einem Vorläufer der jüngstdeutschen Dichter. Aufmerksame Betrachtung der Wirklichkeit verrät auch die Zeichnung der Charaktere. Evchens bis zur Verzweiflung sich steigende Seelenqualen, die Beschränktheit der Mutter, die Frömmigkeit des Magisters, ihr gegenüber der satanische Hohn Hasenpoths, als sein Kamerad Gröningsack und in dem Metzger Humbrecht ist dem Dichter eine aus Härte und Liebe gemischte, mit stolzem Selbstgefühl und urwüchsigen Volkshumor ausgestattete Schöpfung gelungen. Sie hat für den Musikus Müller manche Züge geliefert, noch mehr aber für den Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena“. Um das Drama „vor ehrlichen Leuten“ darstellbar zu machen, hat es Karl Veßing einer Umarbeitung

unterzogen und der Dichter selbst hat es, nachdem ihm mit der Wegtreichung des ersten Actes nicht geholfen werden konnte, dadurch, daß er ihm einen „glücklichen“ Ausgang gab, in eine Tragikomödie verwandelt, die unter dem Titel „Euchen Humbrecht, oder, ihr Mütter, merkt's euch!“ als Schauspiel in fünf Aufzügen 1779 erschien.

Ein Jahr nach Wagners Tod betrat Friedrich Maximilian Klingler, der trotzigte unter den jungen Feuergeistern, ein „Löwenblutjäufer“, wie ihn der alte Wieland nannte, die Bahn, die ihn zu hohen Ehren führte. Er wurde als der Sohn eines Büchsenmeisters (Konstablers) bei der Artillerie 1752 in Frankfurt a. M. geboren. Unter den drückendsten Verhältnissen verlebte er seine Kinderjahre; früh verwaist, verdankte er es dem Opferinne seiner Mutter, daß er die Universität in Gießen besuchen konnte. Goethe zog ihn während der Universitätsjahre in seinen genialen Freundeskreis, konnte ihm aber bei der Verschiedenheit ihres Wesens keine Stelle in Weimar verschaffen und so sah sich Klingler auf sich selbst angewiesen. Er zog nun eine Zeitlang mit der Seylerischen Truppe als Theaterdichter herum, kämpfte als österreichischer Offizier im bayerischen Erbfolgekriege mit, kam 1780 durch Vermittlung Schloßers an den Hof in Petersburg, wurde Leutnant im Marinebataillon, begleitete den Großfürsten Paul nach Italien und Frankreich, nahm am türkischen und polnischen Kriege teil, wurde 1798 Generalmajor, ein paar Jahre später Kurator der Universität in Dorpat, legte aber 1820 alle seine Ämter nieder und starb 1831 in Dorpat.

Klingler ist ein geborener Dramatiker und will, wie er selbst sagt, alle Empörungen seines Herzens und seines Geistes durch Darstellung in Worten aushauchen. Daher denn auch in seinen Jugenddramen die Vorliebe für kolossale Gestalten, die rücksichtslos sich den Weg durch das Leben bahnen und ihre Gegenstände in sentimentalen, melancholischen, unentschlossenen, blasirten und weltmüden Charakteren finden. Meistens ist es des Dichters eigene Persönlichkeit, die in stets neuer Entwicklung und Ausbildung in den Jugenddramen zum Ausdruck kommt. Wie glücklich dabei auch vieles in den Motiven und in der ersten Anlage ist, so bleibt doch die Ausführung aus Mangel an sorgfältiger Lebensbeobachtung, an Maß- und Schönheitsgefühl, Geschmack und Gestaltungskraft weit hinter der Absicht zurück. Schöne Gedanken gehen in der Brunnhaftigkeit und dem hohlen Bombast seines Vortrages, edle Empfindungen in daneben aufschießender Noheit unter und der Mangel an künstlerischer Steigerung der Gefühle und Affekte führte zu einer maßlosen Vergendung von Kraft. Nirgends zeigt sich ein Blick für die Forderungen eines künstlerischen Aufbaues, statt einer einheitlichen Handlung ein buntes Gewoge von Intrigen, grausamen und grellen Gemälden der gesellschaftlichen Übel und Härten, in denen das plump Natürliche und Zynische, das Seltsame und Absonderliche, das Häßliche und Gräßliche für Kraft und Größe, das Skizzenhafte und Leichtfertige für kühne Genialität im Geiste Shakespeares gelten soll. Es ist der Rousseauische Groll und Kampf gegen die Enge und Beschränktheit der sittlichen und gesellschaftlichen Herkömlichkeiten, der sich durch die Dramen Klinglers zieht, und mit Recht hat er sie daher selbst als „Explosionen jugendlichen Geistes und Unmuts“ bezeichnet, als er 1786 einen Teil von ihnen für das „Theater“ zusammenstellte.

Sein Ritterdrama Otto ist dem „Göh“ und „König Lear“ nachgebildet, das Ehebruchsdrama Das leidende Weib (1775) erinnert an Lenzens „Hörmeister“. Dagegen zeigt das mit dem Preise gekrönte Stück Die Zwillinge (1775), die des Dichters Namen begründeten, bereits eine eigene und dabei ganz neue Art, die in ihrem, in Himmel und Hölle nach dem überschwenglichsten Ausdruck greifenden Drange nicht ohne eine gewisse Größe, doch von weit mehr Gewaltigkeit ist. Die Aufführung dieser ersten Charaktertragödie entzückte die Jugend in Hamburg und noch 1803 sprach der Dichter der „Räuber“ von der großen Wirkung, die sie auf ihn ausgeübt hatte.

Für mehrere der folgenden Dramen schöpft Klingler den Stoff aus dem eigenen Leben. So wird in der „neuen Arria“ der unter einem beengenden Schicksal knirschende Julio (Klingler) von dem zauberischen Machtweibe Solina zum entschiedenen Kampfe gegen das herrschende Böse und für das unterdrückte Recht angefeuert. Wie Simson und Grisaldo (1776), ein Kraftkoloss und Don Juan, versuchte auch Klingler in die Forderungen der Welt sich zu fügen, um des Lebens froh zu werden, und wie er die Verderbtheit der Welt bekämpft, so stattet er den Derwisch (1779), ein Nachspiel zu Lessings „Nathan“, zur Aufdeckung alles Schlechten mit einer Zauberkraft aus.

Märchenhaft-phantastisch wie die beiden zuletzt genannten Dramen ist auch das Schauspiel *Wirrwarr* (1776), wie es genannt wurde, ehe ihm Kaufmann die beiden zuerst von Lavater in dieser formelhaften Verbindung gebrauchten Schlagwörter *Sturm und Drang* vorsetzte. Es war des Dichters Lieblingsstück, weil er in keines seiner Dramen so viel aus dem eigenen Leben gelegt hatte als in dieses. Es sei ihm, sagte er, aus dem Herzen geflossen, und mit Feuerströmen brause darin sein Genius.

Das Stück behandelt mit allerlei Änderungen das Motiv von Shakespeares „*Romeo und Julia*“ und stellt die Feindschaft zweier Familien dar, die sich in ihrem leidenschaftlichen, maßlosen Haß und Rachedurst wechselseitig teils zugrunde richten, teils sich zu vernichten suchen, um schließlich über so vielen Trümmern sich verböhnt die Hände zu reichen, weil sich endlich herausstellt, daß diese ganze Feindschaft auf nichts als einem unheiligen Mißverständnis beruhe. Der nordamerikanische Freiheitskrieg mit seinen Land- und Seeschlachten bildet den Hintergrund der Handlung, die in einem fortwährenden Brausen, Toben, Gären, Sehnen, Schwärmen, Glühen sich abspielt. Die Personen laufen herum wie die Toll- und Tölpelhaften, und dabei sollen sie typisch sein, wie ihre Namen schon angeben. Da ist Wild, der wilde Jüngling, eigentlich Sohn des Bushy, der mit dem alten Berkley in unverföhlicher Feindschaft lebt. Wild ist der eigentliche Stürmer und Dränger, der Mann mit dem „tollen Herzen“, der rasend Leidenschaftliche, Sentimentale, Schwärmerische, Glühende, Verehrende, der das Fleisch seiner Feinde fressen möchte, der eigentliche Heros, der vollkommene Mann im Sinne der damaligen Jugend. Man höre eine seiner Tiraden: „Es ist mir wieder so taub vorm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder! O könnte ich in dem Raume einer Pistole existieren, bis eine Hand mich in die Luft knalle! O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen!“ Und ein anderes Mal sagt er: „Bin alles gewesen! War Handlanger, um was zu sein, lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden geküßt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Raht!“ Und so geht es fort durch das ganze Stück; abgerissene Sätze, Ausrufe, Kraftausdrücke sollen der Sprache den Charakter der Natürlichkeit geben. Uns erscheint sie unnatürlich; in der Geniezeit erblickte man in diesen Übertreibungen einen Sieg der Natur über den kunstvollen Stil Gelleys und den Wortreichtum der Dramen Weises, und gebrauchte sie auch in den Briefen und den für die Öffentlichkeit bestimmten Gedichten. In dem gleichen genialischen Tone reden alle Personen des „*Wirrwarrs*“; so die beiden Edelleute, die mit Wild nach Amerika kommen. Von ihnen ist La Feu der Phantast, der Mann der Illusionen, der ewig nur in Träumen lebt, nur in Träumen glücklich ist, und Blasius der Blasierte, den nichts mehr ergreift noch rührt noch freut, dem alles gleich ist und der bloß ewige Langeweile hat. Es sind drei Richtungen der Geniezeit, die in den Hauptfiguren zur Darstellung kommen, aber auch Klingsers zwischen phantastischen Zukunfts träumen und Weltverachtung schwankende Seelenstimmungen und seine Sehnsucht nach Amerika, die ihn zur Zeit seines planlosen Herumirrens ergriff, spiegeln sich darin wider. Seinem Tatendrang gibt der Dichter Ausdruck in einem der „tollsten Originalien“, die er im Stücke „zusammengetrieben“ hat, in dem Seekapitän Boyet, einer Art Eger, einem Ungetüm, das um sich schlägt, beißt und zum Zeitvertreib einen Mohrenknaben, der ihm zum Danke für die Rettung seines Vaters überallhin folgt, an den Haaren zerrt, kneipt und prügelt. Den Wild fordert er zum Zweikampf heraus, nur weil er ihm zuwider ist, weil er für ihn ein so „krötenmäßiges, fatales Ansehen hat, weil, wenn er ihn sieht, seine Nerven zuden, als wenn ihm einer den würdigen Laut in die Augen brüllte“. Das Ende des ganzen *Wirrwarrs* ist ein friedliches. Wild heiratet Karoline, seine Jugendgeliebte und Tochter Berkleys, La Feu beginnt mit Katharina, einer alten fetten Schwärmerin, ein idyllisches Schäferleben, um bis zu seinem letzten Tage zu träumen, und Blasius, an dem alle Kofetterien der schönen leichtfertigen Luise abprallen, hat sich „eine schöne, buschigte Höhle ausgespiert“, in der er sich als Eremit mit seinem noch übrigen Gefühle verschließen will. Der Verlauf dieser ironisierenden Nebenhandlung wirkt komisch, und eben die Verbindung von Ernst und Komik hat Klinger an seinem Stücke immer wieder als dessen Vorzug hervorgehoben.

In den Dramen, die Klinger in Rußland schuf, weidet er den wilden Ton und die Phantastereien und strebt, unter Beibehaltung der Prosa, nach einer geschlossenen Form. Den neuen Erfahrungen in der großen Welt gibt er Ausdruck in den falschen Spielern (1780), die der schwindelnden und empfindsamen Zeit einen Spiegel vorhalten, und in dem Schwur gegen die Ehe, einer Beißelung der frivolen, keiner Untertan fähigen Gesellschaft. Die alte englische Geschichte liefert ihm den Stoff zu dem Trauerspiele *Elfriede* (1782), dessen anziehendes, aber dem Dramatiker gefährliches Liebesproblem schon der Weimarer Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) und später Schiller aufgegriffen hat. In dem historischen Drama *Konradin* (1784) zwingt sich der frühere Freund der Kraftmenschen zu edler Ruhe, während *Der Günstling* (1785), der von dem brennendsten Haß gegen den Trug und die Gewalttätigkeiten selbstjüchtiger Höflinge durchglüht ist, den deutschen politischen Stücken sich anreicht. Nachdem er früher Schiller so mächtig angeregt hat, steht er hier unter dem Einflusse von dessen „*Fiesko*“ und in *Roderico* liefert er die erste Nachahmung des Marquis Posa. In *Aristodemus* (1787) und *Damokles* (1790) hüllt Klinger seinen politischen Freisinn in antikes Gewand und in den beiden *Medeatragödien* *Medea in Korinth* und *Medea auf dem Kaukasus* (1791), die die Schuld und Sühne der leidenschaftlichen Königstochter und Zauberin darstellen, kommt nicht bloß jener Prometheusche Troß zum Ausdruck, der durch nichts gebrochen werden kann, sondern auch der Haß gegen Priestertum und Despotismus, in denen er die größten Feinde menschlicher Freiheit und Bildung erblickte.

Nach Überwindung des phantastischen Genietums begannen für Klinger auf russischem

Boden Jahre angestrebter Tätigkeit. Unter dem düsteren Eindrucke, den die politische und moralische Umwelt auf ihn machte, begann er, wie er an Goethe schreibt, nach den Ursachen der Übel zu forschen, von denen die Menschen durch die oberen und niederen Gewalten bedrängt werden, wie auch jener, die die Not, der Druck, der Wahn und die eigene Natur der Menschen erzeugen. Dieses lange in seinem Herzen gärende Verlangen nach Erkenntnis des Zusammenhanges der Weltordnung wurde verstärkt durch die französische Staatsumwälzung: zugleich aber sagte ihm sein „innerer kräftiger Sinn“, daß erst seine eigene innere Welt in sich geordnet sein müsse, ehe er sich an die Umordnung der äußeren wagen dürfe. So faßte er denn nach einigen unbedeutenden und unter dem Einflusse Wielands sinnlich gefärbten Romanen zu seiner eigenen Beruhigung und Klärung den Plan zu einem Zyklus von Romanen, in denen er alles von ihm Empfundene und Gedachte, Erfahrene und Erprobte aus sich heraus durch Charaktere im Kampfe mit der Welt und dem Menschen darstellen wollte. Zu Aussicht genommen waren zehn Romane, von denen jeder für sich ein bestehendes Ganze ausmachen und die sich am Ende doch alle zu einem Hauptzwecke vereinigen sollten. Da in ihnen des Dichters Weltanschauung zur Darstellung kommen sollte, nannte er sie philosophische; für weit ausgeführte Betrachtungen und den Gang der Handlung oft unterbrechende Dispute ist denn auch mehr Raum gelassen als es in poetischen Schöpfungen sein sollte. Für einige Romane borgte er von Wieland das buntfarbige orientalische Gewand, vertauschte aber dessen Grazie lieber mit der beißenden Satire Swifts, der in Gullivers Reisen die Auswüchse der Kultur verspottet hatte, und Voltaires, dem er auch Gedanken und Motive entlehnte.

Die geplante Dekade blieb unvollendet. „Das allzufrühe Erwachen“, das in historischen Bildern die französische Revolution (1789—1797) schilderte, hat Klinger bis auf ein Bruchstück vertilgt und an Stelle des zehnten Teiles des Gesamtwerkes, der die Entwicklung der Persönlichkeit Klingers und seines Zeitalters in Wechselbeziehungen darstellen sollte, erschienen die „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur“ (1802—1805), eine Sammlung von geistreichen Aphorismen, vergleichbar den „Maximen und Reflexionen“ Goethes, aber dadurch von ihnen verschieden, daß sie sich nicht auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wissenschaft und Kunst beschränken, sondern auch über die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, über den Gang der Politik und Geschichte verbreiten. Sie lehren uns am besten des Dichters Charakter kennen und verdienen auch heute noch Beachtung, obgleich seine pessimistische und durchaus von Rousseau bestimmte Weltanschauung längst überwunden ist. Alles ist gut, wie es aus den Händen der Natur kommt, alles verschlimmert sich unter der Hand des Menschen; so hatte er in des javonischen Vikars „Emil“ gelesen und manch bittere Lebenserfahrung bot ihm dafür die Bestätigung. Jenen Zwiespalt zwischen den Forderungen des idealistischen Herzens und den kalt abweisenden Grenzen der Wirklichkeit, der die Zeit des Sturmes und Dranges so tief aufregte, wußte er weder zu versöhnen noch zu überwinden. Staat und Gesellschaft, Despotismus und Priestertum vernichten nach seiner Anschauung alles höhere und bessere Leben der Menschheit. Mag er auch die Forderung aussprechen, daß die Kraft der



Friedrich Maximilian von Klinger.

Zeichnung von Goethe aus dem Jahre 1775. Nach Meier, „Klinger in der Sturm- und Drangperiode“.

fittlichen Persönlichkeit und selbstloses Wirken die Kluft zwischen Ideal und Leben ausfüllen sollen, so schlichen sich doch in sein eigenes Wesen finstere Stoizismus und bittere Weltverachtung, die in den Romanen oft schroff hervortreten und ihnen den Charakter einer Krankengeschichte des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens geben. Mit den düstersten Farben entwirft er davon im Lapidarstil Bild um Bild; überall siegt das Böse über das Gute oder das Gute schlägt zum Bösen aus, nirgends ein Hoffnung verheißender Ausblick. Gerade diese einseitige Weltanschauung, mag sie auch auf tief empfundenen Lebenserfahrungen beruhen und in der ergreifendsten und anschaulichsten Sprache vorgetragen sein, schwächt die Wirkung der Romane bei Lesern, die des Dichters Mißmut und Weltschmerz nicht teilen.

Verbreitung hat von Klingers Romanen nur der erste, Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt (1791), gefunden. An die Volkssage sich in Außerlichkeiten haltend, machte der Dichter den Faust zum Erfinder der Buchdruckerkunst (Zust). Sein Jahrhundert aber läßt Faust im Stich; er kommt mit seiner Familie in großes Glend. Da beginnt er zu glauben, daß bei der Aufteilung des Gliedes der Menschen nicht die Gerechtigkeit den Vorzug geführt habe, und schließt mit dem Teufel einen Vertrag, um mit seiner Hilfe den Grund des moralischen Übels zu erfahren, warum der Gerechte leidet und der Lasterhafte glücklich ist. Der Teufel führt Faust auf die Bühne der Welt, um ihm zu zeigen, inwiefern der Mensch sich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu sein. Faust wird auf der gemeinsamen Wanderung Augenzeuge der schrecklichsten Greuel; er sieht die Barbarei der kleinen Fürsten Deutschlands, die ihre Untertanen verkaufen, lernt in Frankreich den Despotismus Ludwigs XI. kennen, in England Richard III., kommt an den Hof des Papstes Alexander VI. und überall sieht er nur Bosheit, Heuchelei, Schwäche, die sich freiwillig dem Teufel in die Arme werfen. Da erfaßt ihn Ekel vor den Menschen und ihrer Bestimmung, vor der Welt und dem Leben. Statt auf Mittel und Wege zu denken, dem moralischen Übel abzuhelfen, sieht er ihm als müßiger Zuschauer gegenüber oder hilft es selbst bewirken. Ganz im Sinne Rousseaus ruft daher der Teufel dem Verzweifelten zu, daß er nur Menschen kennen gelernt habe, die durch die sogenannte Kultur sich der Natur entäußert und der Verderbnis geweiht haben. Faust verlangt schließlich selbst vom Teufel den Tod.

Wie in diesem Romane, so entrollt der Dichter auch in Raphael de Aquillas und in der Geschichte Giasars des Barmeciden die furchtbarsten Schaubergemälde, wie sie die wüßteste Phantasie eines modernen Naturalisten nicht hätte erfinden können. Die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klingers zu entlehnen, als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus, in dem ein unerfättlicher Dämon herumwütet und herumwürgt. Dieser Dämon aber ist die selbstsüchtige Politik der Herrscher und eine Religion, die alle Kräfte des Geistes und Verstandes unterbindet. Alles eine Folge der Kultur. Die beiden Satiren „Sahir, Ewas Erstgeborener im Paradies“ und die Reisen vor die Sündflut greifen die Verhältnisse der Kirche, des Staates und der Gesellschaft in der schärfsten Weise an. Auf das Faustthema zurückgreifend, warnt der Dichter in dem Romane Der Faust der Morgenländer vor übermenschlichem Wissen, denn durch dessen Anwendung mache der Mensch sich und andere unglücklich, und empfiehlt, dem Zuge des Herzens zu folgen, und mahnt zur bescheidenen Selbsteinkehr. Auch in einer politisch aufgeregten Zeit den Glauben an die Herrschaft der Tugend nicht zu verlieren und Antriebe und Kräfte zum handelnden Leben zu erhalten, ist der Grundgedanke der Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit. Die Bedingungen dieses Lebens stellt Der Weltmann und der Dichter dar, indem gezeigt wird, daß man mit dem Bestehenden zu rechnen habe, wenn man in der Welt etwas durchsetzen will, und in dem Bruchstücke Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit schaudert der Dichter zurück vor den Freveln, unter denen sich die Befreiung vollzieht, hofft aber, daß durch fortschreitende Aufklärung und ein freies Staatstum der erschütterte Tempel des Genius der Menschheit wieder hergestellt werde.

Klinger war mehr Denker als Dichter und auch in seinen Romanen muß ein Gemisch von Phantasie und Satire das Poetische ersetzen. An Poesie der Empfindung und an Kraft der Gestaltung übertraf ihn Friedrich Müller (geb. 1749 in Kreuznach) oder, wie er sich selbst nannte, Maler Müller. Zu früh, meint Goethe, habe er sich diesen Schriftstellernamen beigelegt, denn er wurde ihm zum Verhängnis. Durch äußere Verhältnisse früh zur Malerei geführt und eigentlich auf einen großen echten Dichter angelegt, schwankte er zeitlebens zwischen Malerei und Dichtkunst, zerplitterte und zerteilte dabei seine Kräfte und gelangte auf keinem dieser Gebiete zur vollen Reife. Seine dichterischen Anfänge fallen in die Zweibrückener Zeit, wo er, zum Hofmaler ausgebildet, bei höfischen Schäferspielen als Erfinder und Darsteller mitwirkte. Da tändelt er mit den Anakreontikern („An das Täubchen der Venus“), versucht sich in Wielands graziöser Art, singt in bardisch-ossianischer Verückung voll Natur- und Urzeitkultus das „Lied eines bluttrunkenen Wodanadlers“ und entwirft in der Weise Ossians größere zyklische Gesänge („Der Riese Rodan“), ohne es aber zu einer epischen Gestaltung zu bringen. Ein neues Gepräge erhält seine Poesie während des Aufenthaltes in Mannheim, wo sich unter der Regierung des

Herzogs Karl Theodor Kunst und Wissenschaft warmer Pflege erfreuten. Die anakreontischen Paare werden in den Balladen durch Ritter und Maid verdrängt, schlichte, herzliche und fangbare Lieder erklingen und manches von ihnen, wie das „Jägerlied“ und der Soldatenabschied („Heute scheid' ich, heute wander' ich“), sind in den Mund des Volkes übergegangen. Die Gunst der Leser erwarb er sich insbesondere durch seine humorvollen Idyllen.

Hier wirkte der Maler auf den Dichter. Dabei übertrifft er schon in der Idylle von „Adams ersten seligen Nächten“, einer seiner ersten Idyllen, Gefühlers verschwommene Gestalten durch anschauliche Schilderung von Menschen und Tieren, und während Götter in seinen antiken Idyllen nach graziöser Darstellung strebt und den Humor meidet, bedient sich Müller einer markigen Sprache und sind seine Famae und Satyre die launigen Erzeugnisse eines derben Humors, an denen Shakespeares Lustspielgestalten ihren Anteil haben; so der stark sinnliche „Satyr Mopsus“, „Der Faun“ und die köstliche Humoreske „Bacchidion und Milton“.

Es war die Stimmung des nach Natürlichkeit verlangenden Sturmes und Dranges, die Müller reizte, die antike Einleidung der Idylle fallen zu lassen und sie in der pfälzischen Heimat festzusetzen. So bringen „Die Schaafschur“ (1775) und „Das Ruckfarnen lebenswarme, aus der Gegenwart geschöpfte und auf liebevoller Beobachtung beruhende Schilderungen aus dem pfälzischen Bauernleben und eröffnen der Dichtung wieder ein lang vernachlässigtes Gebiet. Und wenn Bop, der gleichzeitig in Niedersachsen die Bauernidylle pflegte, sie aber statt in Prosa in Hexameter kleidete, durch Anwendung des Dialektes der später so reich emporschießenden Dialektdichtung den Weg bahnte, so hat Müller, der nur gelegentlich Provinzialismen in die Darstellung einstreute, die Vorgeschichte der nachlassigen Zeit vorbereitet. Mit der romantischen Idylle Ulrich von Cossheim, in der er den Ritter von den Burgen zu den Bauern niedersteigen läßt, wirkte Müller auf die ritterliche Romantik der Rheinlande, die in der Geniezeit eine besondere Form annahm.

Schon Müllers Idyllen zeigen einen an Shakespeare und Goethe genährten Hang zum Dramatischen, und es fanden sich denn auch in seinem Nachlasse eine Fülle dramatischer Entwürfe, doch blieb die Ausführung hinter den groß angelegten Plänen zurück. So auch in der Bearbeitung der Faustsage, die ihm schon in der Kindheit durch das Volksbuch und in Kreuznach selbst, wo einst der berühmte Ingolstädter Professor lehrte, vertraut geworden war. Von da an begleitete ihn der Faust durch das Leben und von dem Bruchstücke Situation aus Fausts Leben (1776) bis zu Doktor Fausts Leben und Tod dramatisiert, machte er viele Wandlungen durch, um sich zuletzt, wie wenigstens der 1778 veröffentlichte erste Teil (Alt) zeigt, in einen chaotisch-breiten dramatischen Zyklus aufzulösen.

Nach der Vorrede faßte Müller seinen Faust als einen echten Titanen auf, als einen „großen Kerl“, „der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollte, und Mittel und Wege sucht, Mut genug hat, alles niederzuwerfen, was ihm in den Weg tritt und ihn verhindern will, Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt.“ Und dieser Faust erfährt einen Augenblick, „wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste und beste Kerl trotz Gerechtigkeit und Gesetz über sich selbst hinausbegehrt.“ Statt eines solchen Titanen aber tritt uns im Stücke ein kleinlicher, leichtfertiger Gemüthlicher entgegen, der durch sein Streben nach Macht und Genuß in Schulden geraten ist und, von den Gläubigern bedrängt, den Vertrag mit dem Teufel schließt. Auch wenn einmal die Bruchstücke von Müllers „Faust“ veröffentlicht werden, wird er, soweit man nach dem vorliegenden Gemisch von Phantasie und drastischem Realismus urteilen kann, nicht als Kunstwerk erscheinen.

Müller hatte seinem „Faust“ viele Züge seines Wesens gegeben und solche finden wir auch in Golo, dem Helden seines Dramas Golo und Genoveva, das in Italien vollendet und 1811 in der von Tieck besorgten Ausgabe von Müllers Werken veröffentlicht wurde. Trotz aller Schwächen ist es eine der besten Schöpfungen, die die Geniezeit neben dem „Götz“ hervorgebracht hat.



F. Müller

Friedrich Müller.

Radierung von Ludwig E. Grimm, Romae 1816.

Müllers Neigung zur Romantik kommt in diesen Schauspielen am besten zum Ausdruck und trug ihm den Namen des Romantikers der Stürmer und Dränger ein. Wie Goethes „Götz“, dessen Einfluß neben dem Shakespeares überall hervortritt, ist das Stück nur eine dramatisierte Geschichte. In lockeren, oft stocenden Szenenfolgen, unbeschränkt durch Raum und Zeit, ohne Rücksicht auf die Bühne entwirft Müller ein möglichst umfassendes Bild der Ritterzeit. In den Vordergrund ist Golo gerückt, zuerst ein träumerischer Doppelgänger Werthers, widerstandslos seiner Liebe zu Genoveva lebend, grübelnd wie Hamlet, nach der Abweisung entschlossen, sein Leben abzuschütteln, bis ihn die Leidenschaft zum Verbrecher und Wüterich macht. Im Bunde mit Golo steht seine Mutter Mathilde, ein wollüstiges Weib voll dämonischer Kraft und Leidenschaftlichkeit, halb Melheid, halb Lady Macbeth. Ihr gegenüber tritt Genoveva zurück; sie erscheint hier nicht als Heilige der Legende, sondern rein menschlich aufgefaßt, aber doch als Bild frommer Häuslichkeit, unentwegter Treue, reiner Unschuld, und, mag sie auch der Schmerz wie Ophelia dem Wahnsinn in die Arme treiben, voll unerschütterlichen Gottvertrauens. In rührendem Gegensatz steht die findliche Naivität Schmerzreichen, den Hebel einer Blume vergleicht, die nur den Tau der Tränen getrunken habe.

Unterstützt von Goethe und anderen Freunden, war Müller 1778 nach Italien gegangen, um sich dort als Maler auszubilden, und dort hat 1825 den altersschwachen Greis der Tod erlöst. In Rom, wo Goethe mit ihm nicht mehr verkehrte, vollendete er die erst 1825 veröffentlichte Trilogie *Adonis*, die klagende *Venus*, *Venus Urania*, ein opernhaftes Drama voll von verschwommenem Wust willkürlicher Mythenbildung, durch das er Goethes „*Phigeneie*“ aufstecken wollte. Gegen Goethe, an dessen „*Prometheus*“ sein lyrisches Drama *Niobe* (1778) erinnert, vergrollte er sich allmählich in der maßlosesten Weise und verunglimpft mehrere seiner Werke. Wenn er 1797 in einem Aufsatz von dem Künstlerkenntnis der Technik verlangte, so hat er seine eigene schwache Seite getroffen. Wie im Leben ist auch in der Poesie der „rheinische Most“ Müllers nie ausgegoren und es ist nur der Reiz der Ursprünglichkeit, dem einzelne seiner Schöpfungen ihr Fortleben verdanken. (Abb. S. 839.)

Zu den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom verkehrte Maler Müller viel mit dem Thüringer Johann Jakob Wilhelm Heinse, einem der Geniegenossen, die Goethe auf seiner Rheinreise kennen lernte. Geboren 1746 in Langwieschen in der Nähe von Zimenau und in der dürrigsten Lage aufgewachsen, hatte er auch während seiner Universitätsjahre in Erfurt stets mit Dürrigkeit zu kämpfen. Seinem Dichten gaben Wielands Schriften, die ihm schon früh in die Hände gekommen waren, die Richtung und die Gemäldegalerie in Düsseldorf weckte seine Begeisterung für die bildende Kunst. Durch Wieland war er den italienischen Dichtern zugeführt worden, von denen er Tasso (1780) und Ariost (1781) in deutsche Prosa übertrug, und aus dem Zusammengreifen der Einwirkungen Wielands und Rousseaus erklärt sich die Denk- und Empfindungsweise Heinsens. Mit diesem kämpft er gegen den jede freie Regung der angeborenen menschlichen Natur einengenden Zwang des Staates und der Gesellschaft, sieht aber mit jenem das Lebensideal nicht in dem wilden Naturmenschen, sondern in der sinnlichen Lebensfülle des Griechentums, wie es in den Wielandschen Romanen in verzerrter Gestalt ihm entgegentrat und in seiner durch ungebändigte Sinnlichkeit verliederlichten Phantasie noch mehr vergrößert wurde. Genie, Liebe, Wollust, alle Leidenschaften im höchsten Grade ihrer Seligkeit zu empfinden, dazu fordert der Dichter in der *Laidion* auf und wie hier erscheint er auch in seinem bekanntesten Werke, dem Roman *Ardinghello* und die glückseligen Inseln, als der verwegenste Dichter der entfesselten Leidenschaft. Das Buch ist eine Frucht des Aufenthaltes in Italien, aus dessen „*Götterluft*“ er 1783 nach Düsseldorf zurückgekehrt war. Drei Jahre später trat er als Bibliothekar in die Dienste des Kurfürsten von Mainz Karl Friedrich von Erthal und veröffentlichte den „*Ardinghello*“.

*Ardinghello*, der Held des Romans, vereint in sich alle Eigenschaften, unter denen sich die Sturm- und Drangzeit den gottbegnadeten Geniemenschen dachte; strahlend in männlicher Jugendschönheit, ein großer Künstler, voll brennender Leidenschaft und strohender Kraftfülle, Meister in allen körperlichen Übungen, Abgott der Frauen. Nur von dem Drange geleitet, sich ganz und ungeschmälert auszuleben, schweift er im bacchanalischen Liebestaumel von Weib zu Weib. „Genuß jedes Augenblicks, fern von Vergangenheit und Zukunft, versezt uns unter die Götter. Was hat der Mensch und jedes Wesen mehr als die Gegenwart? Traum ohne Wirklichkeit ist alles Übrige.“ Zuletzt gründet er mit gleich gesumten Geliebten und Freunden auf den Inseln Paros und Naxos ein Reich, in dem das alte Griechentum wieder erblühen sollte. Da gibt es keine Religion außer der Naturreligion mit einem himberauschenden Kultus der Schönheit, da herrscht Gemeinschaft der Güter, der Männer und Weiber und völlige Freiheit, wie Rousseau



**Friedrich von Schiller.**

Nach dem von Frau Ludowika von Simanowitj stammenden Original, das sie bei Schillers Besuch in Ludwigsburg (1794) malte und jetzt das Schillerhaus zu Marbach als seine kostbarste Zierde aufbewahrt.



sie dem ursprünglichen Naturzustande zuschrieb. Es ist das zur Frechheit niedriger Natürlichkeit gewordene Streben der Geniemänner, das der Dichter in einer bunten Reihe von Bildern mit packender Gewalt darstellt. Wie Wieland in seinen Romanen als ein Lehrer der Aufklärungsphilosophie und Regentenweisheit erscheint, tritt Heine für die Berechtigung des Stürmens und Flammens der Leidenschaft ein und schaltet dazwischen Kunsturteile über große Bauten, Bilder und Bildwerke ein, die eine feinsinnige Empfindung und ein eigenartiges Verständnis verraten.

Überreich an eingeschobenen Betrachtungen, und zwar über Musik, ist auch Heines zweiter Roman, Hildegard von Hohenthal (1795), in dem zwar manche Ausschreitungen des „Ardinghello“ zurückgenommen werden, die Leidenschaft des Dichters aber doch wieder allenthalben hervorbricht. Die stürmische Liebeswerbung des jungen Musikers Losmann um die vornehme, geniale, schöne und tief künstlerische Hildegard bildet die Handlung. Steht schon die „Hildegard“ an Kraft und Feuer der Darstellung hinter dem „Ardinghello“ zurück, so noch mehr der dritte Roman Anastasia und das Schachspiel (1803), der im Rahmen einer Liebesgeschichte von dem Reize und den Geheimnissen des Schachspieles handelt.

Nach Vollendung der „Hildegard“ siedelte Heine als Bibliothekar nach Altschaffenburg über. Der literarischen Bewegung, die Goethe und Schiller einleiteten, vermochte er nicht zu folgen und stand ihr mit neidisch verbittertem Gemüte gegenüber. Eben mit dem Abschlusse seiner „Vermischten Schriften“ beschäftigt, wurde er 1803 plötzlich vom Tode ereilt. Heines Schriften blieben nicht ohne Nachwirkung. Er wurde mit seinen Romanen, obschon sie in Anlage und Ausführung verfehlt sind, der Begründer des Kunstromans und galt der Literaturrichtung des „jungen Deutschland“ als der Vorkämpfer einer „Emanzipation des Fleisches“ und selbst die Vertreter der jüngstdeutschen Literaturbewegung unserer Zeit weisen gern auf seine Romane hin. Von großer Bedeutung ist er auch heute noch als Kunstschriftsteller. Wie wenige besaß er die Gabe, die Bildwerke mit offenem, greifendem Auge zu fühlen und sie in anschaulich sinnlichen Worten auch der Phantasie des Lesers vor Augen zu stellen. Unabhängig von Herder und Goethe und viel gründlicher trat er im Gegensatz zu der unbedingten Alleingültigkeit des antiken und antikisierenden Stiles, wie sie Winkelmann forderte, für die individuelle volkstümliche Kunst ein und in der Musik gehörte er zu den ersten, die auf den ernsten, altitalienischen Kirchenstil hinwiesen und die geschichtliche Bedeutung der Umwälzung erkannten, die Glück in der Oper hervorrief.

Heines politisches Denken wurde durch die herben Schläge der Wirklichkeit der Reise zugeführt und er spottete über Forster, weil er sich von den Wogen der französischen Revolution habe verschlingen lassen. Johann Georg Forster (geboren 1754 zu Rassenhuben bei Danzig, gestorben 1794 im tiefsten Elend in Paris) stand, wenn auch nicht zu dem Kreise des jungen Goethe gehörig, durch seine flammende, von Rousseau genährte Begeisterung für republikanische Ideen und soziale Reformen den Stürmern und Drängern nahe und zeigt, zu welch traurigen Folgen für die eigene Person und für die Allgemeinheit die Begeisterung für ein früheres Freiheitsideal auch einen tüchtigen Mann führen konnte. Von Kindheit an in stetem Wanderleben ein vaterlandsloses Dasein führend, huldigte Forster der weltbürgerlichen Anschauung seiner Zeit und erblickte das Vaterland nur dort, wo die Freiheit zu herrschen schien.

Schon als elfjähriger Knabe begleitete er seinen Vater, den bekannten Naturforscher Reinhold Forster, auf einer wissenschaftlichen Reise bis an die Ufer der Wolga. Von England aus, wohin seine Familie übergesiedelt war, nahm er an der zweiten Weltreise Cooks teil. Deren Beschreibung, die er zuerst englisch, dann deutsch herausgab (1779), ist ein Meisterwerk feinsten und urkundlichster Menschen- und Länderbeobachtung. Nach Deutschland zurückgekehrt, ward er Professor der Naturgeschichte in Kasel. Von Natur aus unruhigen Geistes und stets nach Neuem strebend, wurde er bald von den Wogen des Sturmes und Dranges erfaßt und durch Fr. H. Jacobi in Düsseldorf insbesondere für die Beschäftigung mit religiösen Anliegen gewonnen. Nach einer dreijährigen Tätigkeit als Professor in Wilna bekleidete er die Stellung eines Bibliothekars in Mainz und verlebte hier im Kreise von geistig anregenden Freunden, wie Johannes von Müller, dem berühmten Anatom Sömmering, Heine und Huber, glückliche Jahre, bis die französische Revolution ausbrach und die Eroberung von Mainz (1792) durch die Franzosen ihm eine verhängnisvolle Schicksalswendung brachte. In der Revolution die Verwirklichung der Menschheitsideale erblickend, ging er 1793 als Mitglied der Klubisten nach Paris, um dort dem Nationalkonvente den Wunsch nach Einverleibung des neuen Freistaates in das Gebiet Frankreichs zu überbringen. Die Schuld rächte sich schwer. Mainz wurde von den Deutschen zurückerobert, Forster geächtet und nach vielen Leiden starb er, durch die

Jakobiner in seinen Idealen betrogen, 1794 zu Paris im tiefsten Glende. Die politische Schuld raubte ihm bei den meisten Zeitgenossen auch den Ruhm des Schriftstellers und es war das Verdienst des jungen Friedrich Schlegel, auf diesen klassischen Prosaisten wieder die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Forsters Übertragung von Kalidāsa's indischem Drama „Sakuntala“ aus der englischen Übersetzung Jones fand Bewunderer an Goethe und Herder, insbesondere aber an Fr. Schlegel, der ungefähr ein Jahrzehnt später der Begründer der indischen Philologie wurde.

Seltene Geistesanlagen, ein scharfes Beobachtungsvermögen, volle Hingebung an die Kunst, die reiche Natur und die Gabe, das auf weiten Wanderungen und in vielseitigem Umgange Geschaute in lebensvoller und fesselnder Weise darzustellen, machten Forster zu einem unserer besten Kunstschriftsteller. Seine Schilderungen sind nicht so sinnendurchglüht wie Heines Darstellungen, aber sie sind lebensvoll und anschaulich, der Ausdruck eines edlen und hochgestimmten Geistes, der, was er selbst vom echten Kunstgenuß fordert, „im Kunstwerk den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eigenen verwandten Wesens hochahnend wiederfindet“.

Sein literarischer Ruhm knüpft sich insbesondere an die Ansichten vom Niederrhein. Es sind dies Briefe, die er von einer mit Alexander von Humboldt nach Belgien, Holland und England gemachten Reise (1790) an seine Frau richtet, um die von Land und Leuten, Kunst, Wissenschaft und Politik gewonnenen Eindrücke mitzuteilen. Von Lichtenberg als das erste Werk in unserer Sprache bezeichnet, fesseln sie auch uns noch durch die poesievolle und lebensvoll anschauliche Schilderung, durch treffendes Urteil und Glanz des Stiles, dem Forster vieles Persönliche, insbesondere seine Freiheitsbegeisterung, eingehaucht hat. Von großem Werte für das Geistesleben seiner Zeit sind die vielen Aufsätze, die, beredte Zeugen seines Wissens und Denkens, in den verschiedensten Zeitschriften veröffentlicht wurden. Mag er mit Aufsätzen, wie „Ein Blick in das Ganze der Natur“ (1781), Humboldts „Kosmos“ vorarbeiten, mit Schiller und Goethe die griechische Kunst als die Tochter einer glücklichen Periode der Menschheit preisen („Die Kunst und das Zeitalter“) oder mit dem „Leitfaden zu einer künftigen Geschichte der Menschheit“ mit Herder sich begegnen, immer ist er geistreich und packend in der Darstellung.

### 5. Der junge Schiller.

Die Gestalten unserer beiden großen Klassiker sind in dem Andenken der Zeiten für immer miteinander verbunden. Wird in einer literarischen Gesellschaft der Name „Goethe“ genannt, so fällt gewiß auch der Name seines Freundes Schiller, und der Streit entbrennt, welchem von beiden die Palme gebühre. Nichts Neues, schon zu Lebzeiten der beiden Dichterheroen war es so und Goethe sagte einmal in launiger Weise: „Ein wunderliches Volk die Deutschen! Sollten doch froh sein, zwei Kerle zu besitzen, wie Schiller es ist und wie ich es bin. Statt dessen machen sie uns zum Bankapfel; statt uns harmlos zu genießen, streiten sie sich auf Tod und Leben, wer von uns beiden mehr wert sei.“ Darum handeln wir weise, wenn wir, diesem Winke folgend, keinen auf Kosten des andern preisen; waren es auch verschiedene Wege, die sie einschlugen, sie führten doch zu einem Tempel. Die Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch zu erfassen, gleichsam die Idealität der Wirklichkeit darzustellen, verleiht Goethe einen fast einzigen Platz unter unseren Dichtern. „Die anderen suchen das Poetische wirklich zu machen, du machst das Wirkliche poetisch,“ so sagte Merck, Goethes scharf beobachtender Freund, und er selbst, mit seinem vollen Dichterherzen mitten in der Natur stehend, durfte rufen: „Ins Innere der Natur, o du Philister! Dringt kein erschaffener Geist! Mich und Geschwister mögt ihr an solches Wort nur nicht erinnern! Wir denken Ort für Ort sind wir im Innern“. Ihm hat die Natur „weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male!“ Aber diese Gabe wurde erst fruchtbar gemacht durch einen überlegenen Geist, der sich in jedem Augenblicke seines Daseins gegenständlich machen konnte, und durch jenen „beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht“ und Schillers Bewunderung durch die „heldenmäßige Idee“ erweckte, „in der Allheit der Erscheinungsarten in der Natur den Erklärungsgrund für das Individuum zu suchen.“ „Von der einfachsten Organisation steigt er Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickelteste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß er ihn der Natur gleichsam nacherschafft, sucht er

in seine verborgene Technik einzudringen.“ Ist nun Goethe nach dieser Charakteristik Schillers der Dichter der Natur, so erscheint er selbst als der Dichter des Ideals, der die Welt in ihrer ganzen Wirklichkeit mit klarem Blicke erfäßt, um in sie hinein die formende und gestaltende Kraft seines eigenen Lebens zu gießen. Er hat den Worten des Glaubens, der seine ganze Seele erfüllte, die „Worte des Wahns“ entgegengestellt, jenem Zug der Idee, der die Wirklichkeit überflügelt, den erschlaffenden Traum derer, die da meinen, jemals das Vollkommene aus dem wirklichen Leben empfangen und einfach genießen zu können „Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sah'n, Es ist dennoch, das Schöne, das Wahre. Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor: Es ist in Dir, Du bringst es ewig hervor.“ Der Idealismus war für ihn kein Scheinwort oder leeres Geklingel, sondern der Ausfluß seiner sittlichen und großen Persönlichkeit, die ihn drängte, seine Lebensarbeit der Gesamtheit aufzuopfern.



Friedrich von Schiller.

Gezeichnet von Chr. Bach, Lith. von L. Bish.

„Vor dem Tode erschrickst du? Du wünschst unsterblich zu leben? Leb' im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt.“ (Abb. S. 843.)

„Wie ein neuer Frühling“ wirkte der Umgang mit Schiller auf Goethe und diese verjüngende Lenzenkraft kann auch heute noch jeder aus dem geistigen Verkehr mit Schiller für sich gewinnen. Diese Kraft heißt Vertrauen in das Ideal, Glaube an die geistigen Mächte in uns, die uns zu Herren der Verhältnisse und der Natur, auch der eigenen, machen und uns das Gefühl innerer Überlegenheit in allen Lebenslagen geben können. Und dies sollen wir lernen aus seinem Leben und aus seinen Werken. Denn Leben und Dichten steht bei ihm in tiefster und schönster Übereinstimmung. Dieselbe hohe Gesinnung, dieselbe Großheit des Denkens, Fühlens und Wollens, die er in seinen Dichtungen preist und darstellt, hat er auch in seinem Leben bewährt und niemals ist vielleicht der Kampf eines großen idealen Willens gegen äußere Hemmnisse aller Art heldenhafter geführt worden als von ihm. Dadurch hat er in gewissem Sinne sein Genie sich erst errungen, und jenes Wort, das Charlotte von Schiller nach dem Tode ihres Gatten ihren Kindern zurief, ist zugleich an uns alle gerichtet: „Lasset euch sein Beispiel lehren, wieviel ein Mensch über sich vermag.“ (Weilage 105.)

Als Schiller seine ersten Schriften veröffentlichte, hatten sich die Wogen des Sturmes und Dranges schon allenthalben gelegt. Die von ihm eingeschlagene Richtung war in Schwaben durch zwei Publizisten vorbereitet worden, von denen Schubart eben enthaftet wurde, als man Wehrlin wegen eines Spottgedichtes auf den Bürgermeister und Rat von Nördlingen zur „Arrestierung“ nach Hochhaus brachte. Obwohl aus einer angesehenen württembergischen Familie stammend, wurde Wilhelm Ludwig Wehrlin unter bescheidenen Verhältnissen 1739 zu Bothnang bei Stuttgart geboren. Was er später im Leben erreichte und in seinen Schriften betätigte, hatte er sich, da ihm die Verhältnisse den Besuch einer Universität nicht erlaubten, durch Selbststudium und Beobachtung angeeignet. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Frankreich, dann in Wien (1767 bis 1777) und in bayerischen Städten gab ihm dazu reichlich Gelegenheit. Seinen über ganz Deutschland sich erstreckenden Ruhm verdankte er seinen großen Journalen, den Chronologen und dem grauen Ungeheuer, die während seines Aufenthaltes in Baldingen entstanden, und den zur Zeit seiner Haft verfaßten Hyperboreischen Briefen und Paragrafen. Durch die schonungslose Kritik, der er in seinen Journalen das öffentliche Leben unterzog, verließ er den Zeitungen, die damals nur Nachrichten von Ereignissen bringen durften, ein neues Gepräge. 1791 verließ er Hochhaus, wo ihm die letzten Jahre in angenehmen Verhältnissen und unter sicherem Schutze verfloßen waren, und starb das Jahr darauf in Ansbach, nachdem er noch eine Zeitung, die „Ansbachischen Blätter“, ins Leben gerufen hatte.

Nicht als Journalist, sondern als Dichter trat Schiller gegen den Druck der Verhältnisse auf. Das Geschlecht, dem er entstammte, reicht nachweisbar bis auf Stefan Schiller zurück, der um 1600 als „Bürger und Inwohner“ zu Neustadt im weinreichen Remstale lebte. Des Dichters Vater, Johann Caspar Schiller (1723—1796), trat 1745 in das bayerische Husarenregiment Frangipani ein, das auf dem Marsche nach Holland, wo die Verbündeten Maria Theresias gegen die Franzosen kämpften, durch Nördlingen kam, und rückte am 11. November in Brüssel ein. Er sah ein gutes Stück Welt, kam 1748 sogar bis nach London, geriet in Gefangenschaft, mußte in den Reihen der Franzosen dienen und kehrte erst 1749 nach Württemberg zurück. Er ging zunächst nach Marbach, wo er in der Herberge zum goldenen Löwen Wohnung nahm und noch in demselben Jahre die Tochter seines Wirtes, die sechzehnjährige Elisabetha Dorothea Rodweis, „unter Gottes Beistand“ zum Weibe nahm. „Von zwei Leibärzten examiniert und in Marbach zum Bürger aufgenommen“, übte er in dieser Stadt ein paar Jahre die Wundarzneikunst aus, bis ihn der Verfall des Vermögensstandes seines Schwiegervaters nötigte, das Messer des Wundarztes wieder mit dem Schwerte zu vertauschen. Er trat 1753 als Jourrier in eines der württembergischen Heere ein, die Herzog Karl in Erfüllung eines mit Frankreich abgeschlossenen Subsidienvertrages (1752) neu errichtet hatte, und zog mit ihm im zweiten Jahre des Siebenjährigen Krieges nach Schlessien, wo es bei Leuthen gegen Friedrich von Preußen kämpfte und geschlagen wurde. Zum Lohn für seine Tüchtigkeit zum Leutnant befördert, kehrte er mit den Württembergern, die von 6000 auf 2000 Mann zusammengesmolzen waren, im Mai 1758 nach Marbach zurück, wo ihm unterdessen sein erstes Kind, Christophine, geboren worden war. Doch nicht lange war die Raft bei Mutter und Kind; denn schon im Oktober ging er mit seinem Regiment nach Hessen, und als dann der stets geldbedürftige Herzog das Geschäft mit Frankreich wieder aufnahm und zu einer neuen Lieferung Soldaten sich verpflichtete, mußte Leutnant Schiller von seiner Gemahlin am 28. Oktober 1759 im Lager zu Ludwigsburg wieder Abschied nehmen. Er stand bei seiner Truppe in Unterfranken am Main, als ihm am 10. November 1759 in Marbach sein erster und einziger Sohn geboren wurde. (Abb. S. 845.) Von zwei Taufzeugen empfangend empfing die Täufling die Namen Johann Christoph Friedrich. Den lange ersehnten Sohn sah der Vater erst, als er im Mai 1760 in sein Standquartier Baldingen zurückkehrte. Mit welchen Gefühlen er ihn begrüßte, können wir aus einem Schriftstücke aus späterer Zeit erkennen, das mit den Worten schließt: „Und du, Wesen aller Wesen! Dich hab ich nach der Geburt meines einzigen Sohnes gebeten, daß du demselben an Geistesstärke zulegen möchtest, was ich aus Mangel

an Unterricht nicht erreichen konnte, und du hast mich erhört.“ Noch einmal (1760) mußte Vater Schiller in den Krieg ziehen und dann in verschiedenen Städten Württembergs in Garnison leben. Als Schiller, 1761 zum Hauptmann befördert, die Stellung eines Werbeoffiziers in der reichsfreien Stadt Schwäbisch-Gmünd erhielt und, da hier der Aufenthalt sehr kostspielig war, ihm gestattet wurde, in dem benachbarten Grenzorte Lorch zu wohnen (1764), ward endlich ein gefestigtes Zusammenleben der Familie möglich. Bis dahin waren die Kinder fast ausschließlich der Liebe der Mutter anvertraut, die mit ihnen zuerst in Marbach, dann in Ludwigsburg wohnte und den Vater öfters in seinem Standquartier besuchte. Sie war ihren Kindern die sorgsamste, aufopferndste Mutter, dem Vater die treueste Lebensgefährtin, die die rauhen Seiten und das manchmal heftige Gemüt des Mannes durch Liebe und Geduld zu säntigen wußte, und bei den mancherlei schweren Prüfungen stets von freundlichem Sinn und inniger, aufrichtiger Gottergebenheit. Aus der Mutter Wesen ist mit allem Zarten und Weichen zugleich das Vertrauen auf höhere geistige Mächte in das Leben des Knaben eingeströmt und auch die meisten körperlichen Eigentümlichkeiten, den schlanken Wuchs, die Gesichtsbildung, die zarte Haut und die leicht entzündbaren Augen, hat er von ihr empfangen. (Abb. S. 848.) Es war ein gesunder deutscher Haushalt, einfach, aber doch frei von quälender Sorge, der den Knaben Schiller



Schillers Geburtshaus.

umgab, als er in die Welt zu blicken begann. Erst in Lorch kam Friedrich unter den bestimmenden Einfluß des Vaters, eines ernsten, frommen und vorwärtstrebenden Mannes von seltener geistiger Regsamkeit. Seine Lebensgestaltungskraft, sein unbeugbarer Lebensmut und tatkräftiger Wille vererbte sich auf den Sohn, bei dem er sich in der Folgezeit zu einem umfassenden, seiner Selbstbestimmung gewissen, tatkräftigen Idealismus vertiefte. (Abb. S. 849.) Unter der sorgsamten Pflege der Eltern und an der Seite seiner Schwester „Fine“ verlebte der Knabe Schiller in Lorch im stillen Remstale glückliche Jahre. Die Landschaft mit ihren dunklen Tannenwäldern und Gebirgsbächen, der Blick auf den Hohenrechberg und den Hohenstaufen entzückte sein Auge, Ruinen von Denkmälern aus der römischen und altgermanischen Zeit, die Grabhallen in der halbverfallenen Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters, in denen viele der Hohenstaufen ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, und die verwitterten Wandbilder verschiedener Männer und Frauen des hohen Geschlechtes, die ihm der Vater erklärte, weckten wohl zum erstenmal im jungen Herzen die Ahnung menschlicher Größe und großer geschichtlicher Vergangenheit und der später bei ihm hervortretende Plan einer Tragödie „Konradin“ ist gewiß mit diesen Jugendeindrücken verwoben. Und wie horchte der Knabe auf, wenn ihm der Vater von seinem Kriegerleben und seinen Wanderungen erzählte und seine Phantasie in die Niederlande oder in die böhmischen Wälder, also dorthin lenkte, wo der spätere Dramatiker und Geschichtschreiber seine Helden finden sollte.

Es begreift sich, daß ein Mann von so entschiedenem Willen und praktischem Sinn, wie er Schillers Vater eigen war, vor allem die Erziehung seines Sohnes klar ins Auge faßte; wußte er ja doch, daß von ihr unendlich viel für ihn und das Gemeinwohl abhängt. Für die Bildung des Herzens ihres Sohnes sorgten Mutter und Vater gemeinsam; jene mehr in ihrer stillen, gottergebenen Art, dieser aber, auch hier Kampf und Tat verlangend, suchte in dem Kinde das Gefühl der Pflicht zu wecken, an der Verbesserung des äußeren und inneren Zustandes zu arbeiten. Und des Vaters Wort fiel auf fruchtbares Erdreich. Frißens Gemütsanlage war religiös. Wenn der Vater seine von ihm selbst verfaßten gereimten Morgen- und Abendgebete

in feierlichem Tone sprach oder aus der Bibel vorlas, eilte Fritz „selbst von seinen liebsten Spielen“ herbei und des Fragens über Unverstandenes war oft kein Ende. Was dem Vater verfiel, eine gelehrte Laufbahn, sollte der Sohn erreichen. Dessen Lernbegierde und Fassungskraft, die er in der Dorfschule bewies, kam dem Wunsche des Vaters entgegen und daher bat dieser den Ortsparrer Philipp Ulrich Moser, den gut beanlagten sechsjährigen Knaben an den lateinischen Lehrstunden teilnehmen zu lassen, die er seinem eigenen Sohne erteilte. Unter dem Einflusse des würdigen Pastors, dem er später in den „Räubern“ ein Denkmal setzte, entwickelte sich in Schiller früh die Neigung, auch einmal Prediger zu werden.

Die Notlage aber, da der Sold durch zwei Jahre nicht ausbezahlt worden war, nötigte den Vater, den Herzog um die Zurückveretzung in die Garnison nach Ludwigsburg zu bitten, und so mußte denn auch Fritz 1766 das „Paradies seiner Kindheit“ mit dem Aufenthalte in der geräuschvollen Residenz des Herzogs Karl Eugen vertauschen. Dort in Lorch ein Atmen in Gottes freier Natur und ein ungezwungener Verkehr mit schlichten Menschen, hier in Ludwigsburg ein von fürstlicher Laune beherrschtes Treiben, die Häuser und die Straßen geregelt und die Alleen und Parkanlagen zugeschnitten nach dem einzigen allmächtigen Willen.

Die Laune und der Ehrgeiz des Herzogs Eberhard Ludwig hatte zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Ämter und Städte des Landes genötigt, an der Stelle eines Jagdhauses ein prächtiges Schloß zu erbauen. In die nach seinem Tode verödeten Räume kam neues Leben, als Herzog Karl Eugen, erzürnt auf seine Hauptstadt, die Residenz nach Ludwigsburg verlegte. In maßloser Prachtliebe und fürstlicher Großmannsucht wollte er an üppiger Hofhaltung selbst den Glanz von Versailles überstrahlen. Ein buntes höfisches Leben entfaltete hier seine Pracht. Prunkvolle Feste mit Maskeraden und venetianischen Nächten zogen Scharen schaulustiger Fremder herbei. Das glänzendste Gepränge aber wurde in der Hofoper entwickelt. Die berühmtesten Sänger, Sängerinnen, Tänzer, Schauspieler, Feuerwerkskünstler und Dekorateurs aus aller Herren Ländern vereinigten sich zur Darstellung von Opern, Ausstattungs- und Spektakelstücken und der Schweiß der Untertanen mußte dem Herzog die Perlen und Diamanten verschaffen, mit denen er die Künstler und Künstlerinnen belohnte.

Hier nun lernte Schiller zum erstenmal das Theater kennen, die Stätte also, wo seine Dichtung einst die glänzendsten Triumphe feiern sollte. Da den Offizieren und ihren Familien der Zutritt freistand, wurde Fritz, besonders wenn gute Zensuren von der Schule einliefen, vom Vater öfter in die Vorstellungen mitgenommen. So unverständlich ihm auch die italienische Sprache und der welsche Theaterzauber war, so wurde doch die Phantasie des künftigen Dramatikers angeregt und der Nachahmungstrieb gereizt. Er war, wie Christophine berichtet, im Theater ganz Aug und Ohr und fühlte sich aus der ländlichen Einsamkeit wie in eine Feenwelt versetzt; er merkte sich alles genau und zu Hause stellte er aus Büchern eine Bühne zusammen, auf der er Figuren aus Papier, von Fäden geleitet, ihre Rollen spielen ließ. Dessen bald überdrüssig, fing er an, mit Geschwistern und Schulfreunden im Garten Vorstellungen zu veranstalten. Da gab er dann jedem seine Rolle; „aber er selbst war kein vortrefflicher Spieler, er übertrieb durch seine Lebhaftigkeit alles.“ In dem dreizehnjährigen Knaben regte sich auch schon der dramatische Gestaltungsdrang, wie sein Trauerspiel *Die Christen* und der episch-dramatische Versuch *Abfalon* zeigen. Daß aber Fritz nicht gar zu sehr dem Phantasieleben sich hingab, dafür sorgte die Lateinschule, die er von 1767 bis 1772 besuchte, um sich zum Eintritt in eine der Klosterschulen vorzubereiten und die notwendigen Grundlagen für den geistlichen Stand zu gewinnen, für den seine Neigung bis zum vierzehnten Jahre wuchs.

Schiller hatte das „Landerexamen“ bei dem Rektor des Gymnasiums, dem sich die Zöglinge der Lateinschulen, wenn sie Theologie studieren wollten, mehrmals unterziehen mußten, jedesmal mit Erfolg bestanden und sollte nun (1772) in eine der „niedereren Klosterschulen“ übertreten, um dann im Tübinger Stift die theologischen Studien zu beenden. Ehe es aber dazu kam, griff eine höhere Gewalt in sein Leben ein und zwang es in andere Bahnen. — Herzog Karl Eugen suchte fähige Schüler für seine neue „Pflanzschule“ auf dem Lustschlosse „Solitude“ bei Ludwigsburg und wünschte dort auch den jungen Schiller aufzunehmen, der ihm als geistig geweckter Knabe empfohlen worden war. Vergänglich wagte Vater Schiller untertänigst zu erwidern, daß sein Sohn für das Studium der Theologie bestimmt sei und daher nicht in die Akademie passe, wo dafür

nicht geforgt sei. Aber der fürstliche „Wohltäter“ entschied kurzweg, sein Sohn könne ja ebenso Rechts- wissenschaft studieren, und nun mußte der Hauptmann, wollte er nicht seine und seiner Familie Existenz opfern, die „Gnade“ Serenissimi über sich ergehen lassen. So zog denn am 16. Januar 1773 Friedrich Schiller mit dem Vater zur Solitude hinauf, um unter militärischem Drill zum Juristen ausgebildet und, wie es schien, endgültig dem Fürstendienste verschrieben zu werden.

Die herzogliche Schöpfung spiegelt den Geist ihres Stifters wider. Herzog Karl Eugen, im katholischen Glauben und ganz in französischer Weise erzogen, übernahm, noch nicht 16 Jahre alt, die Regierung (1744) und schien mehrere Jahre lang die Hoffnungen, die sein königlicher Meister, der Preußenkönig Friedrich II., auf ihn setzte, erfüllen zu wollen. Dann aber unterdrückten schlimme Ratgeber und der von seinen Vorfahren ererbte Hang zu glänzender Prachtentfaltung und wilder Sinnelust alle seine guten Vorsätze und er brachte durch seine Verschwendungssucht und Willkür seine Landesfinder an den Rand der Verzweiflung. In mehr als vierjähriger Ironarbeit mußten sie das Lustschloß Solitude erbauen. Aus dieser der Ruhe geweihten Stätte in waldumschatteter Bergeinsamkeit wurde bald ein neuer Tummelplatz rauschender Feste. An der Seite des Herzogs stand, als seine Gemahlin ihn verlassen hatte, die geschiedene Gattin des Freiherrn von Leutrum, Franziska, als „Gehülfin und Freundin“, die er nach dem Tode seiner Gemahlin zur Reichsgräfin von Hohenheim erhob und heiratete. Unter ihrem Einflusse erwachte allmählich Karls bessere Natur und er empfand zuweilen Anwandlungen von Reue, die ihn an seinem 50. Geburtstag sogar zu einem öffentlichen Bekenntnisse seiner Fehler und zu einem Gelöbniße der Besserung veranlaßten.

Despot aber ist er geblieben, doch suchte er sich für seine Herrschbegierde und seinen Ehrgeiz würdigere Ziele. Er gründete ein militärisches Waisenhaus, löste es aber bald wieder auf und errichtete, um sich die Offiziere und Beamten in seinem Sinne heranzubilden, 1771 eine militärische Pflanzschule, die er in der Solitude unterbrachte. Schon 1773 wurde außer der Vorbildung für die Universität die akademische Ausbildung selbst in den Lehrplan aufgenommen. 1775 wurde die Anstalt als „Herzogliche Militärakademie“ nach Stuttgart verlegt und 1781 als „Hohe Karlschule“ zum Range einer Universität erhoben. Karls Schöpfung war eine Lebenswürdigkeit, zu der man reiste, um sie zu studieren. Von ihrer Einrichtung und ihrem Gründer entwirft Hermann Kurz in seinem Romane „Schillers Heimatjahre“ (1843) ein anschauliches Bild. Die Verhältnisse am Hofe und Karls Verschwendungssucht, Willkür und Günstlingswirtschaft schwebten Schiller in der Kofinsky-Epifode vor Augen und die Lady Milford in „Kabale und Liebe“ hatte ihr Urbild in der Franziska von Hohenheim, die trotz des mächtigen Einflusses, den sie auf den Herzog ausübte, doch auch an dem grausamen Schicksale Schubarts Schuld trug.

Für immer losgerißen von einem Lieblingsplane, dem er mit der ganzen Warmherzigkeit erwachenden Tätigkeitstriebes angehangen hatte, und einer Laufbahn entgegengeführt, die er nicht kannte und liebte, erfuhr nun Schiller während seines achtjährigen Aufenthaltes in der „Pflanzschule“ täglich die Allgewalt des Fürsten, der das ganze Leben in seine Hand brachte und für ihn sich bewegen ließ. „Durch eine traurige düstere Jugend schritt ich ins Leben hinein und eine herz- und gefühllose Erziehung kemnte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle.“ So schrieb Schiller 1789 an Karoline von Wolzogen in Erinnerung an die Militärakademie. Ist nun auch der Vorwurf einer unmenschlichen, jeden Frohsinn tötenden Sklaverei, den man gegen sie erhob, ungerechtfertigt, so ist doch leicht ersichtlich, daß die militärische, jede persönliche freie Regung unterdrückende Einrichtung der Anstalt für selbständiger und tiefer angelegte Naturen, wie Schiller eine war, einen schwer erträglichen Zwang in sich schloß. Es wirkten dort zum großen Teile tüchtige Lehrer und durch die Berufung junger Lehrkräfte war aller Einseitigkeit und Verknöcherung des Unterrichtes vorgebaut. Aber gerade der Gegensatz zwischen der geistigen Höhe und Freiheit des Unterrichtes und der engherzigen Erziehung reizte Schiller und andere zur Auflehnung ihres ganzen inneren Menschen. Des Herzogs „Söhne“ sollten die Eleven sein und nur in ihm ihren „Vater“ und „Wohltäter“ verehren. Es gab keine Ferien; ohne Unterbrechung ging die gleiche Abmessung des Tageslaufes das ganze Jahr hindurch weiter. Die einzige Abwechslung brachten die Festlichkeiten, die Tage der öffentlichen Prüfung und der Preisverteilung, wobei alles in festlichen Kleidern und in pomphaftem Aufzuge erschien und dem Augenblicke entgegen sah, in dem der Herzog selbst die Preise verteilte.

Solange das Lateinische im Mittelpunkte des Unterrichtes stand, gehörte Schiller zu den besten Zöglingen; als aber im zweiten Jahre zu dem allgemeinen Unterrichte eine Fachwissenschaft, die Jurisprudenz, kam, der der fünfzehnjährige und oft kränkliche Zögling gar keinen Geschmack abgewinnen konnte, hatte er bald seinen Platz unter den mittelmäßigen. Schon gar nicht konnte die Vorgesetzten seine Konduite befriedigen; es fehlte ihm der militärische Schliß und die peinliche „Propertät“. In den Urteilen seiner Genossen schwankt sein Charakterbild; die einen finden ihn

heiter, die anderen schwermütig, viele rühmen seine Aufrichtigkeit und Gottesfurcht, seinen Hang zur Poesie aber haben die meisten beobachtet. Die große herrliche Natur, in deren Mitte die Solitude sich erhob, versetzte den träumerischen Knaben in religiös-dichterische Stimmung und Klopstock, der Sänger der Freiheit und einer übersinnlichen Welt, war dafür der rechte Dichter. In dessen Oden und in dem eben vollendeten Messias fand seine Seele die entsprechende Nahrung und ein begeistertes Vorbild. So entstand die in reimlosen Rhythmen gehaltene Ode An die Sonne, ein Lobpreis des Schöpfers in seinen Werken, und ganz erfüllt von den Anschauungen Klopstocks und biblischem Geiste, will er Moses zum Helden eines Epos machen, das freilich über einen Entwurf nicht hinauskam.

Bald bildete sich unter Schillers geistiger Führung ein Kreis von Freunden, die neben ihren wissenschaftlichen Arbeiten mit Eifer Poesie und Literatur studierten. So bemühte sich Hoven, in kleinen lyrischen Gedichten Klopstock und Kleist nachzuahmen, auch Friedrich Scharffenstein versuchte sich in Reimen und der rheinpfälzische Predigerjohn Johann Wilhelm Peterjen wollte seine epischen Kräfte Konradin von Schwaben weihen. Anfangs war Klopstock der Abgott des Bundes, aber bald drang die frische Morgenluft der neuen Zeit, die damals in der deutschen Literatur wehte, auch in die Abgeschlossenheit der Akademie und die Freunde schwärmten für die Erzeugnisse des Sturmes und Dranges, um so mehr, da Bücher dieser Art nur als streng verbotene Frucht eingeführt und genossen werden konnten. Da ist es vor allem Herstenbergs „Agolino“, der durch die im Gräßlichen wühlende Leidenschaft den jungen Schiller erschüttert, in Lessings „Emilia Galotti“ offenbart sich ihm reifes Kunstverständnis und wohlabgewogene Menschenkenntnis, Goethes „Gök“ in seinem Freiheitsdrange

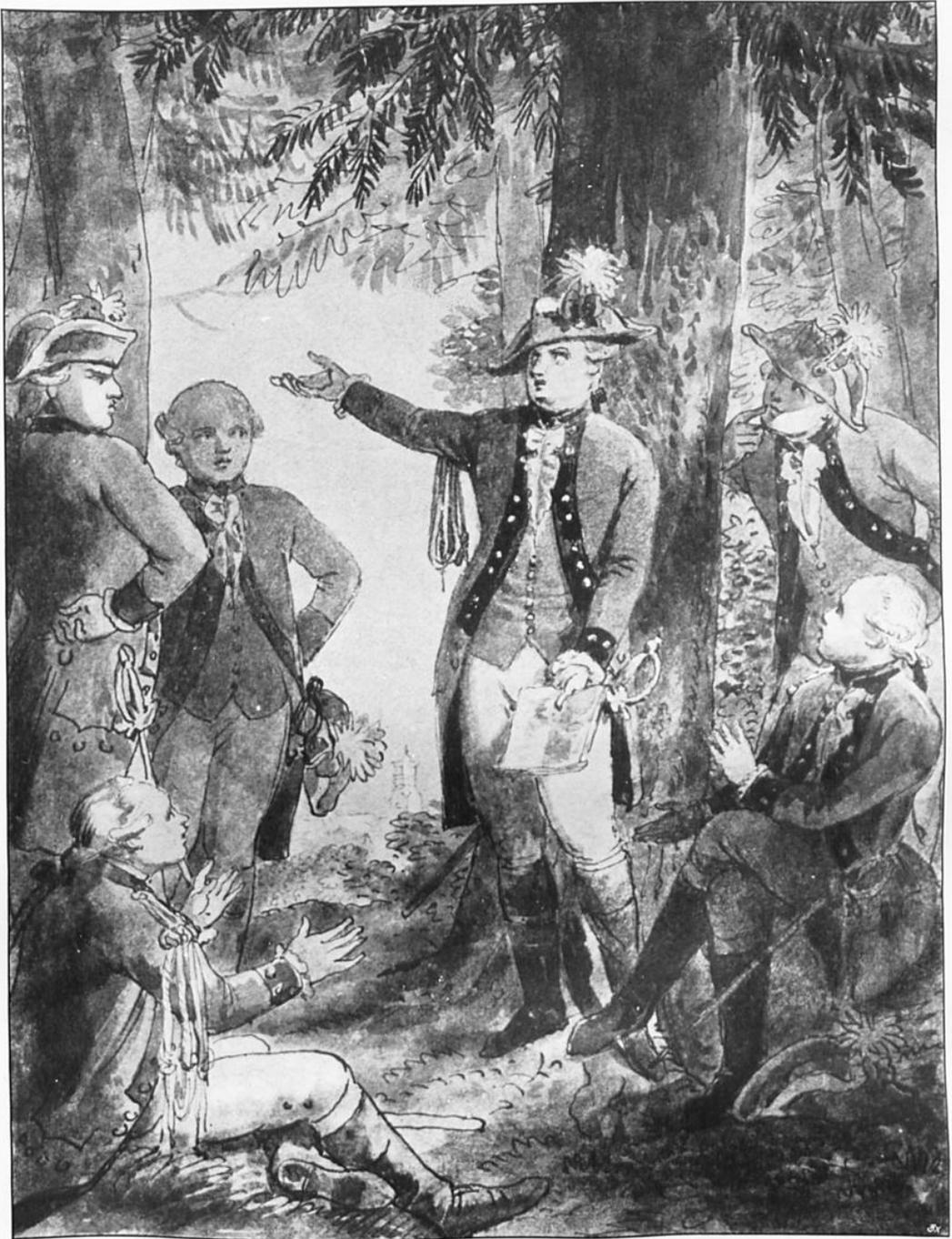
und seiner Sehnsucht nach Wahrheit und Größe findet lauten Widerhall und wie so viele Tausende sehen Schiller und seine Freunde in „Werther“ ein Abbild ihres Wesens. Schiller gestaltet die Zeitungsnachricht von dem Selbstmorde eines Nassauer Studenten zu dem wertherisch gestimmten Drama Der Student von Nassau, das er zu seinem späteren Leidwesen vernichtete.

Zugleich mit der Verlegung der Akademie nach Stuttgart wurde die medizinische Fakultät gegründet und Schiller, der in der Jurisprudenz mit seinen Genossen nicht mehr gleichen Schritt halten konnte, trat mit einigen Eklekten zu ihr über. Hier hoffte er vorwärts zu kommen und obendrein für seinen zu philosophischer Gedankenbildung und ethischer Betrachtung neigenden Geist reiche Anregung zu finden, da ja die Medizin sich damals viel mit den Lebenserscheinungen und den geheimnisvollen Beziehungen des Menschen zur Tier- und Geisteswelt beschäftigte. Daß

aber zwischen Poesie und Heilwissenschaft eine Beziehung sich herstellen lasse, sah er an Haller, dem Arzte und Dichter. Daher zog ihn die Physiologie nur insofern an, als sie von der Psychologie erfordert wurde, und in dem nur um acht Jahre älteren Professor Jakob Friedrich Abel (1751—1829) gewann er bald einen liebevoll beratenden Freund. Dieser hatte im Einverständnis mit dem Herzog Karl, der selbst nach dem Ruhme eines Weltweisen geizte, den Betrieb der Philosophie an der Akademie umgestaltet und insbesondere durch seine Vorlesungen über Moral und Psychologie die Zuhörer dafür zu erwärmen gewußt. Er war kein selbständiger Forscher, aber ein anregender Lehrer, dem sein gesamtes Wissen nur als Mittel diente, die Jugend zur Erkenntnis zu leiten und für eine sittliche Lebensführung zu begeistern. Durch Abel wurde auch Schiller der Philosophie gewonnen und seine Denkungsart in den folgenden Jahren entscheidend beeinflusst. Abel machte ihn mit der Leibniz-Wolffschen Lehre und mit der



Mutter Schiller.



**Schiller liest seinen Freunden Hoven, Heideloff, Dannecker, Kaps, Schlotterbeck  
im Bopser Walde „Die Räuber“ vor.**

Nach einer während der Vorlesung (1780) von B. Heideloff entworfenen Zeichnung, ausgeführt von  
seinem Sohne K. A. Heideloff. (Im Besitz des Schillervereins zu Marbach.)



Glückseligkeitsphilosophie der Zeit vertraut und verpflanzte auf ihn seine Vorliebe für abnorme psychische Erscheinungen, namentlich für große Verbrecher; daher Schillers pathologische Schilderungen des Verbrechers in den „Räubern“ und „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“, den Schiller aus Abels mündlicher Erzählung gebildet hatte, ehe noch dessen „Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben“ (Stuttgart 1784 — 1790, 3 Bde.) erschienen war. Und weil Abel als Beispiele und Belege zu den allgemeinen Sätzen mit Vorliebe Stellen aus deutschen und fremden, alten und manchmal auch neueren Dichtern brachte, wurde dem jungen Poeten zugleich eine reiche und von Kritik durchdrungene Literaturkunde vermittelt. Auf diesem Wege lernte Schiller auch Shakespeare, den Abgott der Stürmer und Dränger, kennen.

Was Schiller bei Shakespeare vermisse, das warme, vollschlagende Herz des Dichters in seinen Helden, das sang rein Leisewitzens „Julius von Tarent“, der nebst Klingers Brudermorddrama auf seinen Geist einwirkte. Auch andere kraftgenialische Dramen und empfindsame Romane fanden jetzt ihren Weg in die Akademie und regten die jungen Freunde zu ähnlichen poetischen Versuchen an. Schiller verfaßte das Trauerspiel von dem Brudermorde zwischen den Söhnen des Kosmus von Medici, zu dem ihm die Quelle seiner Vorbilder den Stoff und „Julius von Tarent“ manches Angebinde lieferte. Das Stück, von dem einzelne Gedanken und Züge auf die feindlichen Brüder in den Räubern übergegangen sein sollen, ist nicht erhalten. Das Verlangen der jungen Dichter, ihre Schöpfungen gedruckt zu sehen, erfüllte sich freilich nicht, und erst als Balthasar Haug, Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften an der Akademie, in sein „Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen“ zwei Gedichte Schillers aufnahm, von denen der „Abend“ ein empfindungseliges Naturgemälde, „Der Eroberer“ das Bild eines wütenden Tyrannen entwirft, hatte dieser die Freude, sich zum erstenmal gedruckt zu sehen.

Die medizinischen, philosophischen und literarischen Studien weiteten zwar seinen Blick, erschütterten aber seinen kindlichen Glauben und riefen eine wilde Gärung in seiner Brust hervor. Da vernahm er, ein williger Jünger, das Evangelium Rousseaus von der allgemeinen Menschenbeglückung und in ihm fand, nach seinen eigenen Worten, die Indignation seiner verletzten Menschenwürde Gehalt und Gestalt, Erfüllung und Ziel. Wie alle Stürmer verehrte auch Schiller nach dem Beispiele Rousseaus in Plutarch seinen „Lehrer und Tröster“. Dieser antike Geschichtschreiber (gest. nach 120 v. Chr. in Delphi) hatte seine verderbte Zeit zur Erneuerung der Menschheit aufgefordert und ihr die begeisternden Vorbilder großer Männer vorgehalten; daher fand der junge Dramatiker bei ihm große Charaktere und gewaltige Schicksale und oft mag er wie Karl Moor gewettert haben: „Mir ekelt vor diesem tintenleckenden Säkulum, wenn ich meinen Plutarch lese von großen Menschen.“ Zugleich erfüllten ihn einzelne Schriften der Aufklärungsphilosophen mit neuen Anschauungen von Gott und der Welt und lösten ihn allmählich von dem Einflusse Klopstocks, bis er dann zur Zeit seiner Reise dem einst verehrten Meister mit bewußter Kritik gegenübertrat und dessen dichterische Art als unzulänglich bezeichnete. Zunächst fesselte ihn noch dessen Jünger, die Dichter des „Hains“, auch Young, Ossian, die Volkspoesie traten in seinen Gesichtskreis und der Graziendichter Wieland führte ihn weitaus von dem Messiasdichter. Kein Dichter aber vermochte das in Schillers junger Seele glimmende Feuer so zu nähren wie sein Landsmann Schubart mit seinen Zornesaussprüchen gegen Fürstenwillkür und Despotenmacht. Durch ihn wurde er zu politisch-satirischen Gedichten entflammt und ihm verdankt er auch den Stoff zu den „Räubern“, die er noch 1777 begann, dann aber ruhen ließ, weil ihn die „Brothwissenschaft“, wollte er nicht wieder verunglücken, zum ernstern Studium rief.



Vater Schiller.

Die „ästhetische Assoziation“ hatte Zuwachs bekommen; Ludwig Schubart, ein Sohn des unglücklichen Dichters, der witzige Friedrich Haug, Sohn des erwähnten Lehrers und späterer Epigrammatiker, und einige Jünglinge aus der Abteilung der „Künstler“ waren ihr beigetreten, so Johann Heinrich Dannecker, der später berühmte Bildhauer, der Schillers Gesichtszüge in seiner unvergleichlichen Wüste von 1794 naturtreu und ideal festgehalten hat, dann der Maler Viktor Heideloff, von dem eine Zeichnung vorhanden ist, wie Schiller seinen Freunden im Bopser Walde die „Räuber“ vorliest (Beilage 107), und der wackere Musiker Rudolf Zumsteeg, der mehrere der frühesten Dichtungen Schillers in Musik setzte. Mit dem Militäreleven Scharffenstein, einem gewandten Edelmann aus dem damals schon halb französisierten Mömpelgard, verband Schiller eine leidenschaftliche, schwärmerische Freundschaft, der er in glutvollen Gedichten Ausdruck verlieh. Es war das erste große Erlebnis seiner Seele und zugleich ihre erste Enttäuschung.

Der Betrieb des Fachstudiums, dem Schiller jetzt mit großem Eifer sich hingab, brachte ihn mehr mit den Medizinern in Verbindung und die bunte Gelebenschar, die aus allen Teilen Europas, ja selbst aus Amerika und Ostindien Zufluß erhielt, weitete seinen Blick. Anregungen eigener Art boten die Festtage der Akademie, deren Glanz durch Gelegenheitsgedichte, Reden und Theaterspiele erhöht wurde. Wiederholt mußte Schiller Proben seines Talentes zur Verherrlichung des Serenissimus und seiner Favoritin darbieten.

Der Herzog bestimmte den jugendlichen Rednern die Aufgaben und erscheint in der innigsten Fühlung mit der Philosophie seiner Zeit, wenn er sie immer und immer wieder von der Tugend reden ließ. Was Schiller in den zwei Reden, die er anlässlich des Geburtstages der Gräfin über die Tugend hielt, vorbrachte, waren nicht die Frucht einer eigentümlichen Arbeit, sondern nur überkommene Ideen, wie sie dann später in den Oden an Laura, in der „Theosophie des Julius“, einer Einlage in den damals schon begonnenen „Philosophischen Briefen“, in der Freundschaftsode, in „Hektor und Andromache“ und in der Freundschaft zwischen Don Carlos und Marquis Posa ihren poetischen Ausdruck fanden. Immer erscheint, ganz im Anschlusse von Leibnizens Optimismus, die Liebe im abstrakten und philosophischen Sinn als der bewegende Punkt des Weltsystems und noch in des Dichters spätester Periode lehren Gedanken seiner Jugendphilosophie wieder.

Die Heilkunde kam an der Akademie schlecht zu ihrem Rechte, denn es fehlte den Dozenten an Material zu Demonstrationen, und der klinische Unterricht bewegte sich daher in den engsten Grenzen. So kam es, daß eine Erfahrungswissenschaft mehr und mehr ins Abstrakte hinübergeführt wurde und schließlich philosophische Erörterungen medizinischer Probleme alles empirische Studium verschlangen. Diesem Unterrichtsbetriebe entsprachen denn auch die Aufgaben, die Schiller für seine Dissertationen wählte. Von diesen legte er die zuerst deutsch, dann lateinisch verfaßte Philosophie der Physiologie 1779 den Professoren als Probestück seiner Reise vor. Obgleich wegen der „guten und auffallenden Seelenkräfte“ und der guten physiologischen Kenntnisse des Verfassers gerühmt, fand die Probeschrift dennoch nicht den Beifall der Professoren, und daher hielt es der Herzog, obshon ihm gerade das von jenen getadelte wagemutige Vordringen auf neuen Wegen und das Feuer des Ausdrucks gefiel, für gut, daß der Kandidat noch ein Jahr auf der Akademie bleibe, „wo inmittest sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann, so daß er alsdann einmal, wenn er fleißig zu sein fortfährt, ein recht großes Subjektum werden kann.“ Es lag jedoch daran keine Zurücksetzung Schillers, denn auch die andern Mediziner mußten noch ein Jahr ausharren. Übrigens trugen die Schlußprüfungen des Jahres 1779 Schiller reiche Anerkennung ein und diese erhielt eine besondere Weihe durch die Gegenwart erlauchter Gäste. Schon früher hatten berühmte und hohe Persönlichkeiten die Anstalt besucht. So war 1774 Lavater auf der Solitude erschienen und hatte, freilich mit wenig Glück, seine Kunst der Gesichtsdeutung an den Zöglingen versucht. Drei Jahre später hatte Kaiser Josef II. die Einrichtung der Akademie eingehend geprüft und die Herzen der Akademisten, deren Empfindungen Schiller in ein Gedicht kleidete, im Sturme gewonnen. Jetzt aber gegen Ende 1779 erschien auf der Rückreise aus der Schweiz im Gefolge des Herzogs Karl August der Dichter des „Götz“ und des „Werther“. Goethe stand zur Linken, Karl August zur Rechten des Herzogs, als dieser an Schiller drei Preise verteilte. Um den vierten, „in der deutschen Sprache und Schreibart,“ mußte er mit drei andern Gelebens lösen; das Los entschied gegen ihn.

So oft er einen Preis erhielt, durfte der bürgerliche Zögling dem Herzog den Hockschuß küssen, während die Adelligen zum Handkuß zugelassen wurden. Mächtig erregte den Züngling der Mann, der schon seit Jahren seine Seele erfüllte. „Wie gern hätte er sich ihm bemerkbar gemacht,“ erzählt Karoline von Wolzogen, „ein Blick, ein Wort des gefeierten Genies, was wären diese für ihn gewesen!“ Goethe konnte nicht ahnen, daß ihm in dem hochaufgeschossenen, bleichwangigen Züngling in der steifen Uniform, mit Papiloten in dem rötlichen Haupthaar, den fest gedrehten Zopf nach vorgeschriebener Länge im Nacken, der Dichter gegenüberstand, mit dem er einst selbst um den höheren Preis der deutschen Sprache und Dichtung ringen sollte.

Schillers Inneres war 1780 in seinen Tiefen aufgewühlt und ergoß sich voll in die Form des schon lange geplanten Dramas „Die Räuber“. Wo immer es anging, in dem Versteck eines Mansardenzimmers, am Bette eines Kranken, den er beobachten sollte, im Krankenzimmer, wo Licht brennen durfte, am liebsten in der Stille der Nacht, schrieb er insgeheim an seinem Drama. Um sich von dessen Wirkung zu überzeugen, las er, wenn es unbelauscht von den Aufsehern geschehen konnte, im Hause und auf Spaziergängen, den Freunden einzelne Szenen vor oder ließ sie von anderen vortragen. Die medizinischen Vorlesungen nahmen ihn nicht mehr viel in Anspruch und daher benutzte er die Zeit, um die Vorträge des Professors Raft über die griechische Literatur und durch Professor Drück über ältere Geschichte und Vergil sich belehren zu lassen. Eine Frucht davon ist die „nicht übel geratene“ Übersetzung des ersten Buches der Aeneide im Versmaß des Originals, die unter dem Titel Sturm auf dem Tyrhener Meer in Haugs „Schwäbischem Magazin“ erschien. Aber die Stunden regster Schaffensfreude wechselten mit solchen, die arge Mißtöne in seine Träume von der Weltharmonie brachten und seine Glückseligkeitsphilosophie aufs tiefste erschütterten. Dunkel sah er die Zukunft vor sich liegen, Verzweiflung erfaßte ihn beim Anblicke der Ubel und Rätsel des Lebens. In die Zeit dieser düsteren Stimmung fielen zwei Ereignisse, von denen das eine seine Todesgedanken nährte, das andere ihn davon befreite. Im Juni 1780 starb der jüngere Hoven, ein Zögling der juristischen Abteilung und Bruder seines alten Jugendfreundes. In Briefen und in dem Gedichte Leichenphantasie gibt er in einem schmerzlichen Pathos, das an manchen Stellen der „Räuber“ wiederklingt, seinen Gefühlen tiefbewegten Ausdruck. Aus seinem dumpfen Brüten wurde der junge Dichter durch den Auftrag gerissen, den gemütskranken Cleven Grammont zu beobachten. Mit großem Geschick kam der angehende Mediziner seiner Pflicht nach. Ebenso verständnisvoll als überlegen folgt er den seltsamen Irrwegen des Kranken und bekundete aufs neue sein Interesse an physischen Vorgängen. Dieses Gebiet streifte auch eine der beiden Dissertationen, die ihm den Abgang von der Akademie erwirken sollten. Die eine von ihnen, die, rein medizinischer Art, in lateinischer Sprache „über den Unterschied der entzündlichen und Faulfieber“ handelt, wurde von den Professoren nicht für druckreif befunden, die andere aber, Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit der geistigen, brachte ihm die ersehnte Entlassung aus der Akademie.

Am 15. Dezember 1780 verließ Schiller, zur Ausübung der medizinischen Praxis befähigt, die Militärakademie. Wie freuten sich die Seinen über ihn! Sie wohnten seit 1775 auf der



*Aber die Bild rechter Hand?—Du weinst, Amalia?*  
IV. A. 2. S.

Karl Moor und Amalia  
in der Gemäldegalerie.  
Nach Chodowiecki in Könnedes Bilderatlas.

Solitude, wo Vater Schiller die Oberaufsicht über die herzoglichen Gärten und Baumschulen führte. Leider dauerte das Glück im Elternhause nur eine kurze Reihe von Tagen; denn es traf ein amtliches Schreiben ein, daß der Medikus Friedrich Schiller zum Feldscher ohne Degenquaste, also ohne Offiziersrang, beim Grenadier-Regiment Augé in Stuttgart mit 18 Gulden Monatsgage ernannt sei. Das also war die „sehr gute Versorgung“, die Karl Eugen seiner „Creatur“ in Aussicht gestellt hatte. Diese Verfügung des Herzogs, der Schillers Begabung wohl kannte, ist so überraschend, daß man sich fragen muß: Wollte der Herzog seine „Erziehung“ an Schiller noch fortführen und glaubte er, in der Dretmühle des Feldscherdienstes dieses freien Geistes am besten Herr zu werden? Schillers geistige Kraft zu morden, darauf zielten in der Tat in den beiden nächsten Jahren alle Maßnahmen des Herzogs hin. Der Plan, durch weitere Ausbildung in der Wissenschaft, etwa in der Physiologie, auf eine Professur in Tübingen oder an der Karlschule sich vorzubereiten, war vernichtet.

Das Regiment Augé erfreute sich, da es meist aus dienstuntauglichen Jammergestalten bestand, die gelegentlich sich auf das Betteln verlegten, keines guten Rufes. „Zum Regiment Augé kommen“ war eine spöttische Redensart geworden. Auf die Bitte des Vaters, seinem Sohn zu gestatten, auch Privatpraxis treiben und, wie dazu erforderlich war, außer dem Dienste Zivilkleidung tragen zu dürfen, erfolgte des Herzogs schroffe Antwort: „Sein Sohn soll Uniform tragen.“ Die Freunde fanden den hohen, hageren Feldscher in dem dunkelblauen, frackartig zugeschnittenen Rock, in den knappen weißen Hosen und den Gamaschen von unförmlichem Umfang lächerlich genug. Er aber fügte sich mit gutem Humor in seine Lage, die ihm nach dem Schulzwange immerhin als eine Freiheit erschien, und genoß sie in herzlichem und ungezwungenem Umgange mit einem Kreise guter Freunde. Es waren meistens Kameraden von der Akademie her, und wenn sie auch alle nicht viel zu verzehren hatten, so freuten sie sich doch in Schillers armeliger Wohnung oder im Gasthause „Zum Ochsen“ zuweilen in kraftgenialischem Übermute der Jugend und des Lebens. Der ungenügende Beschäftigungskreis, den ihm Serenissimus angewiesen hatte, brachte den Vorteil mit sich, daß Schiller, um seine Einnahmen zu verbessern, auf sein eigenes Gebiet, auf das Berufsschriftstellertum, hingedrängt wurde. Wir sehen den Regimentsmedikus in den nächsten zwei Jahren als dramatischen Autor, als lyrischen Dichter und auch als Redakteur vor der Welt auftreten.

Was Schiller am meisten am Herzen lag, war die Vollendung der „Räuber“. Sie bildeten den Gegenstand des Gesprächs, wenn er mit seinen Freunden in der Umgebung von Stuttgart herumstreifte oder seine Eltern besuchte; er änderte daran, rundete ab, und etwa im Anfange 1781 war das Stück für den Druck bereit. Aber wo einen Verleger finden? Vergeblich sah sich die dichterische Genossenschaft nach einem solchen in Stuttgart und Mannheim um. Da entschloß sich Schiller, da das Drama nun einmal „heraus mußte“, es in eigenen Verlag zu nehmen. Er borgte dazu etwa 200 Gulden und begann damit, sich in finanzielle Bedrängnisse zu stürzen, aus denen er sich erst im späteren Lebensalter völlig frei machte und die den Flug seines Genius so häufig durch das Bleigewicht der Sorge zu Boden drückten. Nachdem er noch während des Druckes allerlei Veränderungen an dem Stücke vorgenommen, die gar zu derben Stellen gemildert und die bereits gedruckte Vorrede durch eine neue ersetzt hatte, erschien es unter dem Titel: Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig, 1781. Der Verfasser ist nicht genannt, der Druckort erdichtet. Wie ein Blitz schlug das Drama in Stuttgart ein. Bald war der Name des Dichters bekannt und in aller Mund, und zwar in ganz Deutschland, denn der Eindruck war durchweg groß. Gleich die erste öffentliche Besprechung, die im Juli in der „Erfurtischen gelehrten Zeitung“ erschien, sprach das stolze Wort aus: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser.“ Der Verfasser jener Besprechung ist Christian Friedrich Timme, der dadurch seinem Urteile und Scharfblicke ein Denkmal gesetzt hat, während seine Romane und Lustspiele der Vergessenheit anheimgefallen sind. Und in der Tat, an dramatischer Kraft, mochte man den großartigen Schwung des Ganzen oder die unvergleichliche Wirkung einzelner Szenen betrachten,

Beilage 108.

# Die Räuber.



Ein Schauspiel

von fünf Akten,

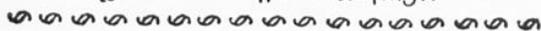
herausgegeben

von

Friderich Schiller.



Zweite verbesserte Auflage.



Frankfurt und Leipzig.

bei Tobias Löffler.

1782.

Titelblatt zu Schillers „Räuber“.

Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek in Berlin.

erhielten  
schaften  
und per-  
ema an;  
literatur  
verschärft  
wie der  
e“. Den  
Schubart,  
Herzens“

Wilhelm  
Universität  
Karls, der  
rieg, wird  
esen Brief  
örder auf-  
auf einen.  
llzu lang-  
scheußliche  
fühlen den  
edelmütig  
nd wohnt  
heißt. Karl  
tertanen.“

er Roman  
id Boden  
werden.  
erzählung  
er plante  
den Stoff  
er Drang,  
wie sie  
stflängen  
Eintritte  
rsprüng-  
Leidens,  
n leiden-  
wirklich  
id ist die  
dem sich  
iller her-  
näre Tat-  
chen, das  
geschehen,  
hervorrief,  
zu Goethe  
e in dem  
ich hätte  
bens und  
so großen  
n pflegt.“  
nde, fachte

Solitude,  
 Leider da  
 amtliches  
 also ohne  
 gage erna  
 in Aussid  
 ist so übe  
 noch fortf  
 besten Ge  
 beiden nä  
 in der Wi  
 schule sich

Da  
 bestand, d  
 kommen“  
 gestatten,  
 kleidung t  
 tragen.“  
 schnittenen  
 lächerlich  
 zwange in  
 Umgange  
 her, und  
 armfeligex  
 der Zuger  
 gewiesen l  
 auf sein  
 Regimente  
 und auch

Wa  
 den Geger  
 herumstrei  
 1781 war  
 die dichter  
 sich Schille  
 borgte dag  
 aus denen  
 so häufig  
 Druckes al  
 und die be  
 Räuber.  
 der Druck  
 des Dichte  
 durchweg  
 Zeitung“ e  
 so ist es die  
 seinem Urte  
 Vergessenh  
 artigen S

ließen die „Räuber“ alles hinter sich, was bis dahin an Bühnenstücken in Deutschland erschienen war. Erst der junge Schwabe konnte, was die Geniemänner wollten: mächtige Leidenschaften und gewaltige Gegensätze in dramatischen Gestalten und tragischen Konflikten darstellen und persönliches Leiden mit dem großen Menschenschicksal verflechten. Er packte ein uraltes Thema an; die feindlichen Brüder, die seit Kain und Abel, Eteokles und Polyneikes durch die Weltliteratur schreiten und im engsten Raum der Familie miteinander kämpfen. Dieser Gegensatz, verschärft durch den Streit um dieselbe Geliebte, war dem Geniedrama besonders willkommen, wie der „Julius von Tarent“ und die „Zwillinge“ zeigen, ohne Tragik auch Goethes „Claudine“. Den Anregungen vom Geniedrama her diente als Kristallisationspunkt eine Erzählung, die Schubart selbst ein echtes und rechtes Genie, unter dem Titel „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ im „Schwäbischen Magazin“ 1775 veröffentlicht hatte.

Von den beiden Söhnen eines deutschen Edelmanns ist Karl eine offene, geniale Natur, Wilhelm ein heuchlerischer Frömmeling und nüchterner Alltagsmensch. Als die beiden Brüder auf der Universität sind, schreibt der „strenge“ Wilhelm dem Vater verleumderische Briefe über die Ausschweifungen Karls, der schließlich wegen eines Duells und hoher Schulden fliehen muß. Er zieht in den Siebenjährigen Krieg, wird verwundet und bittet vom Lazarett aus den Vater reuig um Vergebung. Wilhelm unterschlägt diesen Brief und Karl dient nun, in die Heimat zurückgekehrt, einem Bauern als Knecht. Als dem Vater Mörder aufzulauern, will es der Zufall, daß Karl gerade in der Nähe arbeitet; er erschlägt die Mörder bis auf einen. dem das Geständnis entfährt, daß der gestrenge Junker Wilhelm aus Herrschgier den Mord des allzu langweiligen Vaters angezettelt habe. Nun will der Alte schier verzweifeln, da er erkennt, daß er eine „scheußliche lebigen Vaters angelistete“ habe. Jetzt gibt sich dieser dem Vater zu erkennen und erwirkt, edelmütig wie er ist, seinem Bruder sogar Verzeihung. „Wilhelm entfernt sich, ohne viele Reue zu äußern, und wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er das Haupt einer Sekte ist, die man Sekte der Zeloten heißt. Karl aber weilt noch bei seinem Vater und ist die Freude seines Alters und die Wollust seiner künftigen Untertanen.“

Diese Geschichte gab Schubart „einem Genie“ preis, „eine Komödie oder einen Roman daraus zu machen“, doch unter der Bedingung, daß die Szene auf deutschem Grund und Boden eröffnet werde. Der 18jährige Schiller fühlte sich als das Genie, des Stoffes Herr zu werden. Zunächst wurde sein mit biblischen Vorstellungen genährtes Gemüt durch das in der Erzählung liegende Gleichnis vom verlorenen und reuig wiederkehrenden Sohne angezogen und daher plante er ursprünglich ein Stück, das „Der verlorene Sohn“ heißen sollte. Rahrelang trug er den Stoff in seiner unruhigen Brust. Sein persönliches Freiheitsverlangen und sein revolutionärer Drang, genährt durch einen „schweren Erziehungsdruck“, literarische Anregungen, Stimmungen, wie sie aus dem Widerstreit seines Glaubens an eine Weltharmonie und den beobachteten „Mißklängen auf der großen Laute“ entstanden, und die Erfahrungen, die der junge Poet bei seinem Eintritte in die wirkliche Welt machte, all das wirkte zusammen, daß die Dichtung weit über den ursprünglichen Plan hinauswuchs und zum Ausdruck persönlich erlebter Tragik und allgemeinen Leidens, eines subjektiv-sittlichen Pathos und eines ethischen Lebensgehaltes der Zeit, zu einem leidenschaftlichen Ruf nach Erlösung und zu einer flammenden Kriegserklärung gegen die wirklich vorhandenen oder eingebildeten Mißstände in Staat und Gesellschaft wurde. Bezeichnend ist die Titelvignette in der zweiten, in zwei Drucken erscheinenden Auflage des Stückes mit dem sich aufbäumenden Löwen und dem Motto In Tirannos. Wenn auch beides nicht von Schiller herrührt, so hatte er doch gewiß das Gefühl, daß seine Dichtung zugleich eine revolutionäre Tat sein werde. (Beilage 108.) „Wir wollen,“ äußerte er zu Scharffenstein, „ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß.“ Das ist nun freilich nicht geschehen, doch groß war das Entsetzen, das dieses revolutionäre Drama der deutschen Literatur hervorrief, und bekannt ist der Ausspruch jenes Fürsten Putiatin, der nach Eckermanns Erzählung zu Goethe äußerte: „Wäre ich Gott gewesen, im Begriff, die Welt zu erschaffen, und ich hätte in dem Augenblick vorausgesehen, daß Schillers „Räuber“ darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen.“ Es fehlte auch nicht an Ausdrücken des moralischen Entsetzens und der ästhetischen Empörung. So meldete Wieland aus Weimar: „Goethe hat einen ebenso großen Greuel als ich an der seltsamen Hirnwut, die man izt am Nektar für Genie zu halten pflegt.“

Gleichwohl brauste die deutsche Sturmkraft dieser Dichtung über die deutschen Lande, fachte

die unter der Asche glimmenden Funken an und weckte überall den Drang nach Freiheit, den Haß gegen Heuchelei, die Sehnsucht nach menschenwürdigen Lebensformen. Und die Schöpfung des jungen Dichters wirkt noch heute mit kolossaler Wucht, aber auch durch manche gedämpftere Szene. Sie lebt überall, seitdem in Mannheim Ziffand den Reigen der berühmten Franz Moor eröffnet und Fleck in Berlin als Karl Triumphe gefeiert hat. Man spürt wohl, daß das Stück nicht in einem Guffe, sondern stoßweise zustande gekommen ist, woher Sprünge, Widersprüche und Schieflagen rühren, doch nirgends wird man ermüdet, und wenn wir Heutige das Grelle und Übertriebene in der Sprache verurteilen, über den Zynismus uns ärgern, das Ausschweifende in Handlung und Charakteristik tadeln und über die erträumte phantastische Räuberwelt und die vielen Unwahrscheinlichkeiten lächeln, so können wir uns dennoch der Wirkung des genialen Werkes nicht verschließen. Mit ihm trat eine Wendung in der Geschichte der dramatischen Literatur ein und die ganze fernere Entwicklung des Dichters zeugt von der Kraft des Anlaufes, den er genommen hat. Wunderbar ist es, wie der jugendliche Dichter gleich mit seinem Erstlingswerke einen so eigenartigen Charakter zeigen konnte, in den Grundzügen wirklich eine neue Form der Tragödie. Es ist der ihm angeborene Idealismus, der ihre Eigenart bildet. Er sieht in den Menschen und ihren Schicksalen die große Bewegung und den Kampf der Ideen: Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt. In ihrem Fall tritt die sittliche Weltordnung selber hervor als eine lebendige Macht, die sich nicht spotten läßt und deren die Gewalt ist.

Jeder der Brüder wuchs unter den Händen Schillers in der Richtung, die Schubart angedeutet hatte, bis zu den Polen entgegengesetzter Naturen, und entsprechend vertiefte sich die Kluft, die sie trennte. Beide haben aus entgegengesetzten Lebensbedingungen des Dichters ihr Dasein empfangen; eines aber ist ihnen bei aller Ungleichheit gemeinsam: die Kraft des Willens, sich selbst durchzusehen als einzelne gegen bestehende Lebensordnungen, durch die sie sich eingeengt fühlen. Die Ziele jedoch und der Antrieb zu ihrem Wollen und Handeln sind je nach ihrer Naturanlage verschieden.

„Das Recht ist beim Überwältiger und die Schranken unserer Gewalt sind unsere Gesetze.“ Nach diesem Grundsatz handelt Franz, der bei Shakespeares Bösewichtern in die Schule gegangen ist, wie Richard III. grüßend sich selbst karikiert. Jago an Frechheit gleichkommt und vollends von Edmund im „König Lear“ die scheußliche Intrige gegen den Halbbruder Edgar und den schwachen Vater Gloster sich zu eigen gemacht hat. Nur dem materiellen Ziele, Herr zu sein, zustrebend, kennt der rätsonnierende Franz auch nur materielle Hindernisse, und um über die Schranken der Naturgesetze frech hinwegzubrechen und die Einwürfe des Gewissens hintanzusetzen zu können, entkleidet er die innigsten und idealsten Beziehungen des Menschen zu Gott, Welt und Familie ihrer sittlichen Würde. Doch eben weil er die sittlichen Mächte erkennt, ist er bei aller Feinheit und Spitzfindigkeit des Verstandes ein betrogenen Betrüger. Innerlich vernichtet, muß er in seinem letzten Troste gestehen, daß das Gute eine siegreiche Gewalt ist. Bewundernswert ist die Sicherheit der psychologischen und szenischen Föhrung und die Fülle dichterischer Erfindung, mit der Schiller die Katastrophe durch den Traum vom Weltgerichte und der Greifenode als Schlussmotiv gestaltet hat.

Wie an der zerfasern den Dialektik Franzens der Philosoph Schiller und an der weitläufigen zynischen Ausprägung der Mediziner Schiller erkennbar ist, so zeigt sich in schärfstem Gegensatz dazu in Karl die andere Seele des Dichters, sein Tatendrang und sein erhabener Gedankenflug seine männliche Kraft und seine Empfindsamkeit. Für das Ganze der Menschheit schlägt sein Herz über die schlaffe Zeit hinweg nach dem wahren und vollen Menschentum. „Mir eckelt vor diesem tintenleckenden Säkulum, wenn ich meinen Plutarch lese von großen Menschen.“ Diesem Brausen des Jüngers Rousseaus entspricht auch das Gefühl dessen, der sich Mann genug fühlt, eine neue Menschheit heraufzuführen. „Stelle mich vor ein Meer Karls, wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Als Räuber hat er, von der Welt verstoßen und vom Vater verflucht, die Freiheit, seinem Drange nach großen Taten zu genügen, zu handeln als Rächer und Richter der Menschheit, die gleich ihm leidet unter der herrschenden Unnatur und Ungerechtigkeit. Aus voller Empfindung verteidigt er das Recht seines Tuns gegen den Vater und im Namen aller Unterdrückten, als deren Vertreter sich ihm der um Braut, Ehre und Freiheit betrogene Kosinsky anschließt, erhebt er die Anklage gegen die Sünden des kirchlichen, staatlichen und gesellschaftlichen Lebens. An der Spitze seiner achtzig Räuber erstickt er einen glänzenden Sieg über die an Zahl weit überlegenen Häscher, aber statt sich dessen zu freuen, versinkt er in den Anblick der von den Strahlen der untergehenden Sonne beleuchteten Landschaft und fühlt mit herzdurchschneidendem Weh, wie friedlos, verworren und besetzt sein Dasein ist. „Ich so häßlich auf dieser schönen Welt — und ich ein Ungeheuer auf dieser Erde.“ Mit dem gefallenen Engel Abbadona beklagt er die verlorene Seligkeit, mit Werther sinnet er über den wellen Herbst seines Lebens, über Sein und Nichtsein, Diesseits und Jenseits, bis ihn die Enthüllung des brüderlichen Ränkespiels am Hungertum des Vaters noch einmal mit dem Hochgefühl seiner Sendung als Rächer beaufacht. Aber an der Leiche Amalias kommt er zur Erkenntnis: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten! Ich maßte mich an, o Vorsicht, die

Scharten deines Schwertes auszuweichen und deine Parteilichkeiten gut zu machen — aber, o eitle Kinderei —, da steh' ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden. Gnade — Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache."

In der Beherrschung der Leidenschaften, nicht in ihrer wilden Entfesselung liegt die wahre sittliche Freiheit; das erlebte der Dichter so gut wie Karl Moor, das „Opfer einer ausschweifenden Empfindung“, und trotz des ihn beseelenden Freiheitsdranges hatte er erkannt, daß man zwar vorhandene Schäden verurteilen könne, nie aber von einem gewaltfamen Umsturze deren Beseitigung erwarten dürfe und daß es für den einzelnen zum Verderben ausschlage, wenn er zu maßloser Selbsthilfe greife. Freilich hat sich auch Götz zum Selbsthelfer aufgeworfen, aber er richtete sein Schwert nicht gegen die ganze bestehende Ordnung und glaubte, gegenüber der Fürstenelbstsucht der kaiserlichen Autorität zu dienen. Wie in Götz hat Schiller einen Freund der Unterdrückten auch in dem idealisierten, edlen Räuber in Robin Hood, dem Helden einer englischen Volksballade, kennen gelernt und dem Roque Guinart, dem „ehrwürdigen Räuber“ aus dem Don Quixote des Cervantes, verdankt Karl Moor nach Schillers Bekenntnis „seine Grundzüge“.

Durch den Buchhändler Schwan, dem Schiller während des Druckes der „Räuber“ einzelne Bogen nach Mannheim sandte, wurde Reichsfreiherr Heribert von Dalberg mit dem Stücke bekannt. Seit kurzem an der Spitze des Mannheimer Nationaltheaters, damals der besten deutschen Bühne, stehend und stets nach neuen, zugkräftigen Stücken Ausschau haltend, richtete er an den Regimentsmedikus ein überaus schmeichelhaftes Schreiben wegen einer Bearbeitung der „Räuber“ für seine Bühne und wegen der Aufführung anderer „noch in Zukunft zu verfertiger Stücke“. Sobald als möglich machte sich Schiller an die „Theatralisierung“ seines Dramas, das er im Sinne der Geniemänner als „Dramatisierten Roman“ und nicht als theatralisches Drama geschrieben hatte, und traf mit Mühe und Entsagung die gewünschten Änderungen, von denen die Versetzung der Handlung aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges „in die Epoche des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts“ (1495) und die Umgestaltung des Schlusses die unglücklichsten und einschneidendsten waren. Franz tötet sich nicht mehr selbst, sondern um einer theatralischen Wirkung und der äußerlichen Gerechtigkeit willen wird er lebendig vor Karls Gericht geschleppt und von den Räubern in denselben Turm hinabgestoßen, in dem er den Vater lebendig zu begraben gedachte. In der neuen Form, die übrigens auch einzelne wertvolle Verbesserungen und neue Motive aufwies, kam das Stück am 13. Januar 1782 auf die Bühne. (Beilage 109.) Schiller, der sich, ohne Urlaub zu nehmen, mit Petersen nach Mannheim begeben hatte, wohnte der Aufführung bei und feierte einen ersten und großen Triumph, wie ihn noch kein deutscher Dramatiker bis dahin erlebt hatte. Noch in demselben Jahre kam das „schauerliche Meisterstück“ in Leipzig, Mainz und Frankfurt auf die Bühne, ein Jahr später in Berlin, freilich in der veräfferten, aber auf vielen Bühnen lange benutzten Bearbeitung von Plümicke, und 1784 durfte es sogar in Stuttgart gegeben werden. Nur in Straßburg war es bis zum Ende des Jahrhunderts von der Bühne ausgeschlossen und in Wien konnte es erst 1808 auf einem Privattheater erscheinen, auf dem Burgtheater gar erst 1850.

Natürlich erweckte Schillers Erfolg eine Reihe von Nachahmern, wie die vielen Räuberromane und Räuberdramen des folgenden Jahrzehnts beweisen. Von jenen entzückte die Leser lange Zeit Rinaldo Rinaldini (1798), mit dem der Verfasser, Christian August Vulpinus (geb. 1762 in Weimar, gest. 1827 als herzoglicher Rat), den Räuberroman nach Italien verlegte und der ganzen Gattung einen romantischen Anstrich gab. Ein Seitenstück dazu und zugleich eine Fortsetzung des Schillerischen Dramas ist das sechsaktige Stück der Frau von Wallenrodt: „Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsszene beim alten Turm“ (1801). Beliebt war auch Zschokkes Roman „Abällino, der große Bandit“. Während der französischen Revolution errangen in Paris und in der Provinz die deutschen „Räuber“ große Erfolge in der freien Bearbeitung Robert, chef des brigands des Citoyen de la Martellière (1793), der dann auch eine Fortsetzung, Le Tribunal redoutable, folgen ließ. Beiden Dramen war schon 1785 eine französische Überetzung der „Räuber“ vorausgegangen, und 1792 erschien in London eine englische, The robbers; auf die englische Bühne aber kamen sie erst in Holmans gemilderter Übertragung The crossknights.

In gehobener Stimmung und mit dem Gefühle, zum Schauspieler geboren zu sein, kehrte Schiller nach Stuttgart zurück. Bereits mit neuen dramatischen Plänen beschäftigt, veröffentlichte er 1782, ohne jedoch alle Änderungen Dalbergs aufzunehmen, die Theaterbearbeitung der „Räuber“ als „Trauerspiel“, der einige Monate früher die zweite Auflage des „Schauspiels“ vorangegangen war. In dieser mit der ersten ziemlich genau übereinstimmenden Fassung haben 1806 die „Räuber“

in Schillers „Theater“ Aufnahme gefunden. Zwar fehlte es dem Dichter der „Räuber“ nicht an öffentlichen Auszeichnungen, aber desto drückender fühlte er das Mißverhältnis zu seiner kümmerlichen amtlichen und zu der unerfreulichen gesellschaftlichen Stellung, in die er gebannt blieb. Nur eine Beziehung knüpfte sich, die ihn aus dem burlesken Kneipenleben, dem er mit seinen Kameraden frönte, emporheben konnte, zu Henriette, der Mutter des Akademiezöglings Wilhelm von Wolzogen, die abwechselnd in Stuttgart oder auf ihrem Landgute in Bauerbach wohnte. Sie zollte dem jungen Dichter aufrichtigen Anteil, während ihr Sohn bewundernd zu ihm hinauffah. Unwiderstehlich wurde von der Persönlichkeit Schillers der junge Musiker Andreas Streicher gefesselt. Er war der erste, dem Schiller als der edelste unter den Menschen erschien und dem seine Freundschaft zum Glück und Stolz gereichte. Von den vielen Landsknechten aber, die sich damals um Schiller drängten, war nur einer, dessen Urteil für ihn maßgebend sein konnte; es war der unglückliche Schubart. Durch den Festungskommandanten General Rieger wurde es Schiller möglich, ihn auf Hohenasperg mehrmals zu besuchen. Tief war der Eindruck, den er von dem älteren Dichter, dem auch „Großheit und Schauerhöhe“ die Seele weiteten, der „Knechtschaft Geklüft“ aber sie verengen wollte, jedesmal nach Hause mitnahm. Freilich konnte ihm das erschütternde Bild des Gefangenen auch Gedanken erregen über die Gefahr, die ihm selbst drohte, wenn er rücksichtslos auf seinem Wege fortschritt. Schubart fiel dem Dichter der „Räuber“ mit Tränen um den Hals; hell auf aber loderte seine Begeisterung, als 1782 dessen „Anthologie“ erschien.

Im Zeitalter der Musenalmanache durfte auch in Schwaben, das von den Zeiten der Minnesänger her so manchen Geisteshelden ins Feld gestellt hatte, eine lyrische Blumenlese nicht fehlen. So veröffentlichte denn Gotthold Friedrich Stäudlin den ersten Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782 und es gelang ihm, die schwäbischen Dichter dafür zu gewinnen. Auch ein Gedicht Schillers, „Entzückung an Laura“, fand Aufnahme, aber dessen Verstümmelung und die Ablehnung weiterer Beiträge führte zu persönlichen Auseinandersetzungen, die eine von Schiller mit Humor, vom Gegner zuletzt mit vergifteten Waffen geführte literarische Fehde zur Folge hatten. Nicht um mit Stäudlins Blumenlese „zu rivalisieren“, sondern um sie „zu zermalmen“, veröffentlichte Schiller ohne Namen die Anthologie auf das Jahr 1782, von deren 83 Gedichten etwa 50 bis 60 ihn selbst zum Verfasser hatten, während die anderen von seinen Freunden beigezeichnet wurden. Um den Eindruck einer großen Zahl von Mitarbeitern zu machen, ließ er nicht weniger als 24 verschiedene Chiffren als Bezeichnung der Verfasser unter seine Gedichte setzen, wodurch heute noch manche Bestimmung sehr schwierig sich gestaltet. Der Gesamteindruck der Beiträge Schillers zur Anthologie ist kein einheitlicher; die grellen Widersprüche, die sich durch seine Jugend hinziehen, klingen in ihnen wider und mehr als in den Jugendwerken anderer Dichter stoßen hier die Gegensätze mit ungewöhnlicher Schroffheit aufeinander. Noch fehlte ja dem jungen Dichter der Ausgleich zwischen Phantasie und Erfahrung, zwischen ethisch bestimmter Geistesrichtung und überschäumender Leidenschaftlichkeit, noch hatte er zu ringen mit sich und der Welt. Bewundernswert und vom Dichter später nicht mehr erreicht ist der Reichtum der Stilarten, die Fülle und der Umfang der lyrischen Töne. Von der burlesken Romanze und Ballade im Volkston bis zur Ode und Hymne ist nahezu jede lyrische Gattung vorhanden. Majestätische Töne himmlischer Sphärenmusik wechseln mit der burlesken Sprache der Kneipe, hochfliegendes Pathos mit vollstämmlicher Kraft und Verbtheit, überfönnliche Phantasien mit kecken Scherzen und Zynismen, Zartheit mit abstoßender Art. Objektive Gedichte, in denen allmählich gewachsene Stimmungen zu Stimmungsbildern sich verdichten, wie sie uns Goethe und andere Lyriker bieten, gelangen Schiller nur selten; das persönliche Leben überwiegt und äußert sich, wenn ihn bestimmte Gefühle, Freud oder Leid, Verbitterung oder Hoffnung, Haß oder Liebe erregen, mit aller Leidenschaft; daher die gehäufte Übersteigerung und Überreizung des Ausdruckes, die Verschlingung der Bilder, der Schwulst und Bombast, die Mißachtung des Rhythmus.

Sonntags den 13. Jänner 1782 •

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt

# Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

## Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	:	Herr Kirchhöfer.
Karl, } seine Söhne	:	Herr Boeck.
Franz, }	:	Herr Zffland.
Amalia, seine Nichte	:	Mad. Toscani.
Spiegelberg,	:	Herr Pöschel.
Schweizer,	:	Herr Weil,
Grimm,	:	Herr Krenschüb.
Schusterle, } Libertiner, nachher Banditen,	:	Herr Frank.
Roller,	:	Herr Toscani.
Kazmann,	:	Herr Herter.
Kosinsky,	:	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	:	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	:	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	:	Herr Balhaus.
Ein Bedienter	:	Herr Epp.
Räuber.		
Volk.		

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 fr.
In die übrige Bänke	24 fr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stock	40 fr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stock	15 fr.
In die Seiten-Bänke allda	8 fr.

Wegen Länge des Stückes wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Theaterzettel zur ersten Aufführung der „Räuber“ in Mannheim.

Nach eigener photographischer Aufnahme eines Originaldrucks im Schillerhause zu Marbach.  
(Rückseite: Verfasser an das Publikum.)

## Verfasser an das Publikum.



Die Räuber — das Gemählde einer verirrtten großen Seele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweiflung — doch erhaben und ehrwürdig, groß und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmerischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsetzen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweiflung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Süngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrendsten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.





Wie ernst es Schiller mit der Handhabung einer scharfen, rücksichtslosen Kritik nahm, bezeugen am besten seine im Repertorium abgedruckten Besprechungen der „Räuber“ und der „Anthologie“, von denen jene einen Frankfurter Kritiker derart empörte, daß er gegen den ungenannten Verfasser Stellung nahm.

Als das dritte Stück des Repertoriums erschien, weilte Schiller nicht mehr in der Heimat. Seitdem er in Mannheim die Wirkung seiner Dichtung geschaut hatte, war ihm sein Beruf zum Dramatiker gewiß und fortan schwebte seinem weltfremden Sinn ein verführerisches Bild der Freiheit vor. In seinem poetischen Schaffen gegen die eine freie Selbstbestimmung bedrohenden Mächte sich auflehnd, mußte er über kurz oder lang den Widerspruch des Fürsten, der an unbeschränkte Befolgung seines herrischen Willens gewohnt war, herausfordern. Völlige Unterwerfung oder gewaltsame Lösung, — vor diese Wahl sah sich der junge Dichter gestellt. Der Herzog mochte sich über den Ruhm seines Zöglings anfangs gefreut haben, aber schon daß die „Räuber“ ohne sein Vorwissen zuerst auf der Mannheimer Bühne gegeben wurden, verletzte seine Eitelkeit; die revolutionäre Sprache, die der Regimentsmedikus in den „Schlimmen Monarchen“ „über den Zwang des Geistes unter Despotenwillkür“ führte und in einem Leichencarmen auf den plötzlich dahingeshiedenen General Nieger unmittelbar gegen seine Person richtete, reizten vollends seinen Zorn. Schillers zweite heimliche Reise nach Mannheim bot ihm daher eine erwünschte Gelegenheit, sein festes „Geschöpf“ in Kur nehmen zu können. Dem jungen Regimentsarzt wurde für die Dienstverletzung jeder Verkehr mit dem „Ausland“ untersagt und ein vierzehntägiger Arrest auf der Hauptwache diktiert. Während dieser Tage, in denen ihm Gegenwart und Zukunft trüb ineinanderrannen, erwuchs aus dem Unmut und Ingrimm seiner verdüsterten Seele der von trotzigem Selbstvertrauen gezeugte rettende Gedanke: Befreiung aus diesen Fesseln um jeden Preis. Er setzte seine Hoffnung auf Dalberg. Bauend auf dessen Wort, ihn unterstützen zu wollen, hatte er schon früher an ihn geschrieben und ihm die „Ideen“ angegeben, die geeignet seien, Karl durch kluge Ausnützung seiner Eitelkeit zu gewinnen. Dalberg antwortete ausweichend, wurde der höflich-vorsichtige Mann noch mehr von der Ungnade des Fürsten und dem Sprechen abgeschreckt und verstummte. Schiller fand sich in seiner Hoffnung, durch Vermittlung Dalbergs in dem „griechischen Klima“ Mannheims zum „wahren Dichter“ zu werden, getäuscht. Aber der Unwille des Herzogs wurde noch durch einen Zufall gesteigert. Eine Stelle im zweiten Akte der „Räuber“, in der Spiegelberg Graubünden in der Schweiz als das „Athen der heutigen Gauner“ bezeichnet, wurde dort zur Staatsaktion aufgeführt und gab dem Herzog einen neuen Anlaß, gegen den Dichter einzuschreiten, der das „Ausland“ beleidigte und gar den fürstlichen Interessen zuwiderhandelte. Für dessen Handlungen sich verantwortlich fühlend, ließ er ihn vor sich kommen, überschüttete ihn mit Scheltworten, drohte mit Festung und Dienstentlassung, verbot ihm auf das strengste, künftighin irgend etwas anderes als medizinische Schriften drucken zu lassen, und schloß mit den Worten: „Ich sage, bei Strafe der Kassation schreibt Er keine Komödien mehr.“

Schwer getroffen, richtete der Dichter ein Schreiben an den Herzog mit der Bitte, das Verbot aufzuheben, und mit dem Versprechen, daß er „alle zukünftigen Produkte einer scharfen Zensur unterwerfen“ wolle. Der Fürst aber verweigerte die Annahme des Gesuches und befahl dem General Augé, den Regimentsmedikus in Arrest zu setzen, sobald er noch einmal wage, einen Brief einzureichen. Herrscher denn je forderte jetzt die Notwendigkeit die Entscheidung. Die Pflicht des Dienstes und der Dankbarkeit gegen seinen Fürsten und die Erkenntnis, daß der Genius, der in ihm lebte und dessen Drängen er täglich mächtiger spürte, auf diesem Boden verkümmern oder seinem Besitzer den Untergang bereiten müsse, stritten in der Brust des zweiundzwanzigjährigen Jünglings. Soll er sich tollkühn durch die Flucht einer ungewissen Zukunft entgegenwerfen oder bleiben und den „Hang der Dichtkunst“ unterdrücken? Schiller entscheidet sich nach hartem innerem Kampfe für die Flucht, um dem Berufe dienen zu können, den er als den seinen erkannte und dem er jetzt alles, die Heimat, die Eltern, die Lebensstellung, den guten Namen

opferte. Er wurde ein vagabundierender Deserteur, aber mit dem stolzen Bewußtsein, daß es die „Gerechtigkeit gegen sein eigenes Talent erfordere, es zu seinem Ruhm und Glück anzubauen“. Sein Lebensschicksal war mit diesem Schritte bestimmt. Und weder das Talent noch die zähe Willensstärke haben ihn im Stich gelassen, nur die Kraft des Körpers reichte nicht aus, und er büßte ein ruhmvolles, inhaltsreiches Leben mit frühem Tode.

Für die „heimliche Reise“ war die zweite Hälfte des September ausersehen, weil die rauschenden Festlichkeiten, die in dieser Zeit zu Ehren des Besuches des russischen Großfürsten

Paul und seiner Gemahlin, einer Nichte des Herzogs, stattfinden sollten, das Gelingen zu begünstigen versprochen. Bis dahin beschäftigte sich Schiller eifrig mit dem „Fiesko“, mit dem er sein Glück in Mannheim zu gründen hoffte. Was in der Stille der Nacht gedichtet war, wurde am Morgen dem vertrautesten Freunde dieser drangvollen Tage, Andreas Streicher, vorgelesen und mit ihm besprochen. Um zwei Jahre jünger als der bewunderte Freund, wurde Streicher durch dessen Not gerührt und setzte es bei seiner Mutter durch, daß er schon jetzt



Schillerhaus in Bauerbad.

und nicht, wie geplant war, erst im Frühjahr die Reise nach Hamburg antreten durfte. So wurde er der paßlose Begleiter des Deserteurs. Was die beiden Freunde in der folgenden Zeit gemeinsam erlebten, hat Streicher in dem schlicht und warm geschriebenen Büchlein „Schillers Flucht aus Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785“ erzählt. Mit jenem edlen Manne floh denn Schiller in der Nacht vom 22. auf den 23. September aus Stuttgart. Als der Wagen in die Linie der Solitude kam, zeigte sich das beleuchtete Schloß mit seinen weitläufigen Nebengebäuden in einem Feuerglance; die reine Luft ließ alles so deutlich wahrnehmen, daß Schiller seinem Freunde die Stelle zeigen konnte, wo seine Eltern wohnten; aber alsbald, „wie von einem sympathetischen Strahl berührt,“ brach er mit dem Ausrufe „Meine Mutter!“ zusammen.

Das nächste Ziel des Flüchtlings war Mannheim, wo er seinen fast vollendeten „Fiesko“ auf die Bühne zu bringen hoffte. Da aber Dalberg bei den Festlichkeiten in Stuttgart weilte, konnte in dieser Angelegenheit kein entscheidender Schritt getan werden. Nur zu einer Vorlesung des neuen Trauerspiels in einem Kreise von Mitgliedern des Theaters kam es, aber der erhoffte Erfolg blieb aus; des Dichters leidenschaftlich übertriebene Deklamation und schwäbische Aussprache waren, wie nachträglich offenbar wurde, die Ursache des Mißerfolges. Des Dichters Mißstimmung über die erlittene Enttäuschung hellte sich erst wieder auf, als der Regisseur Meyer, der sich das Manuskript zum Durchlesen erbeten hatte, den „Fiesko“ als ein Meisterstück bezeichnete. Gleichwohl konnte ohne den Theaterleiter Dalberg über die Annahme des Stückes keine Entscheidung getroffen werden. Daher war das Verbleiben des Dichters in Mannheim zwecklos und, da jeden Augenblick die Auslieferung erfolgen konnte, auch gefährvoll.

Begleitet von Streicher, wanderte Schiller als Dr. Ritter nach Frankfurt, wo sie in Sachsenhausen, der Mainbrücke gegenüber, Wohnung nahmen und Dalbergs Antwort abwarteten. In einem rührenden Briefe hatte ihm Schiller seine bedrängte Lage geschildert und im Hinblick auf den „Fiesko“ um einen Vorstoß zur Bezahlung seiner Schulden in Stuttgart gebeten. Am

3. Oktober meldete ein Brief Meyers die Entscheidung Dalbergs, der „Fiesko“ bedürfe einer Umarbeitung für die Bühne und auf einen Vorschuß könne er sich nicht einlassen. Es war klar, daß Dalberg, der doch einst so große Hoffnungen in Schiller geweckt hatte, den unbequemen Deferteur sich vom Leibe halten wollte. Dieser aber verlor den Mut nicht und machte sich an die Umarbeitung des Stückes. Da er aber zu diesen Zwecken den Mannheimer Freunden nahe sein mußte, wanderte er nach dem eine Stunde von Mannheim entfernten kleinen Ort Dagersheim, wo er sich als Dr. Schmidt einquartierte, und nachdem er erst den Plan zur „Luise Millerin“ entworfen hatte, innerhalb einiger Wochen die verlangte Umarbeitung des „Fiesko“ zustande brachte. Und doch war sie umsonst; denn ohne jegliche Begründung erklärte Dalberg, das Stück sei auch in dieser Form unannehmbar, und wies sogar den Antrag Zißlands, dem Verfasser „zur Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste“ eine Vergütung von acht Louisdor zu geben, entschieden zurück. So niederschmetternd dieses Urteil auch war, der Dichter war zu stolz, um zu klagen. Er befolgte, wie Streicher erzählt, den Rat seines Karl Moor: „Die Dual erlahme an meinem Stolze. Ich will's vollenden!“ Er verkaufte um etwa 195 Mark das Manuskript an den Buchhändler Schwan und tilgte mit dem Honorar die Kreidestriche seines Wirtes.

Am schwersten fiel es ihm aufs Herz, den treuen Streicher in sein böses Geschick verflochten zu haben. Der Mittel entblößt, mußte dieser seine Reise nach Hamburg aufschieben und vorderhand in Mannheim durch Klavierunterricht sein Dasein fristen. Von dem Herumziehen und Arbeiten erschöpft und in der Pfalz vor den Nachstellungen des Herzogs nicht mehr sicher, erinnerte sich Schiller des Anerbietens, das ihm Frau von Wolzogen nach dem Arrest von Stuttgart gemacht hatte, „ihn auf ihrem in der Nähe von Weiningen gelegenen Gut Bauerbach so lange wohnen und verpflegen zu lassen, als er vom Herzog eine Verfolgung zu befürchten habe.“ Ehe er aber nach Thüringen sich begab, wollte er von seiner Mutter und Schwester Christophine Abschied nehmen und bat sie daher, nach Bretten, einem Flecken an der pfälzisch-württembergischen Grenze, zu kommen. Drei Tage weilten sie beisammen; erst nach mehr als einem Jahrzehnt sollten sie sich wiedersehen. Am 30. November ging der landflüchtige Dichter, begleitet von Streicher, Meyer, Zißland und anderen, nach Worms, von wo er am anderen Tage in bitterer Kälte, nur mit einem leichten Überrock bekleidet, über Frankfurt und Gelnhausen nach Bauerbach reiste; es war eine Fahrt von mehr als 60 Stunden.

Mit den begrabenen Hoffnungen, die er auf das „Paradies der Musen“ gesetzt hatte, ließ Schiller auch den „Fiesko“ in der Pfalz zurück. Er erschien zur Ostermesse 1783 in der Schwanschen Buchhandlung in Mannheim unter dem Titel „Die Verschwörung des Fiesko in Genua, ein republikanisches Trauerspiel“, und war dem Professor Abel gewidmet. Als einen Verfechter erhabener Tugend, der das Leben ohne Bedenken für die höchsten idealen Güter, Freiheit, Vaterlandsliebe und Menschenwürde einsetzt, erkor sich der Dichter der „Räuber“ nun den Fiesko zum Helden, auf den er schon als Akademiker in seiner medizinischen Entlassungsschrift hingewiesen hatte. Als er sich aber dann dem Studium der geschichtlichen Quellen unterzog, sah er, daß diese mit der Auffassung des Geschichtsphilosophen nicht übereinstimmen. Denn wenn sie auch den Fiesko als einen kühnen, mit bestechenden Eigenschaften ausgestatteten Mann hinstellen, so zeigt doch Robertson, der englische Geschichtschreiber Kaiser Karls V., daß Fiesko die Doria nur stürzen wollte, um selbst die Herrschaft an sich zu reißen, und sogar der Kardinal von Neß, der in seinen Memoiren den Revolutionär gern mit dem Glorienstein eines Brutus umgeben möchte, bezeichnet Ruhmsucht und tatendurstigen Ehrgeiz als die eigentlichen Beweggründe der Umsturzbestrebungen des Grafen von Lavagna.

In Wirklichkeit gab es keinen Usurpator zu stürzen; denn Andreas Doria landete als Anhänger Karls V. 1578 in Genua, entriß es den Franzosen und stellte, obgleich er sich leicht die Krone hätte auf das Haupt setzen können, die Republik wieder her. Sein mächtiger Einfluß aber erregte die Eifersucht vornehmer Adelsgeschlechter und die Unzufriedenheit wuchs, als er seinen jungen und übermütigen Neffen Gianettino zum Erben einsetzte. Es kam zu einer Verschwörung, an deren Spitze Giovanni Luigi de' Fieschi stand. Gianettino wird bei der Empörung getötet, Andreas aber entkommt. Fiesko, dessen erste Absicht war, die Herrschaft der Franzosen wiederherzustellen und sich zum Statthalter ernennen zu lassen, wird

von dem Verschwörer Berrina überredet, selbst die Herrschaft zu erstreben. Schon war Hafen und Stadt in den Händen der Verschworenen, als Fiesko vernicht wird. Er war von der Verbindungsbrücke, als er das Admiralschiff der Doria betreten wollte, ausgeglitten und durch seine schwere Rüstung auf den Grund des Meeres gezogen worden (1547). Andreas kehrt zurück.

Bei dem Widerpruche der Gesinnungen und Taten des geschichtlichen Fiesko mit den aus Rousseau geschöpften idealen Vorstellungen machte Schiller, um diese nicht aufgeben zu müssen, seinen Helden aus einem großen Tugendhaften zu einem erhabenen Verbrecher und verlegte den Angelpunkt des Konfliktes. Nicht dem Kampfe gegen die Tyrannen, sondern dem Kampfe in der Brust des Helden sollte die Teilnahme sich zuwenden. Ausgestattet mit allen Vorzügen, die zur Größe befähigen, vertraut mit dem Sehnen nach Freiheit, der Günst des Volkes sich erfreuend, den Gefühlen der Liebe und Freundschaft zugänglich, konnte Fiesko der Wohltäter Genuas werden; aber stärker als alle anderen Neigungen wirkt in ihm der Drang nach Herrschaft. Genuas glücklichster Bürger oder Tyrann, ein Brutus oder Cäsar zu werden, — vor diese bange Wahl stellt der Dichter seinen Helden. Nicht streitende Genossen wie in der Geschichte, weder Berrinas und der anderen Unzufriedenen dringende Worte, noch Bourgogninos Herausforderung, noch der Versuch mit dem Wilde, noch Gianettinos Mordversuch oder die brausende Entrüstung des Adels und der Bürger nach Lomellins Wahl drängen im Drama den schwankenden Fiesko zur Entscheidung; überall zeigt sich sein starker, bewußter, eigenlichtiger Wille, eine überlegene, stets geistesgegenwärtige Kraft, die sich durch nichts bestimmen läßt, alles für sich zu benutzen versteht und ihn zum großen Entschlusse treibt. „Die Empörung“, sagt er, „kommt wie gerufen, aber die Verschwörung muß mein sein“ (II, 7). Der Anblick der „majestätischen Stadt“ weckt die kaum niedergelämpften Herrschergefühle, die Kühnheit der Tat besticht seine Phantasie, der Kampfpfeil adelt ihn das Verbrechen. „Es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“ Mit dem Entschlusse, nach der Herzogskrone zu greifen, war der tragische Zusammenstoß mit anderen Mächten unausbleiblich; aus seinem Willen und Handeln entwickelt sich die Tragödie des „wirkenden und gestürzten Ehrgeizes“. Aber der innere Kampf zwischen Tugend und Selbstsucht, Freiheitsliebe und Ehrgeiz, idyllischer Sehnsucht und heroischen Empfindungen spielt sich zu rasch ab und ist nicht tief genug in das dramatische Gewebe hineingearbeitet.

Daß Fiesko nicht, wie in der Geschichte, durch einen Zufall unkommen dürfe, stand Schiller schon von vornherein fest. Daber stellte er dem Cäsar-Fiesko einen Brutus-Berrina gegenüber, der ihn ertränkt. Der geschändeten Freiheit war damit ein Rächer, dem erhabenen Verbrecher ein Richter entstanden, denn „wo ein Brutus lebt, muß ein Cäsar sterben“. In Berrinas Zeichnung folgte Schiller ohne Rücksicht auf die geschichtliche Unterscheidung dem republikanisch-heroischen Ideal der Stürmer und Dränger, das der Form und der Darstellung nach an das altrömische Republikanertum anzuknüpfen pflegte. Doch vermag die Katastrophe nicht unser volles tragisches Interesse zu erwecken. Sehr verschieden von dem Idealrepublikaner Berrina sind die Männer, die an der Seite Fieskos stehen, meist dunkle Ehrenmänner, die hoffen, aus einer Staatsveränderung persönlichen Nutzen zu ziehen. Klug werden sie von Fiesko für seine Pläne gebraucht, die er aber ihnen ebenso verhillt, wie er durch die Rolle eines unpolitischen, genußsüchtigen und eleganten Kavaliere der Dorias in Schlummer wiegt. Von diesen gewinnt Andreas erst zum Schlusse für die Handlung Bedeutung, während in den ersten vier Akten Gianettino als der eigentliche Vertreter der Staatsgewalt erscheint. Im den Verlauf der weit verzweigten Handlung räumlich und zeitlich zusammenzudrängen, hat sich der Dichter in dem allwissenden und allgegenwärtigen Mohnen einen dramaturgischen Helfer geschaffen, ihn aber zugleich durch eine Fülle lebensvoller Züge zu einer glänzenden Hauptrolle gemacht. Schlimmer steht es mit der Zeichnung der Frauengestalten. Die Gräfin Lavagna ist eine blasse Schwester Amalbeits, die Julia Imperiali eine böse Karikatur gegen Lessings Orsina und Goethes Adelheid.

Die „Vorrede und Zuschrift“ zum „Fiesko“ verfaßte Schiller in Bauerbach, wo er am 7. Dezember anlangte und acht Monate verweilte. (Abb. S. 859.) Das Gut seiner Gönnerin war einfach, das Dorf weltverloren, aber was kümmert es den landsflüchtigen Fremdling! Er war froh, einmal etwas wie eine Heimat zu haben, und kam sich vor „wie ein Schiffbrüchiger, der sich mühsam aus den Wellen gekämpft hat“. Und da die Menschen, denen er eben sein volles Herz im Vertrauen auf ihre Verheißungen erschlossen hatte, ihn in seinen Erwartungen getäuscht und in seinem Selbstgeföhle verlegt hatten, kam ihm die Einsamkeit gerade recht. Emsige Arbeit soll sie beleben, und in dem Meininger Bibliothekar Hermann Reinwald, einem Freunde seiner Wohltäterin, lernte er einen Mann kennen, der durch Bücher sendungen für seinen Geist reichlich sorgte. Schiller schloß sich in seinem Freundschaftsbedürfnisse voll und innig dem um 23 Jahre älteren Manne an und das Bündnis hatte für ihn etwas Wohltuendes und Berühmendes. Denn was der enttäuschte Dichter damals am meisten brauchte, Aufmunterung, Vertrauen und Glauben an seine Zukunft, das gab ihm der bedächtige Reinwald in reichem Maße. Während des Aufenthaltes in Bauerbach schritt Schillers bürgerliches Trauerspiel „Luise Millerin“, dessen Anregung auf die Zeit seiner Haft auf der Hauptwache in Stuttgart zurückreicht, rüstig vorwärts und aus den historischen Werken, die Reinwald ihm sandte, schöpfte er neue dichterische Pläne. Doch legte er sie „bis auf weitere Ordre“ zurück und arbeitete „nunmehr entschlossen

auf einen Don Carlos zu". Mit jedem Tage wuchs seine Freude an dem Prinzen und er lebte sich so hinein, daß er sich eins mit ihm fühlte und sein eigenes Liebesbedürfnis und Freundschaftsempfinden für Charlotte, die Tochter seiner Gönnerin, in dem Helden verkörpern wollte. Der Dichter war in der glücklichsten Stimmung und im besten Zuge mit seiner Arbeit, als das historische Drama in der zweiten Hälfte April wieder beiseite gelegt werden mußte. Denn das unterbrochene Verhältnis zur Mannheimer Bühne nahm eine neue Wendung; der Intendant selbst wünschte sofort die „Luise Millerin“ zu haben, von der er durch des Dichters Freunde sehr viel Rühmlisches gehört hatte. Auch beabsichtigte er, nach einem ziemlich schwachen Theatererfolg des letzten Winters, mit Bearbeitung einiger Shakespearescher Stücke vorzugehen, wobei ihm Schiller gute Dienste leisten zu können schien. Die früheren Bedenklichkeiten des Hofmanns waren geschwunden, da der Herzog auf die Verfolgung des Regimentsmedikus augenscheinlich verzichtet hatte. Schiller war trotz aller herben Erfahrungen über diese Annäherung sehr erfreut und konnte der „süßtönenden Sirenenstimme“ nicht widerstehen. Durch Erfahrung klüger und weltshener, aber auch aufs neue gehoben durch Liebe und Freundschaft, mit frischem Mute besetzt, allen Lebensstürmen zu trotzen, traf er am 27. Juli 1783 in Mannheim ein, um im „Paradies der Muse“ zu lernen und zu lehren, zu schaffen und zu wirken. Mit Dalberg kam ein Vertrag zustande, wonach Schiller auf ein Jahr als Theaterdichter angestellt und verpflichtet wurde, innerhalb dieses Zeitraumes drei neue Stücke für die Bühne zu liefern. Zunächst galt es, dem „Fiesko“ eine dem Theaterleiter entsprechende Form zu geben. Aber kaum hatte er sich an die Arbeit gemacht, als ihn ein epidemisch auftretendes Sumpffieber befiel, das ihn lange Zeit arbeitsunfähig machte und seine Gesundheit für immer zerrüttete. Noch wiederholt von Fieberchauern befallen, nahm er die Umgestaltung des „Fiesko“ vor, denn Dalberg drängte und die Befürchtung, des Berliner Theaterdichters Plümié Verballhornung des Stückes könnte auf den Theatern eingeschmuggelt werden, trieb zur Eile.

Schillers „Hauptänderung“ an seinem Stücke, dessen Umgestaltung Ende November vollendet wurde, betraf den Schluß. Fiesko endet nun nicht mehr als ehrgeiziger Thronräuber von Berrinas Hand, sondern ganz im Widerspruch mit seinem Charakter und leidenschaftlichen Streben entragt der Ehrgeizige, nachdem Berrina im Angesichte des empörten Volkes den Streich gegen ihn geführt hat, dem heiß ersehnten Purpur. Unter allgemeinem Jubel und großer Rührung schließt das aus einer politischen Charaktertragödie zu zu einem heroischen Spektakelstücke gewordene Drama. Dessen Aufführung am 11. Januar 1784 fand, obgleich die Rollen gut besetzt waren und die Schauspieler ihr Bestes taten, bei den Zuschauern, die sich ähnliche Wirkungen wie von den „Mäubern“ erwartet hatten, wenig Beifall. „Den Fiesko verstand das Publikum nicht,“ schreibt Schiller an Reinwald, „republikanische Freiheit ist hierzuland ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name, in den Adern der Pälzer fließt kein römisches Blut.“

In mancherlei Bearbeitungen, bald mit glücklichem, bald mit schlechtem Ausgang, nahmen auch andere Bühnen den „Fiesko“ auf; so kam er 1787 in einer eigenhändigen Bearbeitung Kaiser Josefs II. als das erste der Schillerischen Stücke „mit aller Pracht“ auf die Bühne des Wiener Burgtheaters, nachdem das Stück schon vierzehn Tage nach der Mannheimer Bearbeitung auf dem Kärtnerthortheater erschienen war. Auch Schiller hat 1785 für das Leipziger Theater noch einmal eine neue Einrichtung geliefert und in Georg Reinbels „sechstem und letzten Bande“ seiner „Sämtlichen dramatischen Werke“ (Koblenz 1822) finden wir eine Umdichtung des Originals in fünffüßige Jamben. Reinbel betrachtet sich, ohne Schiller meistern zu wollen, nur als den „Schleifer des Demants“ und versucht die „Anechtsgestalt“ des Stückes in eine wahre „Kunstform“ umzuschmelzen, wobei er aber naturgemäß die Sprache ihres urprünglichen Nervs berauben mußte.

Die Anordnung des „Fiesko“ auf dem Mannheimer Theater, die Schiller selbst übernehmen mußte, machte ihn zum ersten Male mit dem Getriebe eines Theaters bekannt und gewann ihm das ganze Vertrauen und die Achtung des eifrigen und verständigen Hoftheaterintendanten Dalberg. Dem Eifer und Ernste, der Opferwilligkeit und dem mehr als gewöhnlichen Verständnis dieses für die Kunst begeisterten Mannes gelang es, die Mannheimer Bühne zu einer der angesehensten in Deutschland zu machen. Zu dem Verkehr Schillers mit den Schauspielern kamen, namentlich durch Schwans Vermittlung, auch andere Bekanntschaften; so mit F. G. Jacobi und Sophie Laroche, der „sanften, guten, geistvollen Frau, die das Herz eines neunzehnjährigen Mädchens hat“. Freilich wurde ihm bei öfterem Verkehr der Unterschied klar zwischen seinen ersten dichterischen Bestrebungen und der Geschmacksrichtung der Freundin des Graziendichters Wieland, die vor großer Leidenschaft und erschütternder Tragik sich entsetzte und

in der Kunst nur ein geistreiches Spiel mit schönen Empfindungen und reizenden Formen erblickte. Ebensovwenig konnte er sich für den hannoveranischen Freiherrn Adolf von Knigge (1752 bis 1796) erwärmen, den er in Heidelberg kennen lernte. Anstet und wenig anständig in seinem Leben, hatte Knigge für seine aufklärerische Schriftstellerei und für sein ganzes Treiben nur ein Schlagwort: Menschenkenntnis: Um ihretwillen ist er Reisender, Hofmann, Maurer, Illuminat, Briefsteller, Publizist, Romanschreiber, Lebenskünstler. Unter dem Namen „Philo“ trat er mit dem von Karl Weiskaupt, Professor in Ingolstadt, gegründeten Illuminatenorden in Verbindung und gehörte von 1780 bis 1784 zu dessen Führern, zog sich aber, als die bayerische Regierung dagegen einschritt, aus selbstfüchtigen Gründen zurück. Denn er war nie Diener einer Idee, nichts weniger als ein Charakter und als eine Mischung von Selbstsucht und Humanismus erscheint auch das Ideal seines verbreitetsten und viel ausgenühten Buches Über den Umgang mit Menschen (1788), dem er seine bescheidene Unsterblichkeit und sprichwörtlich gewordene Berühmtheit verdankt. Gut vorwärts zu kommen, klug zu gewinnen, das will er lehren. Von einer durchgebildeten praktischen Lebensphilosophie ist keine Rede.

Was in den moralischen Wochenchriften für eine gute Erziehung sich findet, ist hier zu praktischer Lebensklugheit geworden, und es ist Knigges Buch in eine Linie zu setzen mit den „Tischzuchten“ und ähnlichen Werken des Mittelalters, die Anstandsregeln für die ritterliche Gesellschaft gaben. In Italien stellte man im sechzehnten Jahrhundert das Ideal des vollendeten Hofmanns (Castigliones Cortegiano) zur Nachahmung für alle auf, die an Fürstenhöfen mit seinen Umgangsformen ihr Glück machen wollten. Knigge aber erteilt seine Ratschläge nicht mehr für einen begrenzten Gesellschaftskreis, sondern für den Verkehr mit allerlei Menschen. Knigges sonstige zahlreiche Schriften sind zum großen Teile vergessen; weder der einst vielgelesene Roman meines Lebens, noch die mit politischen und sozialen Satiren gewürzte Geschichte Pater Klausens hat sich lebendig erhalten. Kulturhistorisch nicht unbedeutend sind die „Briefe auf einer Reise aus Lotharingen nach Niederachsen“, voll roher Komik dagegen ist die einst viel gerühmte „Reise nach Braunschweig“ (1792).

Ein wie ganz anderer Erzieher erwuchs dem deutschen Volke in Schiller! Die Bitterkeit des Mißerfolges mit dem „Hiesko“ wurde ihm versüßt durch die Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft. Um dieser Ehrung sich würdig zu erweisen, ging er mit frischem Eifer an die Bühnenbearbeitung seiner „Luise Millerin“, und zu Ostern 1784 erschien das „bürgerliche Trauerspiel“ bei Schwan unter dem Titel Kabale und Liebe. Am 15. April wurde es in Mannheim mit aller Vollkommenheit, deren die Schauspieler fähig waren, und unter lautem Beifall und den heftigsten Bewegungen der Zuschauer gegeben. Auf eine damals ungewöhnliche Weise erhoben sich, wie Streicher erzählt, nach dem zweiten Akte alle Zuschauer, um in ein stürmisches, einmütiges Klatschen auszubrechen, wodurch Schiller, der mit dem Freunde in einer Loge der Vorstellung bewohnte, so überrascht wurde, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. Es war die dramatische Wucht und tragische Überzeugungskraft sowie die ergreifende Wahrhaftigkeit seines Gehaltes, die dem Stücke zu dem durchschlagenden Bühnenerfolge verhelfen. Des Dichters „Räuber“ toben den Ingrim gegen die bestehende Ordnung in dem Bilde einer erfundenen Welt aus; im „Hiesko“ sucht er für seinen Haß gegen die Tyrannei ein Bild der Geschichte; in „Kabale und Liebe“ betritt er den Boden der Wirklichkeit, um den Zusammenstoß ursprünglichen freien Fühlens mit den starren Satzungen der Gesellschaftsordnung darzustellen.

Unverkennbar spielen in das Drama persönliche Erlebnisse des Dichters hinein; auch er hat den Standesunterschied empfunden, als ihm in seiner Neigung zu Lotte ein Adeliges vorgezogen wurde, und er las in Bauerbach „Othello“ und „Romeo und Julia“ mit um so größerem Gewinn, da er zu gleicher Zeit selbst die Schmerzen der Liebe und Eifersucht durchlebte. Die Gegenwart bot ihm eine Folge von Bildern, die, in jedem Striche der Wirklichkeit entsprechend, den Zuschauern ihre eigene Welt mit so erschütternder Tragik vor Augen stellten, daß sie vom tiefsten Leid um die in ihnen selbst entwürdigte Menschheit und von grenzenlosem Ingrimm gegen ihre Peiniger erfüllt werden mußten. Mit den erlebten Motiven verbanden sich auch literarische. So hatte Rousseau mit seiner „Heloise“ (1761) das fernhin wirkende Zeichen zum Kampfe für die Naturrechte des Herzens und gegen die beschränkenden Standesurteile gegeben, nachdem schon Diderots Le père de famille (1759) das Motiv behutsam angerührt hatte. Dann schuf Lessing mit der „Emilia Galotti“ das klassische Musterstück, das mit seinen scharf umrissenen Figuren und dem allerdings gedämpften Gerichte über gewalttätige Fürsten und ihre elenden Helfershelfer auch auf die Dramatiker der Geniezeit einwirkte. Denn mochte diesen auch die Kunstform der „Emilia“ nicht behagen, so ließen sie sich doch das zeitgemäße Motiv nicht entgehen und machten den Standesunterschied in allerlei Varia-

tionen zur Grundlage der dramatischen Entwicklung. Daher wühlt das junge Geschlecht in revolutionären Zerbildern, sei es nun, daß der Vornehme wie ein Wolf in die bürgerliche Hürde bricht und Bilder von Verführung und Schande aufsteigen, oder daß er als edler Liebhaber einer empfindsamen reinen Bürgermaid an die Schranken des Standes prallt. Der Fall der Unglücklichen, Kindesmord, Selbstmord, Wahnsinn bildet die Katastrophe. In des Freiherrn Otto Heinrich von Gemmingen Familienschauspiel *Der deutsche Hausvater* (1782) bewegt dieser zwar seinen Sohn Ferdinand, dem bürgerlichen Mädchen, das er liebt, seine Ehre zurückzugeben und die schöne Gräfin Amaldi, die sich um ihn bewirbt, zurückzuweisen, verurteilt aber eine solche Ehe grundsätzlich als Verstoß gegen die geltende Ordnung. Und wie dieses Drama standen Schiller besonders Wagners „Die Reue nach der Tat“ und „Die Kindesmörderin“ nahe, in der bereits neben den rauhen, aber treu besorgten Vater die eitle, törichte Mutter tritt, die sich von der Ehre blenden läßt, daß ein adeliger Offizier an ihrer Tochter Gefallen findet.

Von all diesen Vorbildern hat Schiller gelernt, aber sein Idealismus, sein überall auf das Allgemeine gerichteter, vom Tage unabhängiger Sinn erhebt ihn weit über die am Einzelnen und Zufälligen haftenden Stürmer und Dränger, und wenn er auch die überlieferten Charakterschablonen und Situationen aufgriff, so hat er sie doch mit seinen Absichten verbunden und mit dem Blute seines warm empfindenden jungen Herzens gefüllt. Den tragischen Konflikt des Liebespaares hebt der Dichter, in dem er von ihm aus die Verbindungslinien zu den Höhen und Tiefen der Gesellschaft zieht, aus dem engen Rahmen des Einzelschicksals in den weiten öffentlicher Verhältnisse und macht so das Drama zu einem Spiegel der Zeit. Erst bei Schiller schlug statt des schwebenden Flämmchens der Theatraliker eine mächtige Flamme empor, und zuerst gab das große ständige Pathos und steigerte ohne die naturalistischen Fragen des Geniedramas und ohne die Verführungsmotive seiner Vorgänger eine bei Lessing verhalten grollende Revolution zur gewaltigsten Abrechnung. Schiller bietet jene herzerzitternde Szene, in der der alte im Hofdienst ergraute Kammerdiener mit seinem stumm bildenden Gehorsam der Lady Milford Brillanten bringt, den Erlös eines freilich nicht auf Württemberg beschränkten Menschenhähers, und macht dadurch das Theater zum Tribunal, vor das er den Fürsten wie das Volk, Adel und Bürgertum, die tyrannische Willkür und den faulen Sklavensinn ruft, um jedem zu geben, was er verdient. Der Dichter erhebt die Anklage im Namen des Volkes und entwirft in erschreckender Anschaulichkeit und ungehinkter Offenheit ein Bild des Elendes so mancher deutscher Mittelstaaten.

Im Mittelpunkt der Dichtung stehen zwei Liebende, die, unbekümmert um das Treiben der Welt, nur ihrer Liebe leben. Diese aber wird durch unüberwindliche Mächte in Schranken gehalten und obendrein droht ihr von Kreisen Gefahr, die durch das volle Glück der Liebenden in ihren Lebensinteressen gefährdet würden. Das sind der Präsident und seine Kreaturen, neben ihnen Lady Milford, die fürstliche Favoritin. Ferdinand, des Präsidenten Sohn, kennt die Hindernisse, die sich seiner Liebe zu dem Bürgermädchen entgegenstellen werden, aber er achtet sie gering. „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder ob mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luifens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann!“ „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen oder die Töne eines Akkordes auseinanderreißen?“ Den Gang des Verhängnisses beschleunigt die feurige Art und der Bürgerstolz des Musikus Miller. Alles, was Gehundes im Bürgerstande noch vorhanden war, und ihn liebenswert macht, hat Schiller in dieser unvergleichlichen lebensvollen Gestalt zur Darstellung gebracht. Seine ungehobelte Derbheit wirkt gegenüber dem verderbten Hofschranzentum mit befreiendem Humor; aber seine kraftvolle, knorrige Eigenart verhüllt ein unendlich weiches Gefühl, das mit Liebe sein Kind umfängt. Zum ersten Male erhebt in ihm der Bürgerstand seine Stimme, um in erwachenden Selbstbewußtsein seiner Kraft die Gleichberechtigung mit den anderen Ständen zu erklämpfen, und Worte, wie „Euer Erzellen schalten und walten im Land. Hier ist meine Stube,“ die Miller unter dem Eindruck der brutalsten Gewalt dem Präsidenten ins Gesicht schleudert, waren bisher auf dem Theater nie gewagt worden. (Abb. S. 865.)

An tragischem Gehalt und dichterischer Ursprünglichkeit hat Schiller Lessings „*Emilia*“ übertroffen; an der Geschlossenheit der Handlung kommt er ihm fast gleich. Manches freilich wird in dem Aufbau der Handlung mit mehr oder weniger Recht getadelt; so ist das Verhältnis zwischen Vater und Sohn zu wenig überzeugend dargestellt; unwahrscheinlich, wie manches andere, klingt, daß Luise zur Abfassung des Briefes sich zwingen läßt; die Einfügung der novellistischen Autobiographie der Lady Milford, einer Nachfolgerin der Millwood in Vilos, „Kaufmann von London“, der Marwood, Orsina und Amaldi, hält den Gang der Handlung auf; aber was wollen diese und andere Mängel bedeuten gegenüber dem Gesamteindrucke des Stückes? Wo hat je ein deutscher Dramatiker eine solche Wirkung erzielt wie Schiller mit dem Finale des zweiten Aktes? Wir begreifen die Begeisterung der Zuschauer bei der Aufführung des Stückes in Mannheim und wundern uns nicht, daß es auf allen deutschen Bühnen, einmal sogar in Stuttgart, gegeben wurde. Noch der greise Goethe berichtet, welche elektrische Wirkung das Stück auf ihn und die sämtliche „Sprudeljugend“ ausgeübt habe. Und doch wußte die gleichzeitige Kritik gerade an diesem Drama mehr als an den früheren Schillers auszusetzen. Der nüchterne Geschmack der Theaterdichter und des großen Publikums konnte sich für die gewaltige Schöpfung Schillers, in der zum ersten Male die großen Gegenätze des deutschen Lebens tragisch und innerlich wahr in Erscheinung traten, auf die Dauer nicht erwärmen und neigte mehr dem rührseligen, zahmen Schauspieler mit glücklichem Ausgange zu.

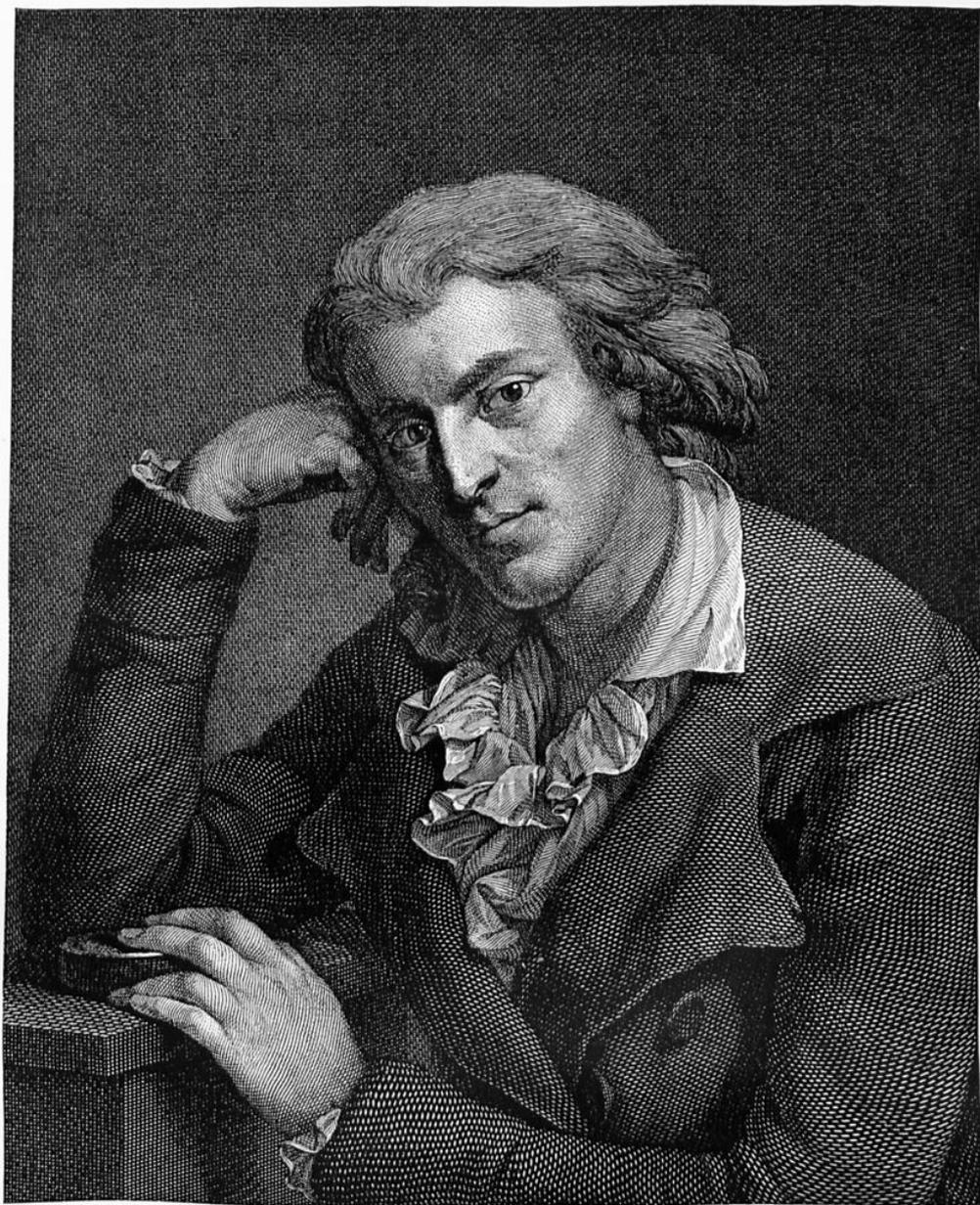
Jena d. 27. Dec. 89

Mein letzter Brief hat dir gesagt, daß  
 ich mich das nächstbeste Jahr, die nächsten  
 Jahre auf die Zuhörungen für Königlich  
 doct. Meiter mußte in Jena weg versetzen,  
 weil ich es nicht so überzeugend, als  
 es mir ist, dort sein kann, daß ich mich  
 meinem Abzuge von der Universität  
 von meinem Königlich Ansehen nicht  
 verlor. Ich kann es freilich nicht  
 bester Vorsetzung, auf eine anständige  
 Art abwarten, ich will nicht mit bester  
 Erfolg einleiten, als wenn ich eben ein  
 fieses Lied bin, und ich es nicht nöthig  
 zu haben scheint. Ich bezweifle sehr  
 ich mir eine Pension gescheit, es  
 warte mir jedes Tag die beständige.  
 Ich mag aber überlassen, wie sie will.  
 So ändert sie nicht an meinem Besten.  
 Gib mir wenigstens, so kann ich

Eine Seite aus einem Briefe Schillers an Dr. Körner.

Aus Würzburg, Das Schillerbuch.





**Friedrich Schiller.**

Gemalt von A. Graff, gestochen von J. G. Müller.



So blieb Schillers bürgerliches Trauerspiel auch ohne eigentliche Nachfolger. Erst das „Junge Deutschland“ suchte ähnliche Konflikte aus seiner Zeit konsequent durchzuführen, aber ohne Erfolg. Es vergingen fast 60 Jahre, bis wieder ein großer Dramatiker, Hebbel, in seiner „Maria Magdalena“ (1844) die deutsche bürgerliche Welt in einem bedeutenden tragischen Bilde darstellte. Wie „Kabale und Liebe“ das unterdrückte Bürgertum in seinem Aufstreben schildert, so zeichnet Hebbel den Mittelstand des neunzehnten Jahrhunderts, der nun nicht mehr um Gleichberechtigung kämpft, sondern an der Starrheit der erzwungenen sozialen Stellung zugrunde geht. In der Gegenwart hat die bürgerliche Tragödie eine neue Blüte erlebt, vornehmlich durch die Werke Henrik Ibsens. Er trägt nicht, wie Schiller, seinem Stande stürmend die Fahne vor; er sieht ihn nicht, wie Hebbel, in ruhiger Absonderung; er dichtet von der Auflösung und dem Niedergange des dritten Standes. Auch bei ihm handelt es sich um alle die durchgehenden Tendenzen bürgerlicher Poesie; es sind Gesellschafts-, Zeit- und vor allem Moralfragen, die ihn bewegen und die er so herausfordernd uns an die Stirne wirft, daß der stärkste Zeitakzent bei seinen Werken mitschwingt und sie zuweilen fast wie Parteischriften sich aufdrängen. Parteinahme erzwingen, eine Stellung geben wollen. Daher wird die unmittelbare Lebenswahrheit, das fastvolle Lebensbild bis ins Genrehafte hinein in ein sehr sichtliches Bemühen seiner Kunst und hierin mag er uns erinnern an die Stürmer und Dränger. Andererseits aber ist es ihm, wie Lessing, Schiller und Hebbel, im höchsten Grade um eine streng durchgebildete, ja bei ihm sogar um eine oft in tüftelnder Knappheit zusammengefaßte, theatralisch-dramatische Form zu tun. Dagegen sprengt Gerhart Hauptmann, der uns die letzte Stufe des bürgerlichen Trauerspiels darstellt, in seinem Veruche, der Kunst wieder Natur und unmittelbares Leben zu geben, die notwendigen Formgrenzen des Dramatischen. Das Werk zerbröckelt in einzelne Momente und ist vielleicht von vornherein nur für diese angelegt oder um eines einzelnen Moments willen da. Die Gesellschafts-, Zeit- und Moralfragen treten bei ihm zurück oder dienen höchstens als Vorwand; der Mensch für sich allein wird Gegenstand der dramatisierenden Schilderung, aber der Mensch mit dem ganzen, ins Unübersehbliche gehenden Reichtum rein persönlicher Züge. Er greift nun auch („Die Weber“) zum vierten Stand über, vermag aber die Masse nicht zu bewegen und beweist durch sein Taften, in allerhand, zum Teil sonderbaren Formen, daß der Weg vom künstlerischen Experiment zur großen bürgerlichen Tragödie für uns heute noch nicht wiedergefunden ist.



*Ohrfeig um Ohrfeig — das ist so  
Taxe bey uns — Halten zu Gnaden.*

*II. Aufz. 6. Auftr.*

Aus „Kabale und Liebe“ (Ghodowiedt).  
(Der Präsident mit Bedienten bei Millerin).

Kurz vor Schillers „Kabale und Liebe“ war auf der Mannheimer Bühne Jfflands „Verbrechen aus Ehrfucht“ mit ungeheurem Erfolge dargestellt worden. Schiller hatte diesem Familiengemälde den Namen gegeben und dann auf Jfflands Vorschlag seine „Luise Millerin“ umgetauft. Damals ahnte er nicht, daß ihm in dem berühmten Darsteller seines Franz Moor, Verrina und Wurm auf literarischem Gebiete ein siegreicher Nebenbuhler erstehen würde. August Wilhelm Jffland, 1759 zu Hannover geboren, wurde in Gotha, wo damals unter Reichardt und Eckhof das erste Hoftheater blühte, als Schauspieler ausgebildet, folgte nach Auflösung des Hoftheaters dem Rufe Dalbergs an das Nationaltheater in Mannheim, dem er in der Folge zu seiner eigentlichen Glanzperiode verhalf, entfaltete dann als Direktor des königlichen Hoftheaters in Berlin eine überaus umsichtige Tätigkeit und machte, durch die Ernennung zum Generaldirektor sämtlicher königlichen Schauspiele ausgezeichnet, Berlin zu einer der angesehensten Theaterstädte Deutschlands. Es ist ein glänzendes Lob für ihn, wenn Reichardt von dem Nationaltheater sagte: „Man sieht und hört jetzt auf diesem Theater alles, was die Kunst in Frankreich, Italien und Deutschland Schönes hervorbrachte.“ Die letzten Jahre Jfflands sind durch die literarischen Kämpfe mit den Romantikern getrübt und besleckt. Gleichwohl wurde der Tod des von Goethe als „unerreichten Meisters“ bezeichneten Mannes fast von allen deutschen Bühnen betrauert und in der Tat gibt es in der deutschen Theatergeschichte keine Persönlichkeit, auch Eckhof und Schröder nicht ausgenommen, die sich so andauernden Ruhm erworben hätte wie Jffland, der bedeutendste unter den dichtenden Schauspielern und Verfassern bürgerlicher Dramen. (Abb. S. 868.)

Nicht mit einer poetischen und schöpferischen Phantasie, aber mit einem scharfen Verstande und einem außerordentlichen Nachahmungstalente begabt, faßte er als Schauspieler seine Rollen als denkender

Künstler auf und wirkte in seiner Darstellungsweise, die uns Böttiger nach Weimarer Gastrollen des gezeigten Künstlers in einem Buche (1796) anschaulich entwickelt hat, virtuosenhaft durch Zusammenfassung auch der geringsten, aufs feinste beobachteten Einzelheiten. Jede Bewegung, jeder Ton, jede Miene war überdacht, alles auf den Effekt und für jene berechnet, die, wie Tieck sagte, gern alles mit dem Verstande auffassen und erklären wollen. Dennoch wurde die deutsche Schauspielkunst durch Jfflands Bemühungen um die Ausbildung einer im Gegensatz zu der steifen französischen Spielweise mehr dem Leben entsprechenden Natürlichkeit atmenden Darstellung wesentlich gefördert. Sein biegsamer Geist wußte sich mit allen Rollen abzufinden; in der Jugend trat er auch in tragischen auf, verlegte sich aber später immer mehr und mehr auf die feinkomischen, Biedermänner und seine Weltleute, wobei ihm seine weltmännische Bildung zuktatten kam. Durch sein von echter Bornehmheit zeugendes Auftreten erwarb er, die Bemühungen Gchofs und Schröders fortsetzend, dem Schauspielstande, dessen sittliche Hebung er sich sehr angelegen sein ließ, eine höhere Achtung und erschloß ihm den Verkehr mit der guten Gesellschaft.

Als Dichter wandte sich Jffland der Gattung der bürgerlichen Stücke zu, die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts aus der Fremde nach Deutschland gedrungen waren. Doch nicht an das englische, an schrecklichen Ereignissen, großen Latern und Verbrechen reiche bürgerliche „Trauerspiel“, das Lessings „Miß Sara Sampson“ nach Deutschland verpflanzte, schloß er sich an, sondern an die verständlichere, realistischere Mischgattung Diderots, die alle tragischen Motive bis zum Schwächlichen und Feigen dämpfte und in einer trodenen moralisierenden Lehrhaftigkeit und Nührung ihr Ideal erblickte. In dieser neuen Erscheinungsform des sozialen und Familien-Schauspiels führte Gemmingen das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland mit seinem „teutschen Hausvater“ ein, in dem er Diderots *Le père de famille* ein auch innerlich deutsches Stück gegenüberstellte und Lessings Neuerungen in Theorie und Praxis in das niedere Drama hinüberleitete. Dieselbe Richtung wie Gemmingen schlugen Schauspieler-Dichter ein, wenn sie alltägliche Leiden und Freuden, die Wiederherstellung eines zerrütteten Familienlebens oder den Unwillen drückender Verhältnisse schilderten, unter denen manche Zuhörer seufzten. So fand des Berliners Wilhelm Großmann (1746—1796) Familiengemälde Nicht mehr als sechs Schüsseln (1780) hauptsächlich wegen der Bekämpfung und Bloßstellung aristokratischer Vorurteile großen Beifall und der Schlesier Heinrich Ferdinand Möller (1745—1798) entzückte durch starke, auf das Gemüt, die Nerven und das Auge berechnete Bühneneffekte (*Graf Waltron, oder die Subordination*, 1776; *Sophie, oder der gerechte Fürst*, 1777). Auch Deutschlands größter Schauspieler, der Hamburger Schauspieldirektor Schröder, pflegte trotz seiner Begeisterung für *Shakespeare*, den er dem Bestande der deutschen Bühnendichtung endgültig einverleibte, doch vor allem das bürgerliche Schauspiel, rührende Dramen mit verständlichem Schluß. Seine zahlreichen Stücke dieser Art sind meistens nur Übersetzungen, Bearbeitungen oder Nachahmungen ausländischer Werke aus dem Elisabethinischen und dem Reformationszeitalter, deren verwandte nationale Art sich leichter dem Geschmacke und den Bühnenforderungen in Deutschland fügte. Auch mit Originalarbeiten (*Der Jähndrich*, 1782; *Der Bettler in Vissabon*, 1784; *Viktorine*, 1784) bereicherte er die Bühne; sie sind aber troden und nüchtern, entbehren des höheren poetischen Schwunges und veralteten, nachdem sie kurze Zeit das Publikum erfreut hatten, rasch, mit Ausnahme seiner wirksamsten Bühnendichtung, des Lustspiels *Das Porträt der Mutter* oder die *Privatkomödie* (1786). Jffland und Kogebue beherrschten jetzt die Bühne.

Wenn aber Schröder in seinen Dichtungen der Naturwahrheit die Poesie opferte, so ordnete Jffland, trotz seinem Streben nach Naturwahrheit, diese nur zu oft dem sittlichen Zwecke oder auch dem Bühneneffekte unter, und während jener seine Charaktere in größerem Zuge gestaltet, erhebt sich Jffland in seinen Stücken mit ihren dankbaren und zum Verwecheln ähnlichen Rollen nur selten über das mit Liebe ausgemalte Kleine und Kleinliche, weil er das Wesentliche vom Nebenächlichen nicht zu unterscheiden vermag. Über die auf stille Nührung abzielenden Szenen gießt er ganz nach dem Geschmacke der Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die bürgerliche Moral von dem Aussharren im Unglück, dem endlichen Siege der Tugend und der Bestrafung des Lasters, insbesondere von der Zufriedenheit mit den beschränkten Verhältnissen, in denen jede Tugend blüht, während die höheren Stände schon durch sich selbst dem Laster Tür und Thor öffnen. Um Tugend und Laster recht eindringlich darzustellen, greift er oft nach einem zu starken Farberauftrage und stellt sie in grellen Gegensätzen nebeneinander. Nirgends aber bringt er tragische Charaktere, und dazu steht, obzwar der Dialog fast immer bewegt ist, die Handlung oft still; den nach theatralischen Wirkungen haschenden Schauspieler verrät er, wenn er zum Abschluß und besonders beim Ausgange des Stückes einen plötzlichen, meist unwahrscheinlichen Glücksumschwung anbringt, der vom großen Publikum immer gewünscht wird. Seine Schau- und Lustspiele fanden, freilich nicht von einem rein künstlerischen Standpunkte aus, uneingeschränkten Beifall, und zwar namentlich durch die moralische Tendenz, „Stimmung für das Gute“ zu erwecken. Durch den Hauptgedanken seiner Stücke, wie durch einzelne Ausführungen will er belehren und unterrichten und wandelt die Bühne tatsächlich in eine „Schule der praktischen Weisheit“, zu einem „Beweiser durch das bürgerliche Leben“ um.

Nur die Anerkennung der moralischen Tendenz konnte Jfflands einseitiges und oberflächliches Familiengemälde *Verbrechen aus Ehrsucht* (1784) über Schillers bürgerliche Tragödie „*Nabale und Liebe*“ erheben, deren Personen und Motive er, zeitweiser von dem Schiller der *Mannheimer Zeit* abhängig, mit kleineren oder größeren Veränderungen immer wieder verwertete. Ubrigens entbehren manche Stücke Jfflands nicht völlig bleibender innerer Vorzüge, und wenn heute etwa Adols L'Arronge in seinen besseren Werken Jffland nahekommt, so stehen durchschnittlich unsere modernen Bühnenfabrikate tief unter dem Mittelgute der Arbeiten Jfflands. In einer Zeit, in der man sich aus dem Jammer der öffentlichen Verhältnisse im Leben wie in der Dichtung auf das traute, liebe Heim zurückzog, versah er die alten Familiengemälde mit neuem Reiz und entwarf mit solch frischem Farbenglanz Bilder deutlichen Lebens und heimischer Sitte, daß sich einzelne seiner zahlreichen Dramen bis heute auf unserer Bühne erhalten haben,

fo Die Jäger (1785), das Meiftertüd feiner Schaufpiele, das Soldatenfüd Der Spieler (1796) und Die Hageftolzen (1791), fein beftes Luftfpiel und das einzige Stüd, in dem er, wie Goethe fagt, „aus der Profa ins Ideelle geht“. Wie Schiller („Shakespeares Schatten“) und Goethe („Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters“, Mai 1821) Ufflands Richtung in fottenden Verfen geißelten, fo erfuhr die „Uffländerei“ die vernichtendfte Kritik durch die Romantiker A. W. Schlegel, Bernhardi und namentlich durch Tieck, der in der fatirifchen Komödie „Der geftiefelte Kater“ den rationaliftifchen Gefchmack des Berliner Theaterpublikums und all das bürgerlich-rührfelige Kleinleben der Uffländifchen Stüde verpötte. Als dann zu Beginn des neuen Jahrhunderts auch das große Publikum müde ward, immer nur fich felbft auf der Bühne zu fehen, war Uffland verftändig genug, feine eigenen Stüde vom Repertoire abzusehen, aber auch neidlos genug, der aufftrebenden hohen Tragödie in Berlin ein Heimftätte zu bereiten.

Neben dem leichten Gemifch von Heiterkeit und Rührung, das Uffland bot, mundete die kräftige dramatifche Koft, die Schiller auftrachte, den Pfälzern nicht mehr, und Dalberg, dem es hauptfächlich auf zugkräftige Kaffenlocher ankam, fuchte daher Uffland an Mannheim zu feffeln. Dazu vereinten fich Mißgunft und Eigendünkel, Hänkefucht und Spießbürgertum, um den Theaterdichter Schiller bei Dalberg als überflüffig erfeheinen zu laffen und beim Publikum herabzufeßen. Und fo gefchah denn, was schon lange vorbereitet war: Schillers Kontrakt mit Dalberg wurde nicht mehr erneuert. Ohne Sang und Klang trat der Dichter am 31. Auguft 1784 von der Mannheimer Bühne ab, deren Ruhm er begründet hatte, und wieder war er der Unficherheit einer unberechenbaren Lage preisgegeben.

Mit Dalberg zerfallen, entfchloß fich Schiller, eine Monatsfchrift herauszugeben, die das Verhältnis des Theaters zum Publikum fefter begründen und befonders die Aufführungen der Mannheimer Bühne kritifch beleuchten follte. Es ift dies die Rheinifche Thalia, in deren Ankündigung (November 1784) er ein reichhaltiges Programm ihres Inhaltes entwirft und erklärt, daß er fich, nachdem ihm „die Dichtkunft Familie, Vaterland und Fürftenguade gekoftet habe, jetzt feinem Volke in die Arme werfen“ wolle. „Ihm allein gehö' ich jetzt an. Vor diefem und keinem anderen Tribunal werd' ich mich ftellen.“ Aber trotz aller Verheißungen fiel die Subfcription doch recht mangelhaft aus. Den Hauptanziehungspunkt des Heftes bildete der erste Akt des „Don Carlos“ und er ward auch der Anlaß, daß Schiller zu dem musenliebenden Herzog Karl Auguft von Weimar, der im Dezember 1784 auf Befuch am Darmftädter Hof weilte, in perfönliche Beziehung trat. Durch Vermittlung der Frau von Kalb erhielt der Dichter eine Empfehlung an den Herzog, der gern darauf einging, fich den Anfang des „Don Carlos“ von ihm vortragen zu laffen. Karl Auguft bewies fich sehr gnädig und verlieh Schiller den Ratsftitel. War diefer nun auch für den in feiner bürgerlichen Exiftenz noch immer fo haltlofen Flüchtling ein großes Gefchenk, das in den Augen der „Gefellfchaft“ fein Anfehen wiederherftellte, fo konnte er doch davon nicht leben. Seine Lage in Mannheim wurde immer fchwieriger; er fehnte fich fort von dem Orte fo vieler Enttäufchungen. Die Entfcheidung aber brachte erst ein fchweres inneres Erlebnis, das Verhältnis zu Charlotte von Kalb.

Um zwei Jahre jünger als Schiller und aus dem Gefchlechte der Marschall von Osthelm ftammend, war fie nach einer freudlofen Jugend ohne innere Reigung dem Major von Kalb, der damals in franzöfifchen Dienften ftand, zum Altare gefolgt. Eine ungewöhnlich tiefe, innerliche Natur, oft von frantkhaftem, traumähnlichem Empfindungsleben, fand fie bei ihrem Gatten, wenn fie ihm auch ihre Achtung nicht verfagte, kein Verftändnis. Im Auguft 1784 war fie nach Mannheim übergefiedelt, während ihr Gemahl in Landau, wo er in Garnifon lag, blieb und fie wöchentlich ein paarmal befuchte. Weiderfeitige Begeifterung für Theater und Poesie hatte zwischen ihr und Schiller zu einem freundschaftlichen Verhältnisse geführt, das fich zur leidenschaftlichen Liebe steigerte, dank der Willenskraft und dem fittlichen Ernste beider aber mit der Trennung endete. In dem Roman „Kornelie“ hat die in ihrem Alter blinde, von Jean Paul als „Titanide“ verherrlichte Frau die Erinnerungen an die Mannheimer Tage dichterifch gefchildert. Schiller aber hat dem ftürmifchen Auf- und Niedervogel feiner Seele, feinem gegen alle Sazungen der Sittlichkeit fich auflehenden Begehren nach Glück Ausdruck gegeben in dem Gedichte „Freigeifterei der Leidenschaft“, fpäter „Der Kampf“ betitelt, und das Denkmal des Sieges im fchweren „Kielentamp“ ift das Gedicht „Die Refignation“.

In diefer düfteren Stimmung erwachte in Schiller die Erinnerung an ein freundliches Zeichen herzlicher Zuneigung, das er vor mehreren Monaten erhalten hatte. Es war im Juni 1784, als ihm vier Verehrer und Verehrerinnen aus Leipzig ihre Bilder als Beweis ihrer Huldigung zufandten und die Sendung mit einem bewundernden Brief und kleinen Gefchenken begleiteten. Der Wortführer des Freundeskreifes war der Jurift Christian Gottfried Körner, der

Vater des Freiheitsdichters. (Abb. S. 869.) Wirkte auch die Sendung auf Schiller wie ein Lebensbalsam, so kam er doch erst nach einem halben Jahre dazu, den Freunden, deren Namen (Körner, Ludwig Huber und das den beiden verlobte Schwesternpaar Minna und Dora Stöck) er unterdessen erkundet hatte, zu antworten. Auf seinen lebendig empfundenen Brief antwortete Körner mit der Einladung nach Leipzig und mit dem Anerbieten seiner „ganzen Freundschaft“. Und in der That wurde er für Schiller ein unschätzbare, in sein Leben entscheidend eingreifender Freund. Aus einer angesehenen und wohlhabenden Familie des gelehrten Leipziger Patri-



August Wilhelm Jffland.

ziales stammend und als der einzige Sohn eines würdereichen Professors der Theologie 1756 geboren, besaß Körner genug Selbständigkeit und Willensfestigkeit, um für des Dichters kühnes Selbstbewußtsein Verständniß zu haben, aber er hatte auch genug klare Besonnenheit und Lebenserfahrung, um auf des Dichters leidenschaftliches Gemüth und sich überstürzende Empfindung klärend, versöhnend und mäßigend zu wirken. So war unserem Dichter „der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein“. Und diese Freundschaft, ein erhebendes Musterbild deutschen, idealen Sinnes, hat von beiden Seiten keinen Wandel erlitten bis zu Schillers Tode. Das schönste Denkmal dafür ist ihr Briefwechsel, der von nun an eine Hauptquelle für Schillers Leben bildet. Flossen auch später, nach Schillers Bekanntschaft mit Goethe, die Briefe zeitweise etwas spärlicher, so bleiben sie doch immer reich an Aufschlüssen über äußere und innere Verhältnisse, denn vertrauensvoll legt Schiller dem Freunde alles vor, was ihn bewegt. (Weil. 110.)

Körner war seit 1781 Konsistorialassessor in Dresden, von wo er häufig nach Leipzig zu seiner Braut herüberkam. Das Amt hielt ihn dort gefesselt, als Schiller am 17. April 1785 in Leipzig ankam. Durch Huber wurde er in verschiedene Kreise eingeführt; bald trat er zu dem Theater, insbesondere zu dem Leiter der Gesellschaft, Keimack, in Beziehung. Die Zeit der Messe hatte Fremde aller Art herbeigelockt, und nicht selten wurde Schiller „wie ein Wundertier“ von einem „fatalen Schwarm“ Neugieriger umlagert und angepöbel: „vielen wollte es gar nicht zu Kopfe, daß ein Mensch, der die Räuber gemacht hat, wie andere Mutterjöhne aussehen soll“.

Neue Freunde stellten sich ein, als Schiller im Mai mit Huber und den Schwestern Stöck in dem nahegelegenen Dorfe Gohlis zum Landaufenthalte sich einmietete. (Abb. S. 873.) Die Vormittage waren der Arbeit an der „Thalia“ und an „Don Carlos“ gewidmet, kleine gemeinschaftliche Ausflüge füllten die Nachmittagsstunden aus und die Abende vereinten den ganzen Freundeskreis am „Geselligen Vergnügen“, einem traulichen Plaze auf der nahen Mühlinsel. Alles kannte und liebte den „rothaarigen, langen Mann, mit dem langen Rocke und den großen Taschen darin“ wegen seines sanften und heiteren Wesens, der auch in diesen Tagen fröhlichen Landlebens alle, die ihm nahe traten, zum Streben nach großen Zielen aufforderte und, wie Götschen, der Verleger der „Thalia“, im Gedenken dieser Zeiten schreibt, „die Freunde anspornete, ja alle Kräfte anzuwenden, um Menschen zu werden, die die Welt ungern verlieren möchte.“ In diesen Tagen stillen Schaffens vergaß Schiller, von den Wellen der Fröhlichkeit sich tragen lassend, alle Sorgen und wünschte zur Vollendung seines Glückes nur noch die Gegenwart Körners. Erst am 1. Juli kam es nach einem eifrig geführten Briefwechsel auf dem etwa vier Stunden von Leipzig entfernten Rittergute Rahnsdorf der Familie Ernesti zu einem persönlichen Beisammensein. Zwei Tage nach dieser Begrüßung sandte Schiller dem Freunde ein ergreifendes

Bekentnis: die Natur habe mit ihm Großes gewollt, das fühle er; aber teils durch die wahnsinnige Methode seiner Erziehung, größtenteils durch ihn selbst sei es unerfüllt geblieben. „Tief, bester Freund, habe ich das empfunden und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu einem herkulischen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziel von vorn anzufangen.“ Die stürmische und verworrene Jugend war abgetan; eine lange Zeit mühevoller Selbstbildung folgte, deren „herkulische“ Arbeit die Lebenskraft des Dichters untergrub und ihm endlich nur wenige triumphierende Jahre glücklichen Schaffens noch erlaubte.

Im August 1785 fand Körners Hochzeit mit Minna Stok in kleinem Familienkreise in Leipzig statt, worauf das Ehepaar mit Dora nach Dresden sich begab. Im September desselben Jahres folgte Schiller, der das Fest mit einem Hochzeitsgedichte verherrlicht hatte, und bald auch Huber dorthin. Fast zwei Jahre, bald in Loschwitz, wo Körner einen Weinberg und ein Landhaus besaß, bald in Dresden, verweilte Schiller in dem behaglichen Kreise, liebevoll umhegt von weiblicher Fürsorge, angeregt durch die Heiterkeit der Frauen und den geistigen Austausch mit dem Freunde. Was er einst über Seelengemeinschaft und Weltharmonie dachte und phantasierte, fand er jetzt verwirklicht im täglichen Umgange mit empfindungsverwandten, liebewarmen Menschen. (Beilage 112.) Seine Seele jauchzte auf, und dieser Jubel ergoß sich in dithyrambischem Schwunge mit übersäuender Begeisterung in den Hymnus An die Freude. Vielfach vertont wurde der tief empfundene, obgleich nicht künstlerisch vollendete Hymnus zum Gesellschaftsliede, bis Beethoven am Schlusse seiner neunten Symphonie dem Triumphgesange zu seiner vollsten Wirkung verhalf.

Anregung in den Freundeskreis brachten auch Künstler und Gelehrte, so der Musiker Raumann, der Maler Graff, dem wir das herrliche Bildnis Schillers verdanken (Beilage 111), der Professor Becker und der Geschichtschreiber Archenholz, denen sich auch vorübergehend in Dresden Anwesende anschlossen. In den langen Winterabenden dehnte sich das Gespräch über alle Gebiete des inneren Lebens aus und die Klarheit und Schärfe von Körners Verstand übte eine heilsame Wirkung auf Schiller. Zeugnis davon legen die philosophischen Briefe ab, die im dritten Hefte der „Thalia“ 1786 erschienen, zu denen im siebenten Hefte 1789 ein fünfter und letzter Raphaelbrief kam, der wirklich von Körner stammt.

Wie die „philosophischen Briefe“ entstanden aus psychologischen Interessen in der Dresdener Zeit auch einige poetische Werke. So erzählt Schiller mit der Absicht, den Geist der Duldung und Gerechtigkeit verbreiten zu helfen, den Lesern seiner „Thalia“, die die „Rheinische“ fortsetzte, die „wahre Geschichte“ eines Verbrechers aus Infamie (später „aus verlorener Ehre“), der die Geschichte des württembergischen Räubers Friedrich Schwan, des 1760 „hingerichteten Sonnenwirtes“, zugrunde liegt. Ein episches Gegenstück zu den „Räubern“, unterscheidet sich diese psychologische Novelle doch dadurch von ihnen, daß sie nicht mehr gegen die bestehenden Verhältnisse zertrümmernd anstürmt, sondern sie zu verstehen und zu verbessern sucht. In denselben Gedankenkreis gehört auch der Roman Der Geisterseher, der im vierten Hefte der „Thalia“ begann, aber trotz des sehnsüchtigen Verlangens der Leser erst 1789 in Weimar als „erster Band“ hastig und notdürftig zum Abschluß gebracht wurde.



Christian Gottfried Körner.

Anderer Schriftsteller haben sich an der Fortsetzung des Romans versucht und zahlreiche Nachahmungen sind entstanden; aber keine von ihnen reichte an Erfindungskraft und Seelenmalerei an Schiller heran und doch war für diesen der Roman nur eine Spekulation des Journalisten, der es angezeigt fand, den Stoff für seine „Thalia“ aus dem Neuesten zu wählen, was bei der Leservelt im Umlauf ist“. Und dies war die mystische Sucht nach Wundern, die Geisterlehre, die gerade zur Blütezeit des Nationalismus insbesondere in den Kreisen der Vornehmen, selbst an den Höfen und in geheimen Gesellschaften und Orten gepflegt wurde. Es war die Zeit, in der man, unbefriedigt und geängstigt von den trostlosen Ergebnissen des rein vernünftigen Denkens, auch die Anforderungen des Herzens erfüllt zu sehen wünschte, und vielfach den Rückweg zur Kirche suchte. Als eine Vorstufe zum Katholizismus aber galt den Vertretern der Aufklärung der Mystizismus und daher wurden von ihnen alle die zauberkräftigen Magier, Totenbeschwörer, Goldmacher, Geisterseher, Schwärmer und Betrüger (Cagliostro), die damals durch ihr Gaukelspiel den Leuten die Köpfe verrückten, als geheime Katholiken und Abgesandte der Jesuiten angesehen und die aufgeklärten Schriftsteller bemühten sich, ihren Lesern das drohende Gespenst einer Verschwörung der Jesuiten vor Augen zu stellen, die den Zweck verfolgte, Fürsten und Prinzen zu betören und ganz Deutschland wieder der Herrschaft des Papstes zu unterwerfen. So lächerlich sich nun auch der Jesuitenschnüßler Nicolai durch seine Schwarzlehre in einer „Beschreibung einer Reise nach Deutschland“ machte, die Jesuiten und alle Formen des Mystizismus bildeten das Hauptthema der publizistischen Literatur. Der junge Schiller hatte sich von Reinwald Bücher über die Jesuiten, Religionsänderungen und über die Inquisition für sein geplantes Drama „Friedrich Imhof“ ausgeliehen und den Don Carlos, dem Geiste der aufgeklärten und doch so befangenen Zeit entsprechend, als ein Opfer der Inquisition und der Untriebe der Priester dargestellt. Im „Geisterseher“ verliert der protestantische Prinz, der Held des Romans, als ein Opfer der Geisterbeschwörer, sobald er hinter den Betrug kommt, mit dem Wunderglauben den Gottesglauben; er wird Freigeist, empfindet aber bald „Die Unglaublichkeit dieses Vernunftgebäudes“, wirft sich wieder dem mit neuen Wundern auftretenden Cagliostro in die Arme und findet durch ihn Ruhe und Rettung im Schoße der katholischen Kirche. Stofflich hat Schillers Dichtung auf die Novellistik der Romantik eingewirkt und auf deren Spuk- und Gespensterpoesie hat er einen unmittelbaren Einfluß ausgeübt.

Als Schillers bedeutendste dichterische Tat während der Dresdener Jahre erschien im Juni 1787 „Don Carlos, Infant von Spanien, ein dramatisches Gedicht“. Kein anderes Werk Schillers trägt in sich selbst so deutliche Spuren der fortschreitenden Entwicklung seines Schöpfers, kein anderes hat dem Dichter so viel Mühe gekostet und von den künftigen sollte nur noch der „Wallenstein“ so harte und langwierige Arbeit fordern.

Mit dem ganzen Feuer seiner Seele hatte Schiller sein Drama geschaffen und bitter klagte er über die kühle Aufnahme, die es im Theater und in der Kritik fand. Vergeblich suchte er in den Briefen über Don Carlos, die er 1788 in Wielands „Deutschem Merkur“ veröffentlichte, sein Werk gegen die wichtigsten erhobenen Einwürfe zu verteidigen und auch heute noch erhebt man gerechte Bedenken gegen dessen absoluten Kunstwert, insbesondere gegen die künstlerische Einheit.

Deren Mangel erklärt sich aus der Verschiedenheit der Stimmung des Dichters, in der er an dem Drama arbeitete. Fünf Jahre hat es den Gegenstand gebildet, zu dem er aus allen Zerstreuungen des Verkehrs oder von den Studien immer wieder zurückkehrte. Auf eine „Familientragedie in einem königlichen Hause“ war der Bauerbacher Entwurf berechnet. Mit der lyrischen Stimmung, die den Dichter damals umfing, wollte er den „Don Carlos“ erfüllen; um die Liebe des Prinzen zur Königin soll sich die ganze Handlung drehen, der Kampf zwischen den Rechten des Herzens und den Geboten der Verhältnisse wie in „Kabale und Liebe“ das Problem bilden. Der aus Anekdoten und Erfindungen zusammengebraute Geschichtsroman des Abbé St. Réal (1672) mit seinem Gemisch von Liebesgeschichten und Hofintrigen, gewürzt mit tendenziösen Betrachtungen und einer fast allgemeinen Verurteilung Philipps II., hatte Schiller nebst der Dramatisierung dieser Erzählung durch den Engländer Orway und dem „dramatischen Gemälde“ Philipp II. roi d'Espagne des Franzosen Mercier den Stoff gegeben.

Als dann Schiller nach einer fast ein Jahr dauernden Unterbrechung 1784 zum „Don Carlos“ zurückkehrte, war in ihm eine große Veränderung vor sich gegangen, die in der Form wie im Gehalte der Dichtung zum Ausdruck kam. Hatte er als Schüler Rousseaus die einengende Technik der Franzosen befehdet, so wird er jetzt unter verschiedenen Einflüssen, insbesondere Wielands, bewogen, die Begeisterung für die Engländer mit der Achtung vor den Franzosen zu vereinigen und so jenen Mittelweg einzuschlagen, der ihn über dieses Stück hinaus zu den reifen Dramen seines Mannesalters führte. Statt ein realistisches Drama in der Art seiner früheren will er jetzt das Feld der „hohen Tragödie“ betreten und als äußeres Zeichen des idealisierenden Stiles verleiht er jetzt dem „Carlos“ das Gewand der Verse. Mit dem Wandel der Kunstform hatte sich auch eine Änderung des Gehaltes und der Absichten des Dramas vollzogen. Persönliche Verhältnisse, wie die hoffnungslose Leidenschaft für Charlotte von Kalb, der Verkehr mit hervorragenden Vertretern der josephinischen Zeitstimmung und Verecktern der Menschenwürde und die aus spanischen Duellen geschöpfte geschichtliche Erkenntnis waren die Ursachen der Änderungen. Die Königin zeigt dem Prinzen nicht mehr wie im ersten Entwurfe offene Gegenliebe, sondern weist die leidenschaftliche Seele des stürmischen Verbers auf seine Pflichten gegen die Völker hin. Posa ist zwar noch nicht sein untergeordneter Freund und Mahner, aber er tritt bereits als „Abgeordneter der ganzen Menschheit“ und als Beauftragter der flandrischen Provinzen auf.

In der Dresdener Arbeitsperiode, die uns in der Gesamtausgabe vorliegt, traten Liebe und Freundschaft zurück vor der politischen Tendenz und nun wird Posa zum Helden und Träger der freiheitlichen Ideen. Wie Schiller aus den Stürmen seines jugendlichen Herzens zu dem männlichen und erfahrenen Kärner, so schaut Carlos zu Posa auf; und dieser wird der Erzieher des Prinzen und seine größte und zugleich vollendete Erziehungsstat wird nun sein Opfertod, der Carlos den Aufstoß gibt, sich als Sieger über alle egoistische Leidenschaft ganz dem Dienste der gemeinsamen Ideale zu weihen. Für Posas „kühnes Traumbild eines neuen Staates“ war auch ein Herrscher nötig, der als Vater seines Volkes die ewigen Menschenrechte, allgemeine Duldung, Gedanken- und Gewissensfreiheit fördern und verbürgen, der Bürgerglück und Fürstengröße versöhnen will. Für diese Ideale soll Philipp gewonnen werden. Darum statet ihn der Dichter mit den Tugenden eines idealen Herrschers aus. Er ist der „mächtigste Mensch seiner Zeit“ und dennoch vereinsamt, unglücklich auf dem Thron, vergeblich sich nach Liebe sehnend, da er sie selbst zu üben sich nicht entschließen kann. Zwar hat er Posa einen Augenblick geliebt, ihn aber dem Tode und seinen Sohn der Inquisition übergeben, sobald er die Gefahr erkannte, die seinem Streben, das Reich des Absolutismus und der Kirche für alle Zeiten zu befestigen, von jenen Männern drohte. Und über ihn selbst triumphiert der Großinquisitor, der Vertreter der kirchlichen Macht, die den König in ihrem Banne hielt und seine edlen Eigenschaften zur freien Menschlichkeit sich nicht entfalten ließ.

Mit der Szene zwischen Philipp und Posa dehnte der Horizont der Welt des Schauspiels sich weit über die früheren Grenzen. Aus dem Werke, in dem die revolutionäre Tendenz gegen die Macht der Kirche zu den freiheitlichen Tendenzen der drei ersten Dramen ergänzend hinzutreten sollte, war eine Dichtung für reformatorische Ideen geworden, die, von der Forderung kirchlicher Toleranz ausgehend, das ganze Leben des Menschen, das individuelle, politische, soziale, umspannten. Der ungestüme Don Carlos war für die freiheitlichen Lieblingsideen Schillers, die da zur Sprache kommen mußten, nicht mehr der geeignete Vertreter. Denn diese Ideen hatten sich unter dem beschwichtigenden Einflusse Körners aus revolutionären zu reformatorischen umgewandelt. Montesquiens vorwärts weisendes Kultur- und Staatsideal (*Esprit des lois*) begann Rousseaus rückwärts schauende Naturlehre zu verdrängen, der Sturm und Drang der aufbauenden Humanität zu weichen. Nun erschien es dem sich ablärenden Dichter als das lohnendere Ziel, statt die Welt zu verneinen und zu bekämpfen, sie umzubilden und mit menschenwürdigen Gedanken zu erfüllen, statt die Tyrannen zu befehlen, Ideale wahrer Freiheit und Menschlichkeit aufzurichten und statt die Wirklichkeit mißmutig zu fliehen, mitten in ihr in opferfreudiger Hingebung mannhaft die Kräfte zu bewähren. Die so umgewandelten Ideen des Dichters konnte allein der ältere Freund des Prinzen vertreten. Damit aber Posa als würdiger Verfechter dem Weltbeherrscher gegenübergestellt werden konnte, hatte ihm der Dichter eine Fülle neuer Züge verliehen. Jetzt erst erscheint er als Grande von Spanien, als Maltheferkrieger, der sich im Kriege und in der Politik mit Ruhm bedeckt, auf weiten Reisen die Welt gesehen und seine Ideen erprobt hat und von dem König „ein Freier, ein Philosoph“ und „größerer Fürst“ genannt wird als Philipp auf dem Throne.

Wie geschieht auch Schiller in den „Briefen“ die Einheit des Werkes verteidigte, so mußte er doch zugeben, daß ihm die Anpassung des zweiten, mit der großen Audienzszene einsetzenden zweiten Teiles an den ersten nicht vollständig gelungen sei. Die Fäden der Handlung nimmt schon im dritten Akt Posa in die Hand und erst im fünften Akte gewinnt Carlos, der bis dahin der Geführte und Leidende ist, wieder mehr äußere Teilnahme. Aber gerade Posas Handlungsweise wird in den beiden letzten Akten verworren und stimmt nicht zu seinem reifen und besonnenen Wesen, wie es sich in den ersten Akten von der impulsiven, heftigen Art des Infanten abhebt. Die Widersprüche zwischen dem anfänglichen und dem späteren Verhalten Posas haben vornehmlich darin ihren Grund, daß ihn der Dichter nie als eine festumrissene Gestalt angesehen hat; so wurde er nur eine Idealfigur, zuerst der Typus eines Freundes, wie ihn Schiller erträumte, dann der Träger der Humanitätsideen, die des Dichters Herz erfüllten. Ebenso entbehrt Carlos der Plastik und der persönlichen kleinen Züge, die poetischen Gestalten erst wahres Leben verleihen. Dagegen ist König Philipp ein individuell lebendiger, echt dramatischer und tragischer Charakter und zugleich auch die theatralisch wirksamste Person des Stückes. Nicht aus geschichtlicher Kenntnis des Institutes der Inquisition, sondern aus seiner leidenschaftlichen Phantasie hat der Dichter geschöpft, als er die unheimliche Gestalt des Großinquisitors, des Hauptvertreters des furchtbarsten Fanatismus, schuf. Ebenso tendenziös ist Domingo gezeichnet, der gemeine „Gebärdenpäber und Geschichtenträger“, und auch Alba, sein weltliche Gegenstück, ist doch nur ein Hölzling und Intrigant. Wie ganz anders tritt er uns bei Goethe entgegen, wenn er im Gespräch mit Egmont den unheilbaren Zwiespalt zwischen einer auf Zentralisierung ausgehenden Staatsgewalt und einer an ihren Sonderprivilegien feithaltenden Provinzialbevölkerung darlegt. Von diesem Gegenfasse erfahren wir bei Schiller ebenwienig als von der Aufgabe, die Carlos in den Niederlanden nach dem Wunsche des Marquis und der Königin ausführen soll. Indem diese den ihr einst bestimmten und im Stillen geliebten Infanten zum Ideal der Männlichkeit erziehen hilft, wird auch sie, obwohl sie sonst als Gattin sich ihrer Pflicht bewußt bleibt, in die politischen Umtriebe hineingezogen. Abriens ist Schiller in der Königin Elisabeth die vollkommene Darstellung weiblicher Natur gelungen und sie ist die liebenswürdigste Frauengefalt geblieben, die Schiller geschaffen hat. In der Sprache hoffnungsloser Liebe und stiller Enttäuung klingen Stimmungen wider, die Schiller im Verkehr mit Charlotte erlebt hat. Im beabsichtigten Kontraste zu dem natürlich schönen Wesen Elisabeths ist die Kofetterie Eholis gezeichnet. Echt ist ihre Leidenschaft zu Carlos, echt deshalb auch ihre Beschämung, als sie sich zurückgewiesen sieht, und die daraus entspringende Rachsucht, ihre dämonische Sophistik und die Logik ihres Hasses. Schon früh hat Schiller, wie es seit der „Miss Sara Sampson“ und der „Emilia“ in der deutschen Literatur Mode geworden war, einer sanften Frauennatur ein kraftvolles, ein „Machtweib“, gegenübergestellt, aber weit über die schablonenhaften Kontrastpaare Luise Millerin

und Lady Milford, Leonora und Gräfin Imperiali erheben sich Elisabeth und Eboli, in der Schiller, dank der in Mannheim genannten Weltkenntnis, die intrigierende Weltkame mit Virtuosität gezeichnet hat.

Schon in Bauerbach bezeichnete Schiller als eine seiner Hauptaufgaben bei der Abfassung des „Don Carlos“, in der Darstellung der Inquisition „die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen“. Er trat im „Don Carlos“ noch nicht mit künstlerischer Vorurteilslosigkeit an den historischen Stoff heran, sondern wie im „Fiesko“ ergreift er ihn als ein geeignetes Mittel, um die ihn gerade erfüllenden Tendenzen zum Ausdruck zu bringen. Daher denn auch, der Geschichte widersprechend, die schwarzen Farben, in denen er die Macht und die „Verheerungen“ der casa santa und ihrer Vertreter darstellt. Ubrigens entspricht schon die Hauptquelle Schillers für sein Drama nur sehr wenig den geschichtlichen Tatsachen, wie sie zum Teile erst durch die neuere Forschung bekannt geworden sind.

Der historische Don Carlos, als Sohn Philipps II. und seiner Gemahlin Maria von Portugal 1545 zu Valladolid geboren, war von Natur schwächlich und infolge mangelhafter Erziehung und falscher ärztlicher Behandlung während eines dreijährigen Wechselfiebers an Leib und Seele verkrüppelt. Gleichwohl wurde ihm, als er 14 Jahre alt war, Elisabeth von Balois zur Braut bestimmt; aber im folgenden Jahre vermählte sich der verwitwete Vater selbst mit ihr. Der darüber erbitterte Infant wurde auf die Hochschule zu Alcalá gefandt, wo er durch einen Sturz vom Pferde eine Gehirnerschütterung erlitt, die seine geistigen und körperlichen Kräfte gänzlich zerrüttete, zumal er sich den niedrigsten Ausschweifungen hingab. Sein Jähzorn zeigte sich besonders, als Alba zum Statthalter der Niederlande ernannt wurde und der Prinz, der diese Stelle für sich begehrte, ihn mit dem Dolche bedrohte. Deshalb von Philipp unter Aufsicht gestellt, verlor der Infant jeden Halt, dachte an Flucht nach den Niederlanden oder an den kaiserlichen Hof, verhöhnte öffentlich den König und seine Minister und sprach laut Mordgedanken gegen sie aus. Der König, hiervon in Kenntnis gesetzt, ließ nun Don Carlos 1568 verhaften und bis zu seinem Tode, den dieser durch seine unmäßige Lebensweise beschleunigte, rüchrichtsvoll behandeln, aber von der Welt abschließen. Da der Hof die Sache ziemlich geheim hielt, setzte schon zu Philipps Lebzeiten die Sagenbildung ein, machte die Familientragödie zu einem politischen Ereignis und führte es auf entgegengesetzte Auffassungen in Glauben und Regierungsgrundsätzen zurück. Schon Matthieu (1606) ließ den Prinzen wegen Verbindung mit den Häretikern von der Inquisition zum Keger erklären, wegen beabsichtigten Vätermordes zum Tode verurteilen und erdroffeln. Das Liebesverhältnis zwischen Don Carlos und seiner Stiefmutter ist völlig in das Reich der Erfindung zu verweisen und scheint seinen Ausgangspunkt allein von der Tatsache genommen zu haben, daß Elisabeth dem Sohne Mitleid entgegenbrachte.

Haftet dem „Don Carlos“ noch die jugendliche Unreife an, so kann er doch, wie für Goethe die „Iphigenie“, Schillers Läuterungs-drama genannt werden. Denn wie Goethes Veruhigung und Klärung in der Heilung des Orestes, so spiegelt sich Schillers Läuterung in der Entwicklungsgeschichte seines Carlos, der in hartem Kampfe zwischen Neigung und Pflicht lernt, jene dieser unterzuordnen, und von dem Ausleben der Persönlichkeit und von überschwänglicher Männlichkeit geleitet wird. Die Abschwächung des Übertriebenen und Schwülftigen, die Bescheidung breiter deklamatorischer Rhetorik und Ausscheidung des Überschwenglichen stellt den Übergang vom Stil des leidenschaftlichen Jünglings zum Stil des reifen Mannes dar. Noch steht der Vers der Prosa viel näher als die metrische Form der späteren Dramen, aber schon jetzt hebt er sich durch seinen volltönenden Rhythmus von allem ab, was vorher in Deutschland im dramatischen Blankvers gedichtet war, und in der Sprache läßt der Dichter zum ersten Male die edle, ruhige Schönheit der Dramen seiner Reife vorfliegen.

In allem aber, was sich im „Don Carlos“ als literarischer Niederschlag der Läuterung seines Dichters darstellt, zeigt sich auch die Entwicklung unserer Literatur und Kultur, die schon einige Jahre vorher eingesetzt hat: der Übergang von der leidenschaftlichen Sturm- und Drangperiode zur ruhig harmonischen Humanitätsepoche unserer klassischen Literatur. Neben Lessings „Nathan“ und Goethes „Iphigenie“ steht der „Don Carlos“ am Eingange der neuen Periode. In jedem dieser Dramen will der Glaube an das Humanitätsideal eine höhere Form menschlichen Daseins schaffen helfen. Im „Nathan“ stellt sich jenes erträumte freie und schöne Menschentum dar als vorurteilslose religiöse Duldung, in der „Iphigenie“ ist es das persönliche Wesen der Heldin, das die Gebrechlichkeit der Menschen zu jähnen vermag, im „Don Carlos“ greift es auch auf das politische Gebiet über und will die Völker befreien, indem es den Staat auf Menschenwürde gründen will, — zwei Jahre vor der Erklärung der Menschenrechte in Frankreich. Von diesen drei Dramen der Menschenliebe des Aufklärungszeitalters ist Lessings „Nathan“ dem „Don Carlos“ innig verbunden durch die Toleranzidee, und die große Ideen-szene zwischen Philipp und Posa ist im ganzen wie in Einzelheiten nach dem Vorbilde der

18.

Sonabend N. 10. 7br. 85.

Dieser Abend, punkt 6 Uhr, wofals ich diesen Brief  
und in eben dem Augenblick kommt Dr. Albert und  
muss mir gestehen, dass ich morgen früh 4 Uhr nicht  
ich nach Dresden rufen konnte, wenn wir zusammen  
entropfen wären. Hat mir diese Vorlage sehr milde.  
Denn ich da ich auf die Zeit sehr bald nach Dresden  
kam, und noch über die Sache die Gerechtigkeit meiner  
Abreise die größte Achtung der Abschied.  
muss von einem guten Menschen, selbst, so wahr  
ich ich vernünftig annehmen. Ganz zweifellos ist  
ich es zwar noch nicht, wenn ich sehr vernünftig Zeit  
gehabt zu überdenken die die kurze Zeit und 9 Stunden  
zu meiner völligen Befreiung für mich, auf allem  
fall aber nicht die liebsten, jemand morgen Abend  
als den 11. Sept. in diesem Quartier zurücklassen.  
da mich zum mindesten kann. Willen Sie sind und  
noch zu Stunden zu sein. Tausend Grüße  
meinem Lieben.

Alten  
Schiller.

Brief Schillers an Dr. Körner am 10. September 1785.

Original im Körnermuseum, Dresden.

dem Herrn <sup>219</sup>

Oberkonsistorialrath Körner

wohnhaft in der Hauptstadt in  
auf dem Postenmarkt  
im ersten Hause

Dresden

zu besorgen. Gestand wird  
den Brief baldigst zu beistellen.

Unterredung zwischen Saladin und dem jüdischen Weisen geschaffen. Lessings „Nathan“ war auch Muster für Schillers fünffüßigen Jambus, in den Goethe ungefähr gleichzeitig seine „Iphigenie“ umdichtete. Damit gelangte er für das Drama unserer klassischen Literaturperiode zur Herrschaft. Wenn trotz aller Vorzüge nach Inhalt und Form Schillers „Don Carlos“ an theatralischer Vollkommenheit seinen früheren Dramen als Ganzes nachsteht, so enthält er doch einzelne Auftritte, wie z. B. die Szene zwischen dem Infanten und der Eboli, die Eiferjuchtszenen Philipps, Josas Abschied von der Königin und die effektvoll bewegten Schlußszenen des vierten Aktes und der ganze fünfte Akt, die auch an Bühnenwirkung das Höchste leisten und heute noch die Zuschauer in ihren Bann ziehen. So ist der „Don Carlos“ trotz aller Mängel, die ihm anhaften, ein bedeutames Werk unserer Literatur und das erste große Beispiel für die historische Jambustragödie, dem Schiller ein Jahrzehnt später die Meisterwerke dieser Gattung folgen ließ.

Während der Vollen dung des „Don Carlos“ reiste in Schiller der Plan, Dresden zu verlassen. Seine stolze Seele konnte auf die Dauer die Wohltaten der Freundschaft nicht ertragen und nur immer ihr zu leben genügte auch nicht der kühnen Anlage seiner Geisteskräfte. Die Notwendigkeit seiner inneren Vervollkommnung erkennend, wünschte er, in eine literarisch-bedeutame und anregende Umgebung zu kommen. Daher trat er mit Wieland in Weimar in Verbindung, richtete seine Blicke

nach Meiningen, wo seine Schwester Christophine seit 1786 mit Reinwald verheiratet war, sondierte in Wien und dachte eine Zeitlang an Hamburg, wohin ihn Schröder, der die Leitung des Theaters wieder übernommen hatte, ziehen wollte. Ein Herzenserlebnis mit der 19jährigen Gräfin Henriette von Arnim, der Tochter einer vermögenslosen Offizierswitwe, machte ihm das Leben in Dresden unbehaglich. Dem vereinten Wirken des Freundeskreises gelang es zwar, ihn von der leidenschaftlichen Liebe jener koketten Welt d a m e , die übrigens wahre Neigung für ihn gehegt zu haben scheint, zu heilen, aber er ließ sich nicht länger mehr halten. Am 20. Juli trat er die Reise nach Weimar an, das bereits der anerkannte Mittelpunkt Deutschlands geworden war. Dort hoffte er von den Großen zu lernen, aber zugleich als Gleichberechtigter in ihren Kreis, aufgenommen zu werden. Eine äußere Anknüpfung hatte er durch eine vom Herzog so gnädig aufgenommene Carlos-Vorlesung in Darmstadt.



Schillerhaus in Gohlis bei Leipzig.  
Nach einer Photographie.