

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 Fürstensohnes nach idyllischem Naturleben wie Guidos Verachtung der weichlichen 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.²

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 Wunderkinde 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 Zinsbause „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.

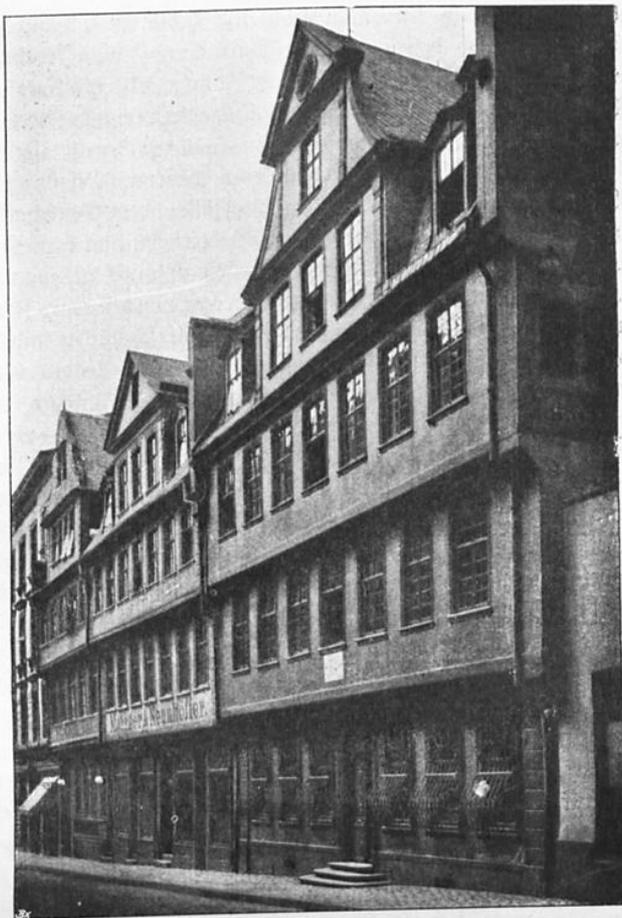
Nach kolor. Handzeichnung in Lavaters Samml.

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 vollendete das schon in Frankfurt begonnene Trauerspiel *Belsazar*, versuchte 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-alkimistische 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. Geling 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, Übersetzungen 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 Lieblichsächer 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 Überlieferung 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 Richtschnur 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 Erfahrenen 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 Leidenschafterleben 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 feinfühlem 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 Sesenheimer Liederbuchs. Da wird die Natur nicht, wie Matthiäson 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 Prosa sprüchen 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 versteht.“ 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 Sesenheim zu und pflegte die an einem Brustübel Leidende. Da schon begann es ihm aufzudämmern, daß sein Verhältnis nur ein schönes Wahngewand, 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 verlassenem 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 Nauisikaa 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 elsässischen Pfarrhauses Friederikens veröhnte Seele sie verscheuchte. Friederike starb unvermählt (1813), gerade als Goethe ihre Gestalt poetisch verklart in einem seiner Werke wiedererkennen 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 Stegreif deutsch vor, übersezt Stücke aus Ossian und Pindar, sprüht 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 Verlichingen in dramatische Form, arbeitet an dem in Straßburg begonnenen „Julius Cäsar“, will „Socrates, den philosophischen Heldengeist“, dramatisieren und entwickelt so eine vulkanische Geistesstätigkeit, 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 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 liebedienersichen 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 Ketzern 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 „Göz“ 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 „Göz“ dafür, daß er das deutsche Drama von dem Regelswange 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 „Göz“ 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 „Göz“ 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 „Göz“, 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 Wagemstücke, 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 „Göz“ 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 Göz- 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 „Göz“ bühnergerecht zu machen, nur einen vorübergehenden Erfolg hatten.

Goethe erzählt in „Wilhelm Meister“, daß bei den Aufführungen des „Göz“ 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 Haupttreiber für klassische Einfachheit und Naturwüchsigkeit mit der übermütigen Prosafarce. 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), erwachsen 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 Jahrmarktssfest 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 Klinger 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

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 „Götz“ 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 Götz 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 Schöpfung 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 hinreißenden 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 überschwelligender 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 Edermann, 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 liest ihr aus den von ihm übersetzten 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 empfangst 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 Vierteljahrsschrift 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 gefühlschwelgerisches 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.

Ogleich 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 gemeinsam, so sehr sie sich auch im Leben und in der Denkweise 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 Odenfänger 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 fährt 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 Möfers „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. Wirking 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! Elmires 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, verjogene 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 allmächtigem 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 nachgeföhlt 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

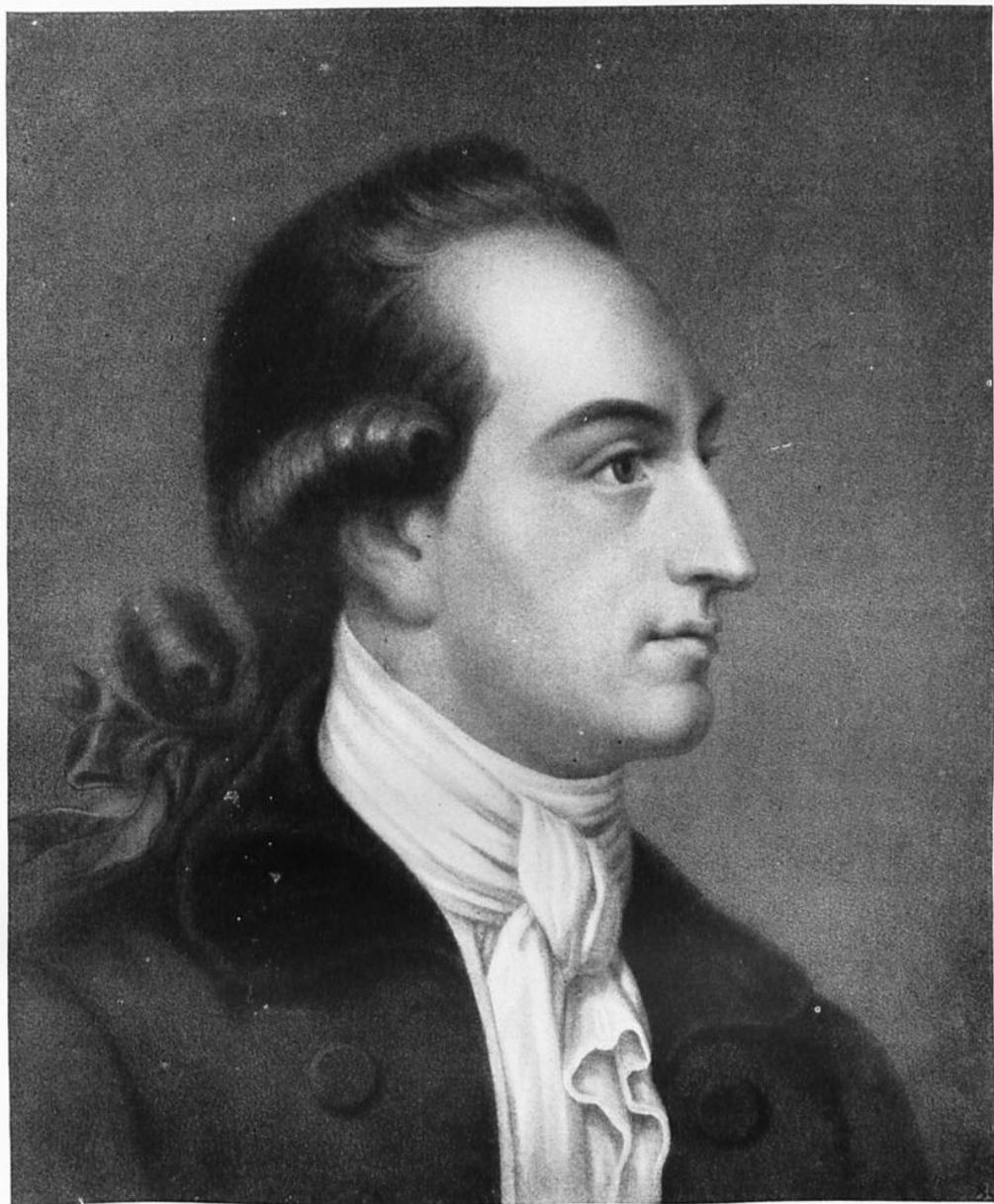
die Arbeit noch die Besuche konnten den verstimmt Dichter länger an Frankfurt fesseln, und da der versprochene Hofwagen nicht kam, verließ er, des Wartens müde, am 30. Oktober Frankfurt, um die vom Vater schon früher geplante Reise nach Italien zu machen. In Heidelberg kam es zu einem neuen Heiratsplane, 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. (Weilage 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 widerlichstn 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 Geschwisterei 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 Mopjus*“) 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 scherzhaftes 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, wirft 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. Aufmerksamkeit verdient die 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 Hasenpotts, als sein Kamerad Gröningsack und in dem Metzger Humbrecht ist dem Dichter eine aus Härte und Liebe gemischte, mit stolzem Selbstgefühl und urwüchsigen Volks humor 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 „Göth“ 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 Simsone 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 Töbftichtigen, 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 unveröhnlicher 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 Untertun 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 Nieger, „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 Auserwählte 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 der 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 Einleitung 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 geföhlt, geföhlt 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.

Nadierung 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 Heinze, einem der Geniegenossen, die Goethe auf seiner Rheinreise kennen lernte. Geboren 1746 in Langwiesien 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 Alschaffenburg 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 früheriges 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 Kassel. 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