

herr Hildebrand von Einsiedel, der eine freie Überetzung des Terenz besorgte und, durch Böttiger veranlaßt, die Lustspiele des Plautus und mehrere Schauspiele Calderons überetzte. Gleichfalls Dichter, Komponist und Kenner der spanisch-portugiesischen Dichtung war der Oberstleutnant von Seckendorff, der 1775 bis 1795 in Weimar weilte. Als Mitglied des Musenhofes trat auch Friedrich Justus Bertuch, seit 1775 Geheimsekretär des Herzogs, durch die Überetzung des Don Quixote und anderer Meisterwerke der spanischen Literatur hervor. Mit Wieland entwarf er den Plan der „Zenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“; nach seinem Austritte aus dem Staatsdienste (1802) widmete er sich mehr geschäftlich literarischen Unternehmungen und leistete auf dem Gebiete der Geographie und Kartographie Bedeutendes. Goethe stand zu ihm lange in freundschaftlicher Beziehung; als den angenehmsten Gesellschafter aber bezeichnet er seinen Landsmann, den Maler und späteren Direktor des Weimarer Zeicheninstitutes, Georg Melchior Kraus, dessen schönes Talent in Paris ausgebildet worden war. Von den Frauen war die jüngere Herzogin Luise eine zarte, erhabene Seele, rein und ernst in ihren Anschauungen, mild im Urteile, aber wenn es darauf ankam, kühnen Mutes und heldenhaften Entschlusses fähig. Ihre Natur war von der ihres Gemahls zu verschieden, als daß sie sich hätten verstehen können. Goethe brachte ihr stets Verehrung und Bewunderung entgegen und in der Prinzessin im „Tasso“ hat er ihr ein ehrendes Denkmal gesetzt. In ihrer Umgebung treffen wir die heitere Luise von Göchhausen, im Freundschaftskreise „Thusnelde“ genannt, der wir die Erhaltung des „Urfaust“ und des Büchleins „Annette“ verdanken. Von der Gräfin Luise von Werthern lernte Goethe, was Welthaben sei, und im „Wilhelm Meister“ hat er der Gräfin die zarten Züge dieser „höchst lebenswürdigen“ Dame verliehen. Nicht minder erwärmte er sich für die Schauspielerin Korona Schröter, von der er rühmt: „Es gönnten ihr die Muses jede Günst, Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.“ Mehrere Jahre nahm sie in Goethes Herz einen bevorzugten Platz neben Charlotte von Stein, der Frau des Oberstallmeisters, ein. Dem Hofkreise nahe standen der Märchenerzähler Musäus und der Braunschweiger Johann Joachim Bode, der die Hauptwerke Sternes, Fielbings und Goldsmiths „Dorfprediger“ den Deutschen zugänglich machte und nach einem wechselreichen Leben in Weimar Raft fand.

An der Spitze der Hofgesellschaft stand seit dem 3. September 1775, an dem die Herzogin Amalie die Regierung niederlegte, ihr 18jähriger Sohn Karl August. Eine ungestüme, leidenschaftliche Soldatennatur, allem Zwange der Etikette abhold, dem Abenteuerlichen zugeneigt, von starkem, aber noch unregelmäßigem Willen, verband er das edelste Streben mit dem Drange ins Maßlose. Derb in seinen Sitten und einfach in Lebensgewohnheiten, trieb er übertrieb er anstrengende Leibesübungen mit besonderer Vorliebe. Von der Natur mit scharfem Urteile, durchdringendem Verstande und menschlich tiefer Empfindung begabt, ein treuer, tüchtiger, nur noch unansgeregter Charakter, auf den das Land die größten Hoffnungen setzte, hatte er die kurze Zeit seiner Souveränität erst dazu benutzt, um in losgebundener Freiheit mit einigen Jugendgenossen seinen Neigungen zu leben. So hatte ihn außer den bestechenden Eigenschaften der Persönlichkeit zu Goethes Berufung nach Weimar hauptsächlich die Hoffnung bewogen, in ihm den Mann zu haben, der ihm helfen würde, durch geniales Anstürmen gegen alle Schranken des Hergebrachten in den langweiligen Hof Freiheit, Leben und Bewegung zu bringen. Bis zur Mündigkeit hatten Gouverneure und Geheimräte an ihm Tag für Tag herumgearbeitet, jetzt galt es, den zurückgehaltenen Drang nach freiem Lebensgenuß zu befriedigen. Goethe, der an allen Vergnügungen und wunderlichen Einfällen seines fürstlichen Duzfreundes teilnahm, gab den Wegern im stillen in so manchem recht und es ist sicher, daß er viele der wüsten Zerstreungen nur mit halbem Herzen mitmachte. Wollte er aber auf den Herzog Einfluß gewinnen, so durfte er als Bürgerlicher an Ausdauer und Gewandtheit hinter den Kavalieren nicht zurückstehen; denn nur so nötigte er jenen Kreisen Anerkennung ab und an dieser war ihm um der großen Ziele willen gelegen, die er mit dem Herzog verfolgte. Denn unverkennbar strebte Goethe, seiner aktiven Natur, etwas zu schaffen und zu wirken, folgend, schon als Gast in Weimar danach, auf den jungen Fürsten einen leitenden Einfluß zu erhalten. Mit Klugheit wählte er, wie wir aus seinen Briefen und Tagebüchern entnehmen, die verschiedensten Mittel und Wege, um ohne Aufdringlichkeit ihm allerlei Wahrheiten zu sagen. Später empfand er selbst Mißbehagen bei der Erinnerung an diese tolle Zeit und schon in dem Geburtstagsgedicht *Ilmenau* (1783), in dem er sich selbst, den Herzog und seine Weidgesellen zeichnet, nennt er sich „Unschuldig und gestraft, und schuldig und beglückt“, zeigt aber auch sein rebliches Streben, den fürstlichen Freund zur Unterwerfung des persönlichen Begehrens unter die Pflichten seines Standes anzuleiten.

Die 1779 unternommene gemeinsame (zweite) Schweizerreise, die den jungen Fürsten herausreißen sollte aus dem alltäglichen Hofleben, verhalf durch die großen, erhabenen Eindrücke der

gewaltigen Natur und den innigen Verkehr mit Goethe dem Großen und Guten in Karl August zum siegreichen Durchbruch. Anfang der achtziger Jahre war der stürmisch-überschäumende Jüngling zum zielbewußten Manne herangereift, der immer fester und eifriger an der Befreiung und Verjüngung des weimariſchen Staatsweſens arbeitete und, ſo ſchwer es auch ſeiner aristoſokratiſchen Natur fiel, als der erſte deutſche Fürſt das Verſprechen der Wiener Bundesakte einlöſte und ſeine Macht mit den Landſtänden teilte. In den erſten Jahren war von dem wohlthätigen Einfluſſe Goethes auf den Herzog nichts zu merken; im Gegenteile, man gab Goethe die ganze Schuld an dem Stocken der Regierungsgeschäfte, der Gefährdung des körperlichen Wohles des Herzogs und der Trauer der jungen Herzogin Luise über ihre unglückliche Ehe. Bald kamen Mahnungen und Bitten von Weimar und von draußen, der tollen Wiſtſchaft ein Ende zu machen. Auch Klopſtock, dem man mit allerlei Übertreibungen davon erzählte, ſchrieb an Goethe, den er biſher zu den Seinen rechnete, einen warnenden Brief. Dieſer antwortete kühl und trotzig und verlor dadurch die Gunſt des Meſſiasjägers, der von nun an auch Goethes Dichtungen mit ironiſcher Geringschätzung behandelte. Mit Sorge und Betrübniß ſahen auch die Freunde und Eltern Goethes, wie „gottgeſandte Wechſelwinde“ ihn von der vorgesteckten Fahrt ſeitwärts treiben und er ſich ihnen hinzugeben ſcheint. Er aber zerſtreut ihre Befürchtungen mit dem Gedichte „Seefahrt“, und männlich an dem Steuer ſtehend, vertraut er „ſcheiternd oder landend, ſeinen Göttern“. Aber nicht überall waren die Gerüchte über das tolle Treiben in Weimar übel aufgenommen worden. Mit Freude und Entzücken hörten die Freunde aus der Götz- und Wertherzeit von dem erſtaunlichen Glück Goethes und in der Hoffnung, durch ihn auch eine Stelle in Weimar zu erhalten, ſtellten ſich Lenz, Klingſer und zuletzt gar der berühmte Genieapoſtel Kaufmann dort ein. Sie fanden zwar anfänglich freundliche Aufnahme, wurden aber Goethe, der ſich ſelbſt erſt in Geſellſchaft und Amt feſtſetzen mußte, bald unbequem und es war ihm daher willkommen, als ſie wieder zum Wanderſtabe griffen. Dagegen war ihm viel daran gelegen, die Berufung Herders, ſeines Pfadweilers, auf den erledigten Poſten eines Generalſuperintendenten durchzuſetzen, die denn auch trotz aller Einſprüche und Widerreden des Oberkonſiſtoriums im Oktober 1776 erfolgte. Im Juni deſſelben Jahres war Goethe, nachdem durch Vermittlung der Herzogin Anna Amalie alle Bedenken des Miniſters v. Friſch zerſtreut worden waren, zum Geheimen Legationsrat mit Sitz und Stimme im Konſeil (Ministerium) und einem Gehalt von 1200 Talern beſtellt worden. Drei Jahre ſpäter erfolgte die Ernennung zum Geheimrat, und von der Mitte des Jahres 1782 an iſt Goethe, durch Kaiſer Joſef II. in den Adelsſtand erhoben, der leitende, regierende Miniſter im Lande.

Trotz aller Widerſprüche, die inſbeſondere vom Landadel gegen Goethes Ernennung zum Staatsbeamten erhoben wurden, hielt der Herzog feſt an ſeinem Freunde, und dieſer brachte in ſein Amt eine viel größere politiſche Bildung mit, als man vermutete. „Glender iſt nichts als der behagliche Menſch ohne Arbeit; das Schönſte der Gaben wird ihm eſel.“ So war Goethes Meinung und ſo ſuchte er denn, wie wir aus ſeinen Tagebüchern und Briefen ſehen, das weite Arbeitsfeld, das ſich vor ihm auftat, gut zu beſtellen. Da dieſes aber nur möglich war, wenn deſſen ganzer Umfang und alle ſeine Teile ihm bekannt waren und von ihm mit gleicher Liebe und Sorgfalt gepflegt wurden, ſo zog er einen Zweig nach dem anderen an ſich und ruhte trotz der immer mehr wachſenden Mühen nicht eher, als biſ er in Theorie und Praxis über allen ſtand. Hatte der jugendliche Dichter einſt durch einen genialen Wurf Großes zu ſchaffen geglaubt, ſo lehrte ihn die proſaiſche Tätigkeit des Staatsmannes, daß nur dem Fleiß, den keine Mühe bleicht, Unſterbliches zu wirken vergönnt ſei. Die Beſchäftigung mit dem einfachſten Erwerb, dem Ackerbau und der Landwiſtſchaft, führte ihn von den himmelſtürmenden Phantaſien auf die feſte Erde zurück, auf das Einfache, Natürliche, Erreichbare. Und wie er ſelbſt ſich beſcheiden gelernt hatte, ſo verlangt er auch von anderen, daß jeder in dem zugewieſenen, engen oder weiteren Wirkungskreiſe ſeine ganze Kraft einſetze: „Wer das Rechte kann, der ſoll es wollen; Wer das Rechte will, der ſoll es können, Und ein jeder kann's, der ſich beſcheidet, Schöpfer ſeines Glücks zu ſein im Kleinen.“ Wenn er früher mit Geringschätzung auf die philoſtröfen Bedanten der

Pflicht herabsah, so macht jetzt das Gefühl erfüllter Pflicht sein ganzes Glück aus: „Das Beste ist die Ruhe und Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können.“ Obgleich er über die arme Kunst der Hofleute, „sich künstlich zu betragen“, lächelte, vollzog sich doch in ihm selbst eine Wandlung, die seinem späteren Leben das Gepräge aufgedrückt hat. Im Verkehr mit vornehmen oder fürstlichen Persönlichkeiten hat er gelernt, was Welthaben bedeutet, und er wird Hofmann. Dabei aber wurde er dem Grundsatze „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“ („Das Göttliche“) nicht untreu, denn er hat auch wirklich in seiner Amtstätigkeit seine Liebe jener Klasse von Menschen zugewendet, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist.

War für Goethe der Hauptgrund seines Verbleibens in Weimar das Bewußtsein, hier eine Stelle gefunden zu haben, wo er in lebendiger Tätigkeit seine Kräfte allseitig ausbilden konnte, so wirkte doch, wie für das Verlassen der alten



Das Goethehaus in Weimar.
Nach einem Stich aus dem Weimarer Album.

Heimat, so auch für die Ansiedlung in der neuen Wohnstätte die Liebe mit. Nur wenige Monate näheren Verkehrs zwischen Goethe und der ihm am Hofe vorgestellten Frau des Oberstallmeisters von Stein (geborenen von Schardt, 1742—1827) waren vergangen und Lili war vergessen. Eine Leidenschaft, wie sie Goethe in solcher Stärke noch nicht erfaßt hatte, nahm den ganzen Menschen mit seinem Fühlen und Denken in Besitz. Aber nicht das erscheint sonderbar, daß es der Frau gelang, den leicht entzündbaren Dichter zu leidenschaftlicher Liebe zu entflammen, sondern daß sie es verstand, ihn zwölf Jahre festzuhalten in den strengen Fesseln der Liebe und Eifersucht, und doch eine fast verblühte, leidende und wohl mit einem angenehmen, aber nicht gerade schönen Äußeren begabte Frau war, die ihrem Gatten sieben Kinder geboren hatte und sieben Jahre mehr zählte als der 26jährige Goethe. Nach wenigen Wochen näherer Bekanntschaft begann der Briefwechsel zwischen Charlotte von Stein und Goethe, der uns bis über die erste Hälfte der italienischen Reise hinaus den vollsten Einblick in sein tiefstes Wesen, sein geheimstes Fühlen und Denken gibt. (Abb. S. 881.)

Es kann nicht geleugnet werden, daß Frau von Stein, die ihm Mutter, Schwester, Geliebte, Vertraute wurde, auf Goethes Charakterentwicklung einen veredelnden Einfluß ausgeübt und wie die amtliche Tätigkeit mitgewirkt hat, den überschäumenden, unbändigen Stürmer und Dränger zum ruhig-reifen, vornehmen Mann zu bilden, der nicht mehr in genialer Überkraft die Welt nach sich bilden will, sondern bescheiden sich nach der Welt richtet, der nicht in der Freiheit des Individuums, sondern in der Aufopferung des einzelnen für das Ganze, nicht in der Gefühlseligkeit und in künstlerisch-ästhetischer Träumerei, wie Werther, sondern in tätigem Wirken das Ziel des Lebens erblickt.

Liebe, Güte und Natur sind die unverrückbaren Leitsterne seines Lebens und Dichtens in dieser Zeit der Selbsterziehung geworden. Die Stimme der Muse ist in dem Geräusche und Strudel des Hoflebens und in den Tagen, da er sich vor der Welt ohne Haß verschloß, nicht

verstummt. Freilich, wenn je ein Dichter Pegasus im Joche war, so war es Goethe in jenen Jahren in Weimar. Das dichterische Vermögen zwar stand in voller Kraft, es vereinigte die frühere Glut und Fülle mit der neugewonnenen Kunstform, aber es schloß sich nicht in großen, umfassenden Schöpfungen auf. Nur die *Iphigenie* ward vollendet, doch auch diese nur im ersten Entwurf. Hält man zu den verantwortlichen und mannigfachen Amtsgeschäften noch die Pflichten des Hoflebens mit seinen Spielen, Festen und Redoutenaufzügen, die Goethe als directeur des plaisirs leiten und durch Gelegenheitsdichtungen beleben mußte, so ist es wohl begreiflich, daß sein künstlerisches Schaffen stockte und er klagte: „Ich muß all meinen Weizen unter das Kommissbrot backen.“ Als Hospoet arbeitet er für das *Tiefurter Journal*, eine von Einsiedel und dem Fräulein Göchhausen redigierte und nur handschriftlich an wenige verteilte Zeitschrift, die vor allem der Gönnerschaft der Herzogin Amalie sich erfreute und uns einen Einblick gewährt in die geistreich scherzende und durchaus französische Bildung, die am weimariischen Hofe herrschte. Im höfischen Dienste dichtete Goethe auch für das *Liebhavertheater*, auf dem er mit den höchsten Herrschaften des Hofes als Darsteller auftrat, und ergötzte die hohen Gönner und Gönnerinnen durch Umarbeitung einiger seiner älteren Stücke wie auch durch Schattenspiele und Maskenzüge.

Zusbesondere in der Zeit von 1781 bis 1789 dichtete Goethe viele Maskenzüge, dichterische Erklärungen der Aufzüge auf Hofbällen und Redouten („Ein Zug Lappländer“, „Aufzug des Winters“, „Die vier Weltalter“), und noch im zweiten Teile des „*Faust*“ hat er solchen von ihm geleiteten Hoffesten ein Denkmal gesetzt. Auch manche poetische Schöpfung verdankt derartigen Anregungen ihr Entstehen, und zwar gehören die meisten dieser Dichtungen dem Gebiete des Singspiels an, das damals auf dem deutschen Theater und namentlich in Weimar mit Vorliebe gepflegt wurde. Wieland, Musäus, Bertuch und Gotter hatten vor Goethe für die Weimarer Bühne Singspiele geliefert, unter denen man damals Lustspiele mit eingelegten Arien und Chören verstand. Selbst ein erster Inhalt war damit, wie z. B. in *Lila*, nicht unvereinbar. Dem Typus des Singspiels, das namentlich ländliche Motive wählte, nähert sich Goethe mit *Jery und Bätely*, das auf der Rückkehr aus der Schweiz entstand und das Erwachen der Liebe in einem Hirtenmädchen darstellt. In *Tiefurt an den Ufern* der von Fischern mit Fadeln durchleuchteten *Im* wurde *Die Fischerin* (1782) in Szene gesetzt, wobei Korona Schröter den *Erk König* sang, der die unheimliche Stimmung des düsteren Waldes in Worte umsetzte. Außer dieser nach dem Volksliede „*Erk Königs Tochter*“ gedichteten Ballade sind noch fünf andere Volkslieder aus der Herderischen Sammlung eingelegt. Als Einhaltungen in die Singspiele dienten auch die *Valladen* *Der Sängler* und *Der Fischer*, in dem der verderbliche Naturzauber des Wassers Gestalt gewann. Das traurige Geschick des Fräuleins von *Lahberg*, einer Hofdame, mag dazu die Anregung gegeben haben. Sie hatte sich in der *Im* wegen unglücklicher Liebe ertränkt (1778); Goethes „*Werther*“ fand man in ihrer *Tasche*. Die italienischen Opern der *Vellomosi* Schauspielergesellschaft, die seit 1784 ständig in Weimar auftrat, regten Goethe an, mit Scherz, List und Rache sich auf dem Gebiete der *opera buffa* zu versuchen. Drei der Masken der italienischen Komödie, *Scapin*, *Scapine* und der *Doktor*, bilden das ganze Personal, den Inhalt die freche Überlistung des geizigen Alten durch das übermütige Paar. In einzelnen dieser Hofdichtungen legt sich in gewissem Sinne die *Jarzen-* und *Pasquillendichtung* aus der *Franfurter Zeit* fort, nur daß die *Satire* zahmer ist und meistens literarische Verhältnisse geißelt. So parodiert die *Burleske* „*Die Empfindsamen oder die geflickte Braut*“ (1777), später als *Triumph der Empfindsamkeit* umgeformt, mit prächtigem Übermut die *Empfindsamen*, die nicht durch das frische Leben, sondern durch Bücher an- und aufgeregert werden. Folgte Goethe in den „*Empfindsamen*“ dem romantischen *Gozzi*, so hat er in dem literarischen Scherzspiele *Die Vögel* (1780) den ersten Akt des bekannten und gegen die Auswanderungssucht gerichteten *Kampfstüdes* des *Aristophanes* zuerst auf die literarischen Verhältnisse in Deutschland, dann auf einen höheren politischen Gesichtspunkt hin umgestaltet. Die *Vögel* sind ihm hier die gedankenlose Menge, die sich von jedem blauen Vogelsteller ins Garn loden läßt. Neun Jahre später sollte das übermütig hingeworfene Bild durch die großen Ereignisse auf dem Welttheater die *Vestätigung* seiner Wahrheit erfahren. In der Folgezeit fand die mit den „*Vögeln*“ begründete *aristophanische* *Literaturkomödie* eifrige Pflege; *Tiedt*, *Platen* und auch *Brug* in der „*Politischen Wachtstube*“ wandelten auf Goethes Pfaden. Dieser selbst hat die literarische *Satire* der „*Vögel*“ fortgesetzt in dem *Neuesten* von *Plundersweilen*, womit er am Weihnachtsabend 1781 die Herzogin Amalie erheiterte.

Nur ungeru und gezwungen verträdelte Goethe die Zeit mit den Hofdichtungen, tröstete sich aber damit, durch seine Mitwirkung Gelegenheit zu gewinnen, „indem man zu scherzen meint, das Gute zu tun.“ Glückselig fühlte er sich dagegen, wenn er in einsamer Stunde sein persönliches Empfinden in das Gewand der Dichtung kleiden konnte. Da erst erscheint er uns wieder als Goethe, für den Dichten und Leben dasselbe und der selbst der Inhalt der Gedichte war: „Nicht hab' ich sie, sie haben mich gedichtet; Sie mögen sich entschuldigen oder leiden.“ Den Mittelpunkt aber seines poetischen Schaffens, das in *lyrischen* Gedichten mit einem

Wie in lyrischen Gedichten setzt Goethe auch in Dramen seine poetische Weichte fort. Noch zitterte in seinem Herzen die Erinnerung an das verlorene Liebesglück in Frankfurt nach, als er der Frau von Stein näher trat. Da liest er Boccaccios rührende Novelle von dem armen Ritter, der, um die Angebetete standesgemäß zu bewirten, sein letztes und teuerstes Gut, den geliebten Falken, opfert, und sofort faßt er den Plan zu einem Drama, dessen Hauptperson, der Falke, Iphis und der neuen Geliebten Züge in sich vereinigen soll. Doch ließ er den Plan fallen, um in dem Schauspiel *Die Geschwister* (1776) sein Doppelverhältnis zu Frau von Stein in zwei Verhältnissen darzustellen und ihr zu sagen, daß ihm die Schwesterliche Liebe nie das Liebesglück ersetzen kann.

Von dem Komponisten Gluck aufgefordert, für seine geliebte Nichte eine Totenklage zu dichten, wählte Goethe dazu den bekannten Mythos und wandelte die Dichtung später in das Monodrama *Proserpina* um (1776). Zum ersten Male bietet uns Goethe eine neue Art der Behandlung antiker Sagen. Denn während deren Gestalten in der französischen Tragödie und bei ihren deutschen Nachahmern wie seelenlose Schatten über die Bühne wanderten oder, wie bei Wieland, zu kleinen Menschen der Gegenwart wurden, hat Goethe ihnen nichts von ihrer Größe genommen und sie doch unserm Herzen so nahe gebracht, daß sie unser Mitempfinden wecken und als Bürger zweier Welten, des Altertums und unserer Zeit, von neuem aufleben. In glänzender Weise ist dies dem Dichter freilich erst in der „*Iphigenie*“ gelungen. Am 6. April 1779 wurde auf dem Liebhabertheater in Weimar Goethes *Iphigenie auf Tauris* zum ersten Male aufgeführt. Der Dichter selbst gab den Orestes, Korona Schröter die *Iphigenie*, Prinz Konstantin den *Pylades*, den bei einer späteren Aufführung Karl August darstellte, Knebel den *Thoas* und Konfistorialsekretär Seidel den *Arkas*. Goethe freute sich der guten Wirkung, die das Stück besonders auf reine Menschen ausübte; aber er wollte trotz des Erfolges das Stück nicht der Öffentlichkeit übergeben, ehe er ihm noch mehr Harmonie im Stil verschafft hätte. Denn die erste Fassung schwankte zwischen prosaischer und rhythmisch gehobener Rede; der größte Teil ließ sich mit ganz geringen Änderungen in freie Verse auflösen und Lavater, der den ersten Entwurf durch Knebels Vermittlung kannte, hat ganz eigenwillig die Prosa in unregelmäßige jambische Verse aufgeteilt. 1781 nahm dann Goethe eine ergänzende und veredelnde Umarbeitung vor, immer noch äußerlich die Prosaform wahrend, obwohl inzwischen Lessings „*Nathan*“ die Vorteile des jambischen Verses für Dichtungen höherer Art gezeigt hatte. Erst die endgültige Fassung, die im dritten Bande von Goethes „*Gesammelten Werken*“ (1787) erschien, ist mit Ausnahme einiger lyrischer Monologe durchaus in fünfsüßigen Jamben geschrieben und rührt aus der Zeit der italienischen Reise her. Erst da ist aus der ehemaligen Skizze, wie Goethe selbst die Prosadichtung nannte, das unvergängliche Kunstwerk voll Milde und Frieden geworden, das wir bewundernd genießen.

Schon 1776, als er Charlottens Bild in künstlerischer Form festhalten wollte („*Der Falke*“, „*Die Geschwister*“), ist Goethe der *Iphigeniensage* nahegetreten. Den Weg dazu bahnten ihm deren Bearbeitungen durch Gotter, dessen „*Orest und Elektra*“ (1772) und „*Merope*“ (1773) in Weimar aufgeführt wurden und Goethe zu den französischen und französisierenden Vorgängern führten. Trotz aller in Motiven und Szenen sich offenbarenden Zusammenhänge zwischen der französisch-klassizistischen Tragödie und der deutschen „*Iphigenie*“ erhielt diese ihr eigentümliches Gepräge doch erst durch die Einwirkung der griechischen Tragödie, mit der sich der Dichter vor und während der italienischen Reise, zum Teil aus metrischen Gründen, an der Hand französischer Übersetzungen beschäftigte, dann auch durch den Einfluß des Zeitgeistes und des bewegten Seelenlebens des Dichters, das im Drama seinen poetischen Ausdruck fand. Des Euripides „*Iphigenie bei den Tauriern*“ bot Goethe die Fabel und diente im allgemeinen als Vorbild für den Aufbau der äußeren Handlung, hinsichtlich der psychologischen Deutung aber folgte er Sophokles, in dessen „*Philoctetes*“ und „*Odipus auf Kolonos*“ er das Ideal der Humanität, das ihm für seine *Iphigenie* vor-schwebte, verwirklicht fand. Schon die Humanisten meinten, das wahrhaft Menschliche, die unverdorrene Natürlichkeit, kurz das Menschheitsideal im Altertum zu finden. Auch für Goethe war das Griechentum der Inbegriff alles Herrlichen, Edlen und Wahren; er träumte sich in eine Welt, die nie bestanden hat, und konnte gewiß sein, mit der Zeichnung seines Menschheitsideales dem Zeitgeiste entgegenzukommen. Denn dieser schwärmte für die Humanitätsidee und reine Menschlichkeit. Wir brauchen nur den Namen „*Herder*“ zu nennen und zu erinnern, daß Lessings „*Nathan*“ in demselben Jahre erschien, in dem Goethes „*Iphigenie*“ zum ersten Male aufgeführt wurde, um zu zeigen, wie nah diese dem Zeitgeist verwandt ist. Im „*Nathan*“ wie in der „*Iphigenie*“ das Ideal der reinen Menschlichkeit, in beiden derselbe vergehende Geist, die milde Auffassung menschlicher Gebrechen und Uebelstände, in beiden die kosmopolitische Tendenz und das Verlangen, wahre Menschen zu sein. Wie Lessing meinte, durch die Tugend

die Menschen zur wahren Freiheit und zum Glücke führen zu können, so ließ Goethe durch eine reine, edle Jungfrau ein fluchbeladenes Geschlecht erlösen. Damit stimmt überein, wenn er vor dem Bilde der heiligen Agatha in Bologna (19. Oktober 1786) es sich zur Pflicht macht, „seine Iphigenie nichts sagen zu lassen, was diese Heilige nicht sagen möchte.“ Antik und modern mußten die Zeitgenossen auch die Idee der Freundschaft empfinden. Von Achilles und Patroklos zu Homers Zeiten bis auf Alexander und Hephästion und weiter im griechischen Leben ist das Ideal der Jünglings- und Männerfreundschaft verwirklicht und auf der Bühne dargestellt worden, und gerade zu Goethes Zeiten entzündete jene gegenseitige Schwärmerei unter Jünglingen, wie sie die Moralphilosophie eines Shaftesbury nach Deutschland verpflanzte, alle Herzen.

Verbinden so die Humanitäts- und die Freundschaftsidee Goethes Drama mit der Antike und dem Zeitgeiste, so ist die dritte der sittlichen Ideen, auf denen dessen innere Handlung sich aufbaut, antik und zugleich der Ausfluß persönlichen Empfindens. Die geschlechtliche Liebe spielt in den antiken Bühnenstücken gar keine Rolle oder nur eine Nebenrolle, dagegen erscheint die reine Geschwisterliebe dem Altertum, das die Familienbände streng und fest knüpfte, viel wesentlicher als selbst die aufopfernde Gattenliebe. Feinstinnig hat daher Goethe die Antike dadurch nachempfunden, daß er die Schwesterliebe als befeelendes Element der Handlung beigelegte, dagegen auf Liebesepisoden, wie sie in einigen jener französisch-deutschen Iphigeniedramen eingeflochten sind, verzichtete und nur das Motiv der Werbung des Thoas aus ihnen herübernahm. Indem Goethe die Schwesterliebe zur treibenden Kraft des Ganzen machte, hat er sich wieder mehr den Dramen des Sophokles (Antigone) als denen des Euripides angeschlossen, bei dem das seelische Verhältnis der beiden Geschwister nicht hervortritt und Drefts Entführung nur als ein außerhalb des Stückes liegendes Mittel erscheint. Zugleich verband Goethe durch die Darstellung des heilenden Einflusses der edlen Schwester auf den Bruder das Drama auch mit seinem Herzen; ja man kann sagen, daß wir der Idee der Schwesterliebe das ganze Stück verdanken. Es war Goethes Eigenart, daß er das, was er innerlich erlebt und erfahren, „was ihn quälte, in einem Liebe loszuwerden suchte, oder es in ein Bild oder Gedicht verwandelte, um sich so in seinem Innern zu beruhigen.“ So ist die schwesterliche Liebe der Priesterin zu Dreft aus Goethes Seele, aus seiner Liebe zu der angebeteten Frau von Stein ausgeströmt. Natürlich hat er als wahrhafter Dichter die rein persönlichen Erlebnisse verallgemeinert und idealisiert und er war daher sehr betroffen, als ihm der Maler Tischbein, dem er in Rom das Drama vorlas, offenbarte, was er bei dessen Abfassung darin empfunden und darin verschleiert habe. Mit ungezügelter Leidenschaft kam er an den Weimarer Hof, innerlich, oft auch äußerlich, ein „umtriebener Sohn der Erde“ wie Dreft; bei der Erinnerung an die nicht schuldfreie Vergangenheit schlichen der „Zweifel und die Neue“ auch an ihn leise heran. Wie nun durch den persönlichen Zauber der Frau von Stein seine unruhige, von den Geistern des Sturmes und Dranges und von Qualen der Neue hin und her gepeitschte Seele allmählich Ruhe fand, so wird Drefts bis zum Tode getrübbtes Gemüt von der reinen Priesterin entführt.

Nach alledem ist es bei der von Goethe erstrebten Durchdringung müßig, zu entscheiden, ob wir in seiner „Iphigenie“ mehr eine deutsche oder mehr eine griechische Tragödie vor uns haben. Schiller bezeichnete sie als „erstänlich modern und ungrisch“ und Goethe selbst nannte sie, als man daran ging, sie auf die öffentliche Bühne zu bringen, „verteufelt human“. Sie ist weder griechisch noch deutsch, sondern human und ihr bleibender Wert besteht darin, daß es dem Dichter gelang, einen dem Altertum entlehnten Stoff so zu behandeln, daß an ihm das allgemein Menschliche, also das für alle Zeiten Gültige, klar und deutlich vor Augen tritt. Wir sehen im Drama weder Griechen noch Deutsche, sondern Gestalten einer reineren Welt in



*E. Schlegel
v. Stein
gab v. Tischbein*

dem sanften Lichte abgeklärter Empfindung dahinleben; gemeinsam ist ihnen allen die reine Menschlichkeit, die nach des Dichters Wort alle menschlichen Gebrechen löst.

Bei Euripides gibt es nur eine äußere Handlung. Der Raub des Bildes der Artemis, der vom Orakel als Bedingung der Befreiung des Orestes vom Fluche gefordert wird, bildet die Hauptsache. Durch eine List weiß Iphigenie, nachdem sie den Bruder und dessen Freund erkannt hat, den Raub zu bewerkstelligen. Die Griechen kommen mit dem Bilde auf die hohe See, werden aber durch widrige Winde an den Strand zurückgetrieben. Durch einen Wachspruch der Athene wird nun Thoas aufgefordert, die Griechen ruhig ziehen zu lassen. Es sollte ja eine Kultussage, die Einführung des Artemisdienstes in Athen durch die Göttin selbst, dargestellt werden.

Der deutsche Dichter hat die Förderung der äußeren Handlung von Seelenvorgängen abhängig gemacht und durch diese den Konflikt in künstlerischer Weise gelöst: Iphigenie, sehnüchlich nach der Rückkehr in das Vaterland verlangend, obliegt „mit stillem Widerwillen“ dem Dienste der Göttin, ihrer „Ketterin“. Thoas läßt die gottgeschenkte Jungfrau ruhig im Tempel walten und sich in vielem von ihr lenken. Als er aber seinen Sohn, den Thronerben, im Kampfe verliert, begehrt er die Priesterin zur Gattin. Willigt sie ein, so ist für sie die Möglichkeit der Heimkehr für immer ausgeschlossen. Diese Sorge bringt sie dazu, dem König ihre bisher verborgene gehaltene Herkunft zu enthüllen, in der Hoffnung, er werde vom Verlangen absteigen. Der König aber bleibt bei seinem Begehren und verlangt Iphigenien, falls sie die Rückkehr nicht mehr hoffen kann, zum Weibe. Die seit ihrer Ankunft beseitigten Menschenopfer sollen wieder eingeführt werden und mit zwei toeben eingefangenen Fremdlingen soll sie, die Priesterin, den alten Brauch erneuern. Steht sie schon von vornherein mit ihrem Herzen auf Seite der dem Tode Geweihten, so wächst dieses Mitleid stufenweise durch deren allmähliche Erkennung, bis sie endlich ihr Schicksal mit dem des wiedergefundenen Bruders unlöslich vereint. Von da an tritt sie mit ihm und Pylades in einen neuen Gegensatz zu Thoas: es gilt nicht mehr, bloß die Fremden zu retten; mit ihnen vereint, ist sie bereit, dem König das heilige Bild der Göttin zu entführen. Damit aber gerät sie in einen scharfen Kampf mit ihrer eigenen Natur; die Lösung findet sie darin, daß, wie vorher das Böse aus Orest durch die Kraft ihrer Reinheit hat weichen müssen, sie nun mit derselben Kraft die heranschleichende Unlauterkeit aus dem eigenen Herzen stößt. Sie befreit sich durch die Wahrheit und leitet damit die Lösung ein; sie zeigt dem König die Möglichkeit ihrer Heimkehr, und er würde sie gestatten, wenn ihm nicht zugleich das Bild entführt werden sollte. Allein wie in ihr die Wahrheit festgesetzt hat, so ist Orest durch die gewonnene Läuterung zur Klarheit gelangt; nicht das Bild der Göttin, die lebende Schwester ist es, die er in die Heimat führen soll. Da ist für Thoas der Augenblick gekommen, sein gegebenes Wort zu lösen; er drängt sein eigenes Begehren zurück und entläßt die Geschwister.

Damit ist das Ziel der äußeren Handlung erreicht, und zwar nicht durch eine Intrige oder einen Götterspruch, sondern durch die seelische Verfassung der handelnden Personen. Die Hauptsache dabei, oder wie der Dichter selbst sagt, die „Achse des Stückes“ ist die Heilung des Orest von seinem Wahninn. Von ihr hängt die Rückkehr Iphigeniens in die Heimat, von ihr die seelische Befreiung des Thoas und die spätere Entführung des ganzen Tantalidengeschlechtes in Hellas ab. Die Läuterung Orests konnte sich nur im Innern vollziehen, und es war daher für den Dichter eine schwierige Aufgabe, sie dramatisch glaubhaft darzustellen. Orests Mutttermord war nach antiker Weltanschauung unvermeidlich; göttliches und menschliches Recht legten ihm die Pflicht der Blutrache auf; auch Iphigenie dachte nicht anders; aber doch lehnt sich ein „Gott in seinem Busen“, ein ungeschriebenes Geleiz in ihm dagegen auf, und wie er die Tat nur widerwillig getan, wie „in der Mutter heiliger Gegenwart der Rache Feuer in sich zurückgebrannt war“, so erfährt ihn nun „in der ewigen Betrachtung des Geschehenen“ die furchtbare Gewalt des Zweifels. Diese entsetzliche Unruhe, diese qualvollen Zweifel, das sind die Crimen, die unerbittlichen Rächer des verletzten Naturrechtes. Nur eine kann ihm Ruhe und Gewißheit geben. Iphigenie; das will nach Goethes Auffassung das Orakel, das ihm in Taurien Befreiung von den Crimen verspricht. Denn seit vielen Jahren, unberührt von den Sünden der Welt, im Tempel lebend, ist sie fähig, ihren Bruder von der verzeihenden Liebe der Gottheit zu überzeugen. Bis jetzt hat er an solche Milde nicht glauben können; hat sie ja doch ihm, dem letzten Sproß seines Hauses, das Schwerste auferlegt, den Mutttermord. „Gleich einer Himmlischen“, vor deren Reinheit das Böse die Flucht ergreifen muß, begegnet Iphigenie dem Unglücklichen. Dieser aber muß, ehe die Läuterung erfolgt, noch einmal alle Qualen der furchtbaren Tat durchleben. Von der Priesterin gefragt und von dem Zauber ihres Wesens überwältigt, erzählt er den ganzen Hergang, schildert die furchtbare Pein durch die Verfolgung der Furien und bekennet, daß er selbst der Mutttermörder, Orestes sei. So tief die Erzählung ihn auch ergreift, sie kann die läuternde Wirkung nur vorbereiten, aber nicht hervorbringen. Nun aber geben die Fragen der Priesterin nach der älteren Schwester den Anlaß, daß sie, als ob sie sich den Crimen gefehlt hätte, die schlummernde Blut seiner Seelenqualen zu marternder Flamme wedt: die Vnderung, die sie durch die Enthüllung bringen will, daß sie selbst Iphigenie sei, führt in Orestes den vollen Ausbruch der Raserei herbei. Er vermutet in der Anwesenheit der Schwester eine neue Tücke der Götter, indem sie von ihr den Brudermord verlangen, und ruft:

„Ja, schwinde deinen Stahl, verschone nicht,
Zerreiße diesen Busen und eröffne
Den Strömen, die hier sieden, einen Weg!“

So vollendet sich in der Vorstellung Orests die in Wirklichkeit drohende Handlung. Er sinkt in Ermattung, wähnt im Traume sich in die Unterwelt versetzt und sieht, wie dort Friede und Versöhnung herrschen, der Fluch gelöst, alle Schuld gesühnt und alle Missetat vergessen ist. Da darf auch er hinzutreten und sich in den feierlichen Zug mischen. Als nach dem Erwachen aus den wachen Träumen ihm wieder die

Schwester sich naht und ihren beruhigenden Einfluß geltend macht, da wird ihm die Befreiung von dem Fluche zur Gewißheit; vor der Reinheit und dem Gebete der Priesterin ergreift der Dämon des Zweifels, der in seiner Brust wohnte, die Flucht, es schwindet die Umbüsterung seiner Sinne und zum ersten Male genießt er „mit freiem Herzen“ reine Freude in den Armen der Schwester.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein.
Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.“

Bleibt bei der dramatischen Darstellung der seelischen Vorgänge, die in Drei-Goethe sich vollzogen haben, immer noch etwas Geheimnisvolles übrig, so sind wir über den anderen seelischen Vorgang, der zur Fortführung und Lösung sehr förderlich war, ganz im klaren. Es ist der Seelenkampf Iphigeniens gegen das in ihr aufsteigende Böse. Wie Odysseus, dem Neoptolemus kluges Wort in den Mund gelegt hat, um den unglücklichen Philoktet zu täuschen und ihm den Bogen abzuloden, so soll Iphigenie nach dem Rate der Freunde dem ihnen die Rückkehr verweigernden König mit List beegnen. Es ist die List des Euripides. Ein furchtbarer Kampf erhebt sich in ihrer Seele: die Hoffnung auf die Heimkehr und die Täuschung des Königs stehen auf der einen, die Reinheit ihrer Seele und Verzicht auf die Stellung auf der anderen Seite. Da fühlt sie, die Titanin, den Fluch ihres Geschlechtes auch auf sich lasten, der Götterhaß ihrer Ahnen faßt auch ihre „zarte Brust mit Geierklauen“ an und äußert sich im Parzenliede. Das Bild der hohen Olympier verbrüstet sich in ihrer Seele. „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele!“ Dieses Bild aber, das die hohe und reine Seele Iphigeniens sich geschaffen hat, ist nicht griechisch, nicht deutsch, es ist human und christlich. Nicht die Götter stürzen die Menschen in Schuld und Verderben, „dem die Unsterblichen lieben der Menschen weit verbreitete gute Geschlechter,“ sondern der Mensch selbst bereitet sich Glück oder Unglück, und wie ihre Vorfahren die verdiente Strafe erlitten haben, so hofft Iphigenie, durch ein reines, dem Dienste der Gottheit geweihtes Leben das fluchbeladene Haus mit dem Beistand der Götter zu entschärfen. Die Liebe zur Reinheit trägt auch jetzt den Sieg davon, und sie bekennt, wie Neoptolemus dem Philoktet, dem Könige die volle Wahrheit:

Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn.
Noch schwerem Ubel, wenn es mir mißlingt;
Allein Euch leg ich's auf die Knie! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie Ihr gepriesen werdet,
So zeigt durch Euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit!

Groß denkt Iphigenie von ihrem Fürsten, einem ihr blutsfremden Mann; und als er höhnisch ihr erwidert, vergeblich hoffe sie, daß der Barbar „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“ höre, ruft sie aus:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt.

Auch Thoas kann ihr sein Herz nicht weiter verschließen; er läßt die Rückkehr zu. Aber Iphigenie kann ihn nicht unwillig zurücklassen; wie schon vorher Drei nicht nur für sich, sondern für alle Fremden mit dem König kämpfen wollte, so denkt Iphigenie nicht nur an sich; zwischen den Szythen und den Griechen soll ein Bund gegenseitiger Gastfreundschaft geschlossen werden, durch den der Gegensatz der Barbaren mit den Griechen überwunden wird und ein einigendes Band von Mensch zu Mensch alle vereinigt.

Als Goethe 1786, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, nach Sünden gefahren war und auf der Reise nach Rom und in Rom selbst in Berührung mit der Jahrtausende alten Kultur der „Iphigenie“, seinem „Schmerzskinde“, die vollendete Fassung gegeben hatte, glaubte er mit Recht sich selbst genug getan zu haben. Nicht so dachte man in Weimar und im übrigen Deutschland; „marmorglatt und marmorkalt“ wurde das Drama gefunden; man hatte von Goethe ein Drama in der Art des „Götz“ erwartet und nicht alle Kritiker waren so einsichtig wie Schiller, wenn er schrieb: „Iphigenie dient zum lebendigsten Beweise, wie groß Goethes schöpferischer Geist auch im größten Zwang der Regel bleibe, ja wie er diesen Zwang selbst zu einer neuen Quelle des Schönen zu verarbeiten verstehe.“ Die große Masse konnte sich in das „Seelendrama“ nicht finden und war einigermaßen verblüfft, den einstigen Revolutionär auf so sanften, gefitteten Pfaden wandeln zu sehen. Obendrein hatten die „Räuber“ mit den anderen Schillerschen Erstlingen das von „Götz“ entzündete Feuer neu angeblasen und so bürgerte sich die „Iphigenie“ nur langsam ein. Zuerst kam sie in Wien auf die öffentliche Bühne (1800), in Weimar aber, wo die Erstaufführungen auf der Liebhaberbühne so großen Erfolg gehabt hatten, sogar zwei Jahre später, und zwar auf Betreiben Schillers, denn Goethe ließ das Stück liegen, da er zweifelte,

ob ihm Schauspieler und Publikum gewachsen wären. Und wenn sich auch unter Einwirkung des wachsenden Verständnisses die „Iphigenie“ allmählich alle deutschen Bühnen eroberte, so ist sie doch bis zum heutigen Tage ein Stück für die „Intimen“ geblieben und wird auch nie ein „Kassen- und Zugstück“ werden. Man hat dem Drama Mangel an Handlung vorgeworfen und gewiß überwiegt die innere, die Schiller mit Recht als „Seele“ bezeichnet, aber neben ihr ist genug äußere vorhanden, trotzdem das Drama mit seiner strengen Beobachtung der drei aristotelischen Einheiten den ruhigen Charakter der klassizistischen Tragödie bewahrt. Unser deutsches Publikum aber ist gewöhnt, von der Bühne herab stärkere Impulse zu empfangen, und der Hörer bedarf einer feingestimmten Seele, einer durchaus empfänglichen Stimmung, um von diesen edlen und zarten Tönen erregt und gerührt zu werden. Fügen wir noch hinzu, daß hier auch die üblichen Mittel der Darstellung nicht ausreichen, so erklärt sich, daß die „Iphigenie“ von den Brettern herab niemals ihre volle Wirkung ausübt und daß der stille Leser die Wirkung der bald berausenden und hinreißenden, bald Frieden und Ruhe atmenden, immer wie die herrlichste Musik tönenden Verse Goethes viel mehr zu empfinden und mit Hilfe der Phantasie sich weit vollkommener die edle Menschlichkeit der Heldin vor Augen zu zaubern vermag. Goethe wollte auf der italienischen Reise sein Drama, dem er so viel formales Bemühen zugewandt hatte, auch noch in anderer Hinsicht zum Abschlusse bringen. Das Orakel Apollos verspricht mehr als die Heilung des Orest; es stellt die Entsühnung des ganzen Tantalidenhauses in Aussicht und knüpft diese Verheißung an den Zeitpunkt, wo Iphigenie griechischen Boden und das Heiligtum von Delphi betreten wird. Dort muß vor allem Elektra, in der die ganze Wildheit der Atriden lebt, durch die rein gebliebene Schwester die Weihe erhalten. Leider hat Goethe dieses abschließende Drama, Iphigenie in Delphi, nie zur Ausführung gebracht, und auch die „Kauisfaa“, ein anderes Drama in dieser Art, blieb Bruchstück.

In dem langsamen Reifen der „Iphigenie“ prägt sich Goethes Übergang zur Pflege der Form an sich ab, die fortan seine neue Kunst- und Lebensanschauung bildet und ihren Höhepunkt in dem „Schauspiele“ Torquato Tasso findet. Auch dieses Drama ist ein Selbstbekenntnis des Dichters und vielleicht eines der tiefsten, die wir von ihm besitzen. Schon auf den Knaben Goethe machte das „Befreite Jerusalem“, das er in der Übersetzung Johann Friedrich Kopps (Leipzig, 1744) kennen lernte, einen Eindruck, der ihm bei der Ausarbeitung der ersten Bücher des „Wilhelm Meister“ voll lebendig war. Wohl damals schon wurde er auch mit den Schicksalen des unglücklichen Dichters bekannt, wie sie Kopp in der Einleitung zu seinem Buche erzählte. Auf's neue führte Goethe zu Tasso ein Aufjäh hin, in dem Wilhelm Heinse den Leserinnen von Jacobis „Iris“ dessen Leben (1744), wie Kopp, nach der sagenhaften und weit verbreiteten Überlieferung des Giovanni Battista Manso erzählte. Sie war auch nebst einer Abhandlung Muratoris, des gelehrten Bibliothekars von Modena, für Goethes Drama die Hauptquelle; daneben folgte er auch dem Abbate Serassi, der in seiner Biographie Tassos (1785) zuerst mit den Legenden aufräumte.

Es war die Verwandtschaft der eigenen Schicksale mit den Erlebnissen des vielbewunderten italienischen Epikers, die Goethe fesselte, und er befand sich in einem Zustande hoher Reizbarkeit, als er zum ersten Male daran dachte, jenen zum Helden eines Dramas zu machen. Im sechsten Jahre schon lebte er in Weimar und widmete als Minister seine ganze Kraft den Anforderungen des kleinen Landes; dafür fand er bei den maßgebenden Persönlichkeiten zwar die verdiente Anerkennung, aber es fehlte, auch nicht an solchen, die ihm die Leichtigkeit und formale Sorglosigkeit, mit der er öfters die Geschäfte erledigte, nicht verzeihen konnten, und noch größer war die Zahl jener, die ihn, den Frankfurter Bürgerjohn, um den Ruhm und die unerhörte Gunst beneideten, deren er sich bei allen kunstsinigen Menschen, vor allem bei den Frauen, als Dichter erfreute. Zu der höfischen Mißgunst, die sein Dichterglück allenthalben erregte, kam die Aussichtslosigkeit seiner Neigung zu Frau von Stein als Quelle stets erneuter Beunruhigung. Denn waren auch die ersten Weimarer Jahre eine Zeit zunehmender Abklärung, so fehlte es doch nicht an Stunden,

in denen bei den Gedanken an die Ziellosigkeit seines Liebesbegehrens sich jene düsteren Gewaltigen seiner leidenschaftlichen Seele bemächtigten, die den Zusammenbruch des letzten großen Dichters der italienischen Renaissance herbeiführten. Schon Ende August 1781 hatte er die beiden ersten Akte des Dramas vollendet, leider ist uns diese Bearbeitung verloren und nur seine Briefe an Frau von Stein lassen uns den Inhalt dieses in der rhythmisch gegliederten Prosa der „Iphigenie“ abgefaßten Tasso-Fragmentes ahnen. Dann aber stockte die Arbeit. Woher hätte der Dichter bei der innigen Freundschaft mit Charlotte Lußt, Bedürfnis und Farben zur Ausführung des schmerzvollen Endes, der Trennung Tassos und der Prinzessin, nehmen sollen? Erst in Italien kehrte er zu Tasso zurück; der Abschied von Rom versetzte ihn in die geeignete Stimmung, und als dann auf der Rückreise die Lust- und Prachtgärten von Florenz das Gefühl der Wehmut in ihm aufs heftigste weckten, begann er mit der Niederschrift des zweiten Tasso, und zwar jener Stellen, die ihm „im Augenblick zunächst lagen“ und den Schluß des fünften Aktes bilden. „Wie mit Ovid dem Lokal nach, so konnte ich mich mit Tasso dem Schicksal nach vergleichen. Der schmerzliche Zug meiner leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück.“ Erst in Weimar wurde das Drama 1789 vollendet.

„Merken Sie nicht, wie die Liebe für ihren Dichter sorgt?“ So schrieb Goethe-Tasso am 25. März 1781 an Frau von Stein, und als er die letzte Hand an das Drama legte, war der Liebesbund aufgelöst. Goethe war ein anderer geworden: mit Tasso-Gefühlen hatte er das Drama einst begonnen, mit Antonio-Empfindungen kehrte er aus Italien zurück. Er war vorsichtig, ernst und gereift in seinem Urteile und wurde wegen seiner Zurückhaltung von manchem für kühl und feindlich gehalten. Goethe konnte denen, die so urteilten, nicht unrecht geben und hat sich in der Antoniorolle gewiß nicht geschont. Aber während er dem Tasso in der Prinzessin einen Anwalt gibt, hat er selbst in Charlotte von Stein nicht den gewünschten Verteidiger gefunden. Dafür lohnte ihn der Beifall des Herzogs und der Herzogin Luise und an sie und Karl August ist so manches Wort gerichtet. Mit künstlerischer Weisheit verschmolz Goethe Ferrara und Weimar zu einem Idealbilde. Denn mochte ihm auch das Bild eines Hofes in der Renaissancezeit vor Augen schweben, so hat er das historische Kostüm doch mit großer Freiheit behandelt und den Hof von Ferrara stilisiert, nicht realistisch nachgezeichnet. Und wie die „Iphigenie“, so durchweht auch den „Tasso“ der Geist des achtzehnten Jahrhunderts; auch hier begegnen wir Gestalten reinster und edelster Menschlichkeit, die mit dem geistigen Reichtum des Humanismus zugleich das sittliche Ideal wahrer Menschlichkeit und Gesittung, wie es Goethe sich gebildet hatte, verkörpern.

Da ist Herzog Alfons das Musterbild des hochgesinnten, kunstbegeisterten Fürsten der Renaissance, ein Saladin mit dem Kunstsinne Hektore Gonzagas; den großen Zug, der durch sein Reden und Handeln geht, die Gabe, die Menschen zu unterscheiden und an die rechte Stelle zu setzen, die Gerechtigkeit und Milde, die Bewunderung des Genius und das uneigenmütige Mäcenatentum entnahm der Dichter wohl dem Charakter seines fürstlichen Freundes, eigen aber ist Alfons bei aller Milde eine vornehme Zurückhaltung, vor der selbst die Schwester sich scheut. Deren einstiges Urbild war, wie wir wissen, Charlotte von Stein, aber auch der trübe Ernst und der hohe Sinn der Fürstin Luise kamen der Prinzessin Leonore zugute; Bornehmheit und Reinheit des Herzens ist ihr Grundcharakter. Mit Menschenkenntnis ausgestattet, milde im Urteile, wie die hohen Damen der Renaissance durch „die Kenntnis alter Sprachen und des Besten, was uns die Vorwelt ließ“, ausgezeichnet, versteht sie sich auf die Kunst des Unterhaltens, aber auch auf die noch schwerere, verständig zuzuhören. Schwere Krankheit und Einsamkeit haben schon in ihrer Jugend das Empfindungsleben gesteigert und ein melancholischer Zug ist ihrer Lebensanschauung geblieben; ihr mehr in der Dichtung und in Gedanken weilender Geist hat die zum tatkräftigen Handeln notwendige Entschiedenheit verloren. Als die Gräfin Sanvitale Tasso von Ferrara fortbringen will, weiß sie, obgleich sie fühlt, daß dies nicht weise sei, dennoch der Dialektik der Freundin nicht zu widerstehen. Und doch wird ihr durch die Trennung das Glück zerstört, das sie in der innigsten Seelengemeinschaft mit ihm gefunden hat.

Die Sonne hebt von meinen Augenlidern
Nicht mehr dein schön verklärtes Traumbild auf;
Die Hoffnung, ihn zu sehen, füllt nicht mehr
Den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht;
Mein erster Blick hinab in unsre Gärten
Sucht ihn vergebens in dem Tau der Schatten.

Die Prinzessin liebt den Dichter wie den Menschen Tasso; aber sie begehrt nicht mehr als den geistigen Verkehr. Seinem Grundsatz „Erlaubt ist, was gefällt“, setzt sie den ihren „Erlaubt ist, was sich

ziemt“, entgegen. Das Bewußtsein der Unmöglichkeit einer Verbindung gibt ihr eine Sicherheit, in der sie von ihrer Liebe mehr verrät als sie wollte; zum Unheile Tassos. Für dessen Geschick wird auch die Unwahrheit verhängnisvoll, die sich Leonore Sanvitale erlaubt, um ihn nach Florenz mitnehmen zu können. Vorbilder für diese feine, zierliche und vornehme Dame der großen Welt mochte Goethe in der thüringischen Residenz (in der Gräfin Werthern auf Neunheiligen) und in der Nachbarchaft genug finden. Die tiefe Empfindung, die die Prinzessin für Tasso hegt, ist ihr fremd; nicht der Mensch, sondern der Dichter Tasso, der sie verherrlichen soll, wird von ihr geschätzt. „Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste Sich selber zu bespiegeln. Wird ein Glück Nicht doppelt so groß und herrlich, wenn sein Lied Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?“ Darum findet sie es „vorteilhaft“, den Genius zu bewirten. Dieser Zug der Eitelkeit und Ruhmsucht meisterhaft der Natur abgelauscht, verschiebt das Bild, das der Dichter von ihren trefflichen Eigenschaften entwirft. Denn sie ist nicht unedlen Charakters, erweilt sich Tasso freundlich und gütig, der Prinzessin als kluge Freundin, genießt als glückliche Frau und Mutter in Heiterkeit und Lebenslust, was der Augenblick bietet, ist geistreich, witzig, poetisch veranlagt und verrät, wenn sie auch an Vielseitigkeit der Bildung und Tiefe der Prinzessin nachsteht, Verständnis für die Poesie. Gerade ihr legt Goethe nebst anderen herrlichen Gleichnissen und Bildern jene erhabene Schilderung des Dichters in den Mund:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
 Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
 Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
 Sein Busen nimmt es gleich und willig auf.
 Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
 Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
 Ist adelt er, was uns gemein erschien,
 Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.

Dem Fürsten zur Seite steht Antonio Montecaltino, Tassos vollkommenes Gegenpiel, von dem die Gräfin Leonore mit Recht sagt:

Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
 Die darum Feinde sind, weil die Natur
 Nicht einen Mann aus ihnen formte.

Aus dem Neider oder Rivalen seiner Quelle hat Goethe einen erfahrenen Staatsmann gemacht, der nicht dem Dichter, sondern dem weltkundigen Jüngling Tasso gegenübertritt, der Mann der Tat dem phantasievollen Künstler, das Leben dem Traum. Lange haben Tasso und Antonio nebeneinander gelebt, aber im Gefühle der Verschiedenheit ihrer Charaktere sich fern voneinander gehalten; nun findet der Staatsmann den Platz, den er in mühsamer, von großen Erfolgen gekrönter Arbeit verdient zu haben glaubt, von einem „Mißgänger“ besetzt, Lorbeer und Frauengunst ihm von einem Dichter vorweggenommen; daher sein Ärger, Zorn und Meid, der ihn zu einem unwürdigen, übereilten Auftreten treibt. Aber bald bereut er, daß er sich „so ohne Maß verlor“, und als Tasso in seinem Unglücke haltlos von einer Empfindung zur andern schwankt, ist er bereit, ihn zu stützen und zu leiten: „Ich werde dich in dieser Not nicht lassen, und wenn es dir an Hoffnung ganz gebricht, So soll mirs an Geduld gewiß nicht fehlen.“ Dieses Verhalten Antonios stimmt nun freilich nicht zu seinem früheren; der Widerspruch erklärt sich am einfachsten dadurch, daß dem Dichter die Verschmelzung der alten und neuen Dichtung nicht völlig gelang; nicht aber darf man in Antonio einen kalten, heuchlerischen Intriganten erblicken, der aus Eigennutz den Dichter aus Ferrara zu entfernen sucht. Für eine so niedrige Gesinnung ist in jener Welt vornehmer Mäßigung und Ruhe kein Platz.

Was diese beiden Männer vereint darstellen, den Mann der Pflicht und der Empfindung, das hat der auch im Wollen unbändige Tasso in sich zu vereinigen gesucht. Nicht das absichtsvolle Lob Ariosts, nicht die hämischen Worte Antonios haben ihn so aufgereggt, sondern die „sichern Worte des erfahrenen Mannes“, bei deren Klange er vor sich selbst versank, aus Furcht, „Wie Echo an dem Felsen zu verschwinden, Ein Widerhall, ein Nichts mich zu verlieren.“ Dem eben noch bekränzten Dichter dünkt nun sein Dichten nichts, die Tat alles. So gräbt sich jeder Eindruck tief in seine Seele ein, er wird ein Spielball der sich drängenden Empfindungen. Galt ihm sein Leid als unvollkommen und unvollendet, ein Wort des Herzogs macht es tadellos; maßlos entzückt ihn die Bekränzung und gleich darauf verliert er bei Antonios Kritik das Selbstgefühl; dann wieder steigert die ihm zur Gewißheit gewordene Zuneigung der Prinzessin seine Stimmung zu einem Hochgefühl, indem er, da die Prinzessin es wünscht, stürmisch Antonio um seine Freundschaft bittet. Gleich darauf erfolgt durch die Ablehnung Antonios, durch den Streit und die Verstrafung ein so jäher Umschwung, daß er Kranz und Degen von sich legt, als schiebe er aus dem Leben. Dies alles führt eine seelische Verdüsterung Tassos herbei, die ihn hindert, die Geschehnisse unbefangen zu beurteilen. Nun werden die feindliche und später die wohlwollende Gesinnung Antonios, die selbstthätige Geschäftigkeit der klugen Gräfin Sanvitale und die liebevolle Entfagung der Prinzessin von seiner immer regen Kombinationsgabe in demselben Sinn verarbeitet. Er dichtet sich seine Freunde zu Feinden um, meint, daß man ihn zu entfernen wünsche, und beschließt daher, um dem zuvorzukommen, seine Abreise zu betreiben, um zu erfahren, wie man gegen ihn gesinnt sei. Immer tiefer bohrt er sich in seinen Schmerz hinein, und als ihn nun die Prinzessin ihrer unveränderten Gunst versichert und bittet, bei ihr zu bleiben, da sieht er die Grundlosigkeit seiner Phantasiegebilde ein und sofort schlägt seine Stimmung aus der tiefsten Trauer in die höchste Seligkeit um. Er glaubt, in den Worten der Prinzessin die Stimme der Liebe zu hören, schließt sie entzückt in die Arme, um bald darauf, von ihr zurückgestoßen, sie eine Buhlerin zu schmähen. Er beruhigt sich zwar wieder, und für den Augenblick ist Antonio der Fels, an den der Scheiternde sich klammert, aber der Mensch und Dichter ist vernichtet. Freilich tröstet sich Tasso mit seiner Dichtergabe:

Die Träne hat uns die Natur verliehen.
 Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zulezt
 Es nicht mehr trägt — Und mir noch über alles —
 Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
 Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
 Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
 Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

Völlig aber verkennt die Absicht Goethes, wer aus diesen trostreich klingenden Versen die Hoffnung auf ein zukünftiges Wiederaufleben des armen Schiffbrüchigen schöpft. Gewiß wird er noch weiter singen von seinem Menschen- und Dichterleid, aber es werden nur Töne des Schmerzes und der Qual sein. Nachdem er Ferrara, das ihm die Welt war, verloren und das zarte Verhältnis zur Prinzessin, seinem Lebensideale, zerstört hat, ist es zu Ende mit seiner Kraft, zu leben und zu schaffen. Auch Antonio kann ihn nicht retten, ja er, der große Menschenkenner, hält eine Rettung Tassos für unmöglich, denn

Die letzten Enden aller Dinge will
 Sein Geist zusammenfassen; das gelingt
 Kaum einem unter Millionen Menschen.
 Und er ist nicht der Mann; er fällt zulezt,
 Um nichts gebessert, in sich selbst zurück.

So erscheint in dem dramatischen Gemälde Goethes der Zusammenbruch Tassos als das letzte Glied einer eng verknüpften Kette von Leiden, für die er, obgleich die angeborene Reizbarkeit und äußere Umstände ihn entschuldigen, die ideelle Verantwortung tragen. Im wesentlichen hat ihm Goethe die Züge des historischen Tasso (1544—1595) gegeben, den ein krankhaftes, zeitweilig bis zum Wahnsinn gesteigertes Mißtrauen gegen sich und die Welt als Flüchtling durch die Welt trieb, bis in dem Augenblicke, wo ihm die Dichterkrönung auf dem Kapitol in Aussicht stand, ein erschütternder Tod seinem Leben ein Ende machte. Doch bleibt im Drama über die äußeren Schicksale Tassos ein Schleier gebreitet, durch den uns nur hier und da ein ahnender Durchblick gestattet ist; denn Goethe wollte die Leiden eines Dichters überhaupt darstellen, den Segen und den Fluch des Genies, die göttliche und zerstörende Macht der Phantasie, die unheimliche Verwandtschaft zwischen Genie und Wahnsinn, oder wie er selbst sagt, „die Disproportion des Lebens mit dem Talente.“ Unter Goethes Beifall nannte der französische Kritiker Jean Jaques Ampère den „Tasso“ einen gesteigerten „Werther“. Die grenzenlose Reizbarkeit, die Nachgiebigkeit gegen die Schwächen, die Verärtelung des Herzens, die Liebesleidenschaft erschöpfen hier wie dort die Kraft des Mannes. Auch in Goethe war die Reizbarkeit, die Empfindsamkeit und das Walten der Phantasie mächtig genug, um ihn seine Verwandtschaft mit Tasso fühlen zu lassen, und auch er, der erste Dichter der Zeit, war getragen von der Freundschaft eines Fürsten und der Gunst der Frauen. Durch Erfüllung der Berufspflichten aber, durch strenge Selbstzucht und durch die Flucht nach Italien hat er sich vor einem Schicksale bewahrt, von dem der ihm nahe stehende Lenz und andere Männer der Geniezeit getroffen wurden. In seinem „Tasso“ nun hat er, wie er selbst verrät, sich künstlerisch von quälenden Zuständen befreit und darum sind der Jugendroman wie das Drama als Warnungen des Dichters an sich selbst aufzufassen, Warnungen vor dem Übermaß des Subjektivismus. In dieser Absicht hat er auch in beiden Fällen den Konflikt über das Selbsterlebte hinaus bis zum tragischen Ende gesteigert und, obgleich er in verwandten Kämpfen Sieger blieb, das Schicksal Tassos bis zum völligen Scheitern dargestellt. So ist Tasso ein weiter gedichteter Goethe, oder Goethe ein strenger erzogener Tasso, bei dem der „Mensch gewinnt, was der Poet verliert“. Dem entspricht auch, daß Goethe die Auseinandersetzung zwischen Tasso und Antonio, die schließlich mehr als die Liebeshandlung, der frühere Kern des Dramas, seine Teilnahme weckte, mit einer beinahe peinlichen Unparteilichkeit führte.

Den seelischen Erlebnissen Tassos gegenüber tritt die äußere Handlung fast ganz zurück. Alles, was sich hier ereignet, ist nur die notwendige Folge eines einzigen äußeren Geschehnisses, der Dichterkrönung Tassos, gerade wie in der „Iphigenie“ alles aus der einen Tatsache herfließt, daß Orest in die Nähe seiner Schwester gelangt. Die bestimmende Handlung ist gleich an den Anfang gestellt, und einzig dadurch, daß die Charaktere ihr Wesen aussprechen, vollenden sie das erschütternde Drama. Dies hat eine so außerordentliche Konzentration der Handlung zur Folge, wie kein

zweites Werk Goethes und wenige Dramen überhaupt sie besitzen. Die Einheit des Ortes ist nur innerhalb der einzelnen Akte, die der Zeit aber durchaus streng gewahrt; zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang spielt die ganze Tragödie des unbändigen Dichterherzens sich ab.

Was aber bedeutet diese äußerliche Vollkommenheit neben der Kunst, mit der jedes Wort vermieden wird, das nicht die eigentliche Handlung, die Selbstvernichtung Tassos, förderte, und zugleich doch kein Wort, das nicht auf weite Flächen einen blendenden Lichtschein wirft! Wo sind je schönere und weisere Worte über die Sitte, die Tätigkeit des Staatsmannes, über tiefe Probleme des Lebens und der Geschichte und vor allem über die Poesie gefallen als in dem Kreise jener hochgebildeten Menschen? Immer gleich bleibt sich die schöne, mit Bildern, die die italienische Landschaft, die Gedankenwelt der Renaissance, die Poesie Tassos widerspiegeln, durchsetzte, innere Erlebnisse sententiös ausprägende Sprache. Und welche Sprache! Die reinsten melodische Musik, die unser Herz und Ohr gefangen nimmt, anmutig und reizend, lieblich und verlockend, und doch unsere eigene Sprache, nur vornehmer und edler und mit den schönsten Blüten des Geistes geziert. Es ist der Gipfelpunkt der Sprache Goethes und der deutschen Sprache überhaupt. Der weiche und wunderbar geschmeidige Vers, der, zwar nicht musikalischer als in der „Iphigenie“, aber individueller, jedem Charakter und jeder Situation elastisch sich anpaßt, vollendet das Wesen des idealistischen Kunstwerkes. Freilich erschließt es seine Herrlichkeit nur dem Auge, das den Reiz der großen, einfachen Linien zu fühlen fähig ist, dem groben Sinne, der es belastet, vermag es nichts von seinem tiefen Gehalte zu offenbaren. Deshalb stehen dem „Tasso“ die Darsteller auf der Bühne und die Zuschauer meist ratlos gegenüber, und er erweist sich für das wahre Verständnis als eines der schwierigsten unter allen Werken Goethes.

Erst 1807 beschritt „Tasso“ die Bühne in Weimar, während im Osten Preußen mit den Franzosen um seine Existenz rang. Der Beifall aber, den das Stück in Weimar, später auch in Berlin (1811), Wien (1816), Leipzig und Dresden fand, ist von keiner Dauer gewesen. Heute geht es nur selten über die Bühne, und zwar meistens nur, wenn es gilt, großen Gedenktagen oder hoher Festzeit eine besondere poetische Weihe zu geben, und auch heute noch weckt es nur bei einem erlesenen Kreise stärkeren Widerhall; denn was das Publikum von der Bühne verlangt, rasche Entwicklung und spannenden Fortschritt der Handlung, fehlt dem Stücke, und all die außerordentlich zarten Schönheiten, die uns bei der Lektüre wie auf weichen, bunten Wolken in eine andere Sphäre heben, können auf der Bühne nur abgeschwächt oder gar hemmend zur Wirkung kommen. Im ganzen gilt daher noch immer in bezug auf die Zahl und die Wirkung der Tasso-Aufführungen, was der greise Dichter als seine Erfahrung nicht ohne Bitterkeit 1825 zu Eckermann aussprach: „Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine „Iphigenie“ und meinen „Tasso“ zu geben; allein wie oft? Kaum alle drei bis vier Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig. Sehr begreiflich. Die Schauspieler sind nicht geübt, die Stücke zu spielen, und das Publikum ist nicht geübt, sie zu hören.“

Gleichzeitig mit dem ersten Entwurfe des „Tasso“ begann Goethe das Schauspiel *Elvenor* („Der Erhoffte“), das ein Gegenstück zur „Iphigenie“ werden und der Freude über die Geburt eines Erbprinzen Ausdruck geben sollte, aber nur bis zum zweiten Akte gediehen ist (1783). Mit sichtlicher Wärme hat der Dichter den Jüngling Elvenor gezeichnet und man hat daher für ihn in Fritz Stein, den Goethe bei sich erzog, ein Vorbild finden wollen. (Abb. S. 889.) Gewiß ist, daß er der Frau von Stein den Fortschritt der Arbeit am Drama meldete. An die geliebte Freundin waren auch die Briefe gerichtet, die, später vermehrt, als Briefe aus der Schweiz in Schillers „Horen“ veröffentlicht wurden. Gerade das macht diese fast episch zu nennenden Briefe so wertvoll, daß sie, jenem Briefwechsel entnommen, unter dem ersten Eindrucke der gewaltigen Natur auf den tief empfindenden und so empfänglichen Dichter niedergeschrieben wurden.

Den Genuß, „das Verhältnis zu den Menschen und den Sachen wahrer zu fühlen“, den ihm die Harzreise bereitet hatte, gedachte Goethe in einem größeren Maße und aus erzieherischen Gründen auch dem Herzog zu verschaffen, und so überredete er ihn zu einer gemeinsamen Fahrt in die Schweiz, die am

Frankfurt den 17 November
1786

Lieber Sohn! Ihre Zustimmung aus der Mutterseck sollte mich nicht
nur in Verwunderung setzen können als Ihre Liebe aus dem —
Zubehör sollte ich der Freude mögen daß ^{der} Ihre Wunsch der Ihre
frühesten Gütigkeit an in diesem Jahre lag, wenn in Erfüllung ge-
gangen ist —. Wenn Klugheit die die Lust, mit diesem Lauten, mit
dem einem großen Bild der alles das gut, groß und schön ist, das
so eine Aufmerksamkeit hat, muß, so eine Freude auf sein ganzes übriges
Leben Anzucht und glücklich machen — und nicht allein die sondern
alle die das Bild haben in diesem Wirkungs Kreis zu haben
Sich werden mir die Worte der heiligen Schrift im Psalmen
Amen: Denn dein Wohlgefallen nach Wahrheit wird dich zu neuen
Annehmlichkeiten mit, als andere die von Paris und London zum
Leben setzen sollte ich die mögen diese neuen Jubel der Jahre dir!!!
Daß die Freundschaft zu mich in der Freundschaft zu bezeugen, da mich
die mir alles Gutes sein lassen. Vor dem 4. d. d. d.
schreiben sich von dem dem dem dem in großen Ansehen

Ein Brief der Mutter Goethes an ihren Sohn.

Nach dem Original im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien.

in Exil ist, sondern sie sind in Bayern geblieben
sind, und ihre Töchter alle zu bestirnen gedenkt. In
übrigen Freunden sind alle nach dem in dem, keine hat so
Gingungswille die du gemacht 1: die Töchter aber auf ihrem
Erdgange sagt niemand der Günstigen May Moor. / Warum
du hast so wenig Dinge Managen hinter alle eingeladen
und hast dich nicht darum - Ich habe Töchter in
Land am Meer - ob soll ich noch kommen. Lieber Sohn!
Da soll mir nun ein Mutterläniger Günstiger sein, ob sie dir
auf dich in deine Gänge kommen mögen, ist dir nicht die
du in dem Hofe - du bist sehr in Exil sein du sehr;
Mollen das sehr sehr. Du bist das sehr du hast noch
Hofen etwas von der Töchter, das glaube ich in der Hofe
Gänge mir immer nichtig gelassen und die Töchter
ist immer sehr gar nicht. Lieber Sohn! Und gedenke
"Hof" an

Innen
deiner Mutter
Elisabetha von H.

12. September 1779 angetreten wird. Auf dem Wege dahin besuchte Goethe in Frankfurt seine Mutter, die Frau „Mia“, in Esenheim Friederike, in Straßburg sieht er Lili als glückliche Gemahlin des Bankiers Türckheim und in Emmendingen steht er am Grabe seiner Schwester Kornelia. Von Bern aus eilen sie dem Oberlande zu, bewundern den Staubbach bei Lauterbrunnen, der Goethe zu dem tiefstimmigen Gleichnis „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!“ anregte, Verney die an Voltaire wach; sie ergötzen sich von der Höhe des Col de Balme an dem wunderbaren Blick ins Chamonixtal, steigen durch Schnee und Eis zur Furka empor und von da geht es auf den St. Gotthard, von wo Goethe wieder, wie vor vier Jahren, seinen Blick nach Italien, in das Land seiner Sehnsucht, schweifen läßt. Der Rückweg führt sie nach Luzern und Zürich zu Lavater, dann an die süddeutschen Höfe Karlsruhe, Darmstadt und Stuttgart, wo sie dem Feste der Militärakademie beiwohnen und Goethe für Schubart vergeblich ein Wort einlegt, und am 13. Januar 1780 treffen sie wieder in Weimar ein.

Die Schweizerreise sollte Goethe und dem Herzog dazu dienen, „mit Weistand des Himmels in den großen Gestalten der Welt uns umherzutreiben und unsere Geister im Erhabenen der Natur zu baden“. Was Herder in Straßburg den wißbegierigen Schüler von der Entstehung der Sprache, der Poesie, von dem Volksliede, von der Kunst überhaupt gelehrt hat, es war immer dasselbe Zauberwort, das alles erklärte und ausfüllte: natürliche Entwicklung, und eben dieses Wort, auf die Natur angewendet, enthielt das Geheimnis der Goetheschen Naturanschauung und der Herderschen „Ideen“.

„Natur! wir sind von ihr umgeben und umschlungen, unvernünftig, aus ihr herauszutreten, und unvernünftig, tiefer in sie hineinzutreten. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entsinken. Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder — alles neu, und doch immer das Alte.“ . . . „Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillstehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.“ Wir hören den Schüler Spinozas, dessen Gott auch der Goethes wird, er, der Eins und Alles ist; es ergreift ihn das Sehnen nach „Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur“, und wie Faust („Wald und Höhle“) findet er seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser und sucht das Göttliche in Gräsern und Steinen.

Die gesamten naturwissenschaftlichen Studien Goethes gingen auf das eine Ziel hinaus, zu beweisen, was Herder als erreicht annahm, aus der ungeheuren Mannigfaltigkeit der Natur die Einheit, die einfachen Gesetze der Entwicklung zu erkennen. Schon als Student in Leipzig und noch mehr in Straßburg fühlte er sich zur Naturforschung hingezogen; seine Tischgesellschaft, die an beiden Orten meistens aus Medizinern bestand, gab dazu die nächste äußere Veranlassung; sein starker innerer Drang, seine leidenschaftliche Liebe zur Natur drängten ihn zu deren Erforschung. Darum besuchte er an der Universität vor allem die naturwissenschaftlichen Fächer und legte damit den Grund zu seinen späteren Forschungen, zu denen er in Weimar teils durch theoretische, teils durch praktische Gründe getrieben wurde. Die Sorge für die Staatswaldungen führte ihn in die Botanik, die Verwaltung der Senaischen Universitätsammlungen in die Anatomie, die Wiedereröffnung des Almenauer Bergwerkes, das freilich in der Folge alle Hoffnungen täuschte, in die Geologie, die Kunststudien in die Physik ein.

Nach allen diesen Richtungen sucht er sich anfangs nur den Bestand der vorhandenen Lehre anzueignen, geht jedoch rasch zu selbständigen Untersuchungen über und endet mit Entdeckungen, deren Bedeutung erst gewürdigt wurde, als die Erschließung seines Nachlasses und seiner Sammlungen die Gründlichkeit offenbarte, mit der er bei seinen Naturstudien zu Werke gegangen ist und, dem neueren Betrieb der Naturwissenschaft entsprechend, das Experiment verwendet hat. Die Mitarbeit an Lavaters „Physiognomischen



Goethe und Fritz Stein.
Aus der Lavater-Sammlung.

Fragmenten“ regte ihn an, unter Leitung des Zenaer Anatomen Loder sich mit der Knochenlehre zu beschäftigen, und 1781 hielt er bereits selbst den Schülern der Weimarer Zeichenakademie Vorträge über das Skelett und die Knochen als einen Fetz, an den sich alles Leben und alles Menschliche anhängen lasse. Bald fesselte ihn die Osteologie nicht bloß von der künstlerischen, sondern auch von der wissenschaftlichen Seite und er gelangte durch Vergleichung von Tier- und Menschenhädeln verschiedenen Alters zur Entdeckung eines Knöchleins im Oberkiefer des Menschen, das den Menschen abgestritten wurde, und empfindet darüber eine solche Freude, daß sich ihm „alle Eingeweide bewegen“ (1784). Es ist damit der paarige, rechts und links vorhandene Knochen gemeint, der die oberen Schneidezähne trägt, bei dem Menschen mit dem Kieferknochen verwachsen ist und deshalb als nicht vorhanden angenommen worden war. Die gefeiertsten Anatomen der Zeit ließen Goethes Entdeckung unbeachtet; er aber hielt an seiner Anschauung fest und erblickte in jenem Nachweise der organischen Bildung und Gesetzmäßigkeit des Knochenbaues der höheren Tiere eine Bestätigung für seine Meinung von dem Zusammenhang zwischen ihnen und dem Menschen.

Goethe suchte für alle einer Gattung angehörigen, auch noch so verschiedenen Individuen den Typus und wurde von diesem Streben auch bei seinen Untersuchungen in der Pflanzenkunde geleitet. Der Widerspruch, zu dem Linnés geistreiches Sondern den nach Vereinigung strebenden Goethe herausforderte, reizte ihn zu eifrigen Beobachtungen zunächst in seinem Garten an der Alm und dann besonders in Italien. Mit der kleinen Schrift Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790), wollte er die mannigfaltigen Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines Prinzip, auf einen Typus zurückführen, den er als Urpflanze bezeichnete. Die Pflanze in ihrem Werden und Wachsen beobachtend, erkannte er, daß Samen-, Kelch-, Stengel- und Blumenblatt, die Staubfäden, kurz alle Anhangengebilde oder Seitenorgane der Pflanzenachse nur umgestaltet oder metamorphosierte Blätter, also alle jene Gebilde einer mehr ausgestatteten Pflanze auf ein Grundorgan zurückzuführen seien, das er in Ermangelung einer besseren Bezeichnung Blatt nennt. Mag die moderne Wissenschaft, die dafür den Ausdruck „Blattorgan“ hat, über Goethe hinausgegangen sein, von ihm hat sie die Metamorphosenlehre übernommen.

Die durch unzählige Beobachtungen an den Pflanzen bewährten Grundätze des fortreugenden Hervorbringens des Mannigfaltigen aus dem Einen wollte er auf „alles Lebendige“, zunächst auf die Metamorphose der Insekten, Würmer und Säugetiere, anwenden und lange trug er sich mit der Absicht, eine allgemeine Wissenschaftslehre der organischen Natur zu verfassen, die jeden ihrer Zweige berücksichtigen sollte. Es kam aber nur zu einer Sammlung von Aufsätzen, die er unter dem Titel „Zur Morphologie“ 1820 veröffentlichte. In dieser Sammlung findet sich das Gedicht Metamorphose der Tiere, Goethes vollendetes Lehrgedicht. Die Morphologie (Gestaltenlehre) ist Goethe gleichbedeutend mit Verwandlungslehre, denn die Gestalt ist ihm ein Bewegliches, ein Werden und Vergehendes. Indem er dabei das viel gebrauchte Wort, die Natur macht seinen Sprung, als „Grundsatz der Stetigkeit“ zum Prinzip der Forschung erhebt, erscheint er als Deszendenztheoretiker und Vorläufer Darwins.

Das Gesetz der Bildung und Umbildung auch in der anorganischen Natur nachzuweisen, die Ursachen, die an einer Stelle gerade dieses, an einer anderen jenes Gestein entstehen lassen, aufzudecken, war Goethes Absicht bei der Anlage seiner überaus reichen Mineraliensammlung, die er bis zu seinem Tode vervollständigt hat. Doch war ihm die Mineralogie nur eine Hilfswissenschaft der Geologie, die er die Lehre von dem Knochenbau der Erde nennt. Schon 1784 schreibt er eine hochpoetische Abhandlung über den Granit, in der er die Felsen des Urgesteins, auf dem sich, wie er meint, der ganze Erdkörper aufbaut, als die ältesten Denkmäler der Zeit preist. Unverträglich mit seinem Stetigkeitsfiume war die Lehre der Vulkanisten von einem feurig-flüssigen Erdern, aus dem durch gewaltige Explosionen große Gebirgszüge emporgeschleudert seien (Alexander von Humboldt), und er richtet gegen die „vermaledeite Polterkammer der neuen Welterschöpfung“, insbesondere im zweiten Teil des „Faust“, zahlreiche beißende Spottverse. Aber seine Kriegserklärung gilt nur den Übertreibungen der Vulkanisten und keineswegs leugnet er die Mitwirkung vulkanischer Kräfte überhaupt bei der Gestaltung der Erdoberfläche. Vielmehr darf gesagt werden, daß Goethes leitende Grundsätze auch in der Geologie dieselben sind, zu denen die neuere Wissenschaft gelangt ist und die sich dahin aussprechen lassen, daß alle uns bekannten Kräfte, alle noch jetzt tätigen Ursachen der Art und dem Grade nach zur Erklärung der Bildung der Erdoberfläche heranzuziehen seien.

Aber damit nicht zufrieden, wollte Goethe auch „die Phänomene der Farben auf das einfachste Prinzipium reduzieren“, denn er glaubte, wie er 1791 an den Herzog schrieb, die Lehre Newtons als falsch erweisen zu können und an deren Stelle eine neue Theorie des Lichtes, des Schattens und der Farben zu setzen. So sehr beschäftigten ihn in diesem und dem folgenden Jahre seine Beiträge zur Optik, über die er mit Gelehrten, wie Forster, Sömmering und Lichtenberg verhandelte, daß er alles andere darüber „vergaß und liegen ließ“. Diese Beiträge enthalten die grundlegenden Gedanken der großen Lebensarbeit Goethes, die er 1810 unter dem Titel Zur Farbenlehre erscheinen ließ.

Nach seiner Anschauung ist das Licht das einfachste, unzerlegteste, homogenste Wesen, das wir kennen, während es nach Newton aus drei oder sieben Farben zusammengesetzt ist. Goethes Studium der Farben nahm seinen Ausgang nicht von der Naturforschung, sondern von der Kunst. Der vergebliche Versuch, mit Hilfe der Newtonschen Theorie das Gesetz der Kunstharmonie der Farben zu entdecken, eingehende Studien über das Wesen der Farben in Italien führten ihn zum Widerspruche mit Newton. Die moderne Naturwissenschaft hat gegen Goethe entschieden, der, wie Helmholtz sagt, „hauptsächlich deshalb scheitern mußte, weil er mit den verhältnismäßig unvollkommenen Apparaten, die er in Händen

hatte, die entscheidenden Tatsachen nicht hat beobachten können“. Gleichwohl sind Goethes Untersuchungen nicht unnütz gewesen; er hat die Erkenntnis der physiologischen Wirkungen des Lichtes gefördert und mit dem groß angelegten historischen Teil der Farbenlehre, der unter dem bescheidenen Titel „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ erschien, hat er eine auch von den Gegnern anerkannte wissenschaftliche Arbeit ersten Ranges geliefert. Dagegen treten seine meteorologischen Studien zurück, mit denen er sich gegen Ende seines Lebens beschäftigte.

„Auf alles,“ sagte Goethe einmal zu Eckermann (1829), „was ich als Poet geleistet habe, bilde ich mir gar nichts ein. . . . Daß ich aber in meinem Jahrhundert in der schwierigen Wissenschaft der Farben der einzige bin, der das Rechte weiß, darauf tue ich mir etwas zugute.“ Goethe ist mit seiner Anschauung über das Licht allein geblieben; gleichwohl urteilt Helmholtz über Goethe, den Naturforscher, also: „Wo es sich um Aufgaben handelt, die durch die in Anschauungsbildern sich ergebenden dichterischen Divinationen gelöst werden können, hat sich der Dichter der höchsten Leistungen fähig gezeigt; wo nur die bewußt durchgeführte, induktive Methode hätte helfen können, ist er geschickter.“ Angesichts der Leistungen Goethes möge man sich bescheiden, seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen als Zeitverlust und Krafterspitterung zu beklagen. Ist es ja doch die tiefste Eigentümlichkeit Goethes und der eigenste Grund seiner Größe, daß seine Tätigkeit niemals durch äußere Rücksicht, sondern immer und überall nur durch sein innerlichstes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfnis bedingt und bestimmt wurde. Die Liebe zu den Naturwissenschaften hat Goethe nach Italien begleitet und bis zu seinem Lebensabende nicht mehr verlassen.

2. Goethe in Italien und nach seiner Rückkehr.

Es kam einer Flucht gleich, als Goethe am 3. September 1786 von Karlsbad, wo er zum Gebrauch des Bades weilte, unter dem Titel eines Kaufmanns Möller die Reise nach Italien antrat. Nur den Sekretär Seidel hatte er in den Plan eingeweiht, den Herzog selbst im Ungewissen gelassen, der Frau von Stein mit keinem Worte sein Vorhaben verraten. Verschiedene Gründe haben ihn zur Reise bewogen; einmal wollte er sich klar werden, ob sein Talent ihn befähige, in der früher so geliebten, in Weimar aber nicht geübten Malkunst etwas Tüchtiges zu leisten; noch wichtiger sollte, so erwartete er, der Aufenthalt in Italien für den Dichter werden. Denn hier hoffte er, frei von der Amtslast, die Ruhe und Stimmung zur Vollendung seiner Dramen *Emont*, *Elpenor*, *Tasso*, *Faust* zu finden, die den sechsten und siebenten Band der geplanten achtbändigen Gesamtausgabe seiner Werke bilden sollten. Den Hauptgrund aber für Goethes Reise nach Italien gibt Frau Mat an, wenn sie auf den ersten Brief des Sohnes aus Rom antwortete: „Zubillieren hätte ich vor Freude mögen, daß der Wunsch, der von frühester Jugend an Deiner Seele lag, nun in Erfüllung gegangen ist.“ (Beilage 114a.) Die im Vorsaale des Hauses aufgehängten Prospekte von Rom, die Erzählungen des Vaters von seiner Reise durch Italien und dessen Bestimmung, daß auch Wolfgang es einmal bereise, all das hatte schon in dem Knaben Goethe die Sehnsucht nach dem Lande geweckt, wo „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht“. Zweimal bereits hatte er in das Land der Verheißung hinabgeblickt; doch rief ihn das eine Mal die Liebe zu Lili, das andere Mal die Rücksicht auf den Herzog zurück. Jetzt konnte ihn, da die Staatsmaschine im Gang war und der Fürst seine eigene Politik trieb, nichts mehr abhalten, den erbetenen längeren Urlaub zur Verwirklichung des längst gehegten Wunsches zu benutzen. Dieser war um so lebhafter geworden, je mehr in den letzten Jahren für seine Entwicklung das klassische Ideal bestimmend wurde. „Schon einige Jahr hab' ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen, ohne die entsetzlichen Schmerzen zu leiden.“ Nichts Neues hatte er, wie er selbst schreibt, für seine Bildung in Italien zu entdecken, sondern das Entdeckte nur nach seiner Art anzusehen, denn im Grunde war die italienische Reise für Goethe nur ein ständiges, aber rascheres Fortschreiten auf einer schon längst eingeschlagenen Bahn.

Auf Grund von Briefen an Frau von Stein, Herder, den Herzog und aus Tagebüchern hat Goethe 1816 und 1817 seine Italienische Reise geschrieben, den Schluß aber erst 1829

folgen lassen. Bei der Bearbeitung dieser Papiere ließ er sich in Komposition und Darstellung nur von künstlerischen Rücksichten und Motiven leiten und wir müssen, wollen wir den frischen Eindruck, den Italien auf den Dichter machte, mitempfinden, die Quellen selbst, vor allem das für die ersten sechs Monate vorhandene Tagebuch in die Hand nehmen. „Ich zählte einen zweiten Geburtstag von dem Tage, wo ich Rom betrat.“ „Ich bin wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst, der Altertümer genesen.“ Das ist der Refrain, der seine Römischen Briefe begleitet.

Die Reise erfolgte über Regensburg, Innsbruck, Rovereto, Vicenza, wo die Bauten des Palladio des Dichters Bewunderung erregten, Venedig, Ferrara, Florenz, Perugia, Assisi und am 29. Oktober zieht er durch die Porta del popolo in Rom ein. Wie ein Meer umschwillt ihn Rom mit seinem Reichtum an großen Werken und Erinnerungen. Vor allem ist es das alte Rom, das in gewaltiger Größe aus den Ruinen vor ihm aufsteigt; für das christliche Rom der Päpste im Mittelalter und Neuzeit hat er wenig Interesse; selbst von der christlichen Kunst vermag er nur die Malerei zu würdigen, die prächtigen Skulpturen der christlichen Zeiten läßt er unbeachtet, und von den Monumentalbauten hebt er nur die Peterskirche hervor und einzig wegen der Großheit der Fresken stellt er Michelangelo neben die Alten. Dem Größe ist jetzt die erste Forderung, die er an ein Kunstwerk stellt, und das Große selbst ist ihm nichts weiter als die Spitze des Wahren. Nur darum erschienen ihm die Werke der Alten so groß, weil sie ihrem Gedanken und ihrer Ausführung nach wahr sind. So habe die Größe ihrer Paläste der Stellung eines Weltherrschers entsprochen, und Tempel, Theater, Rennbahnen und Wasserleitungen seien nicht Spielwerke gewesen, sondern hätten den Bedürfnissen und Wünschen des Volkes gedient. Unter Palladios Einwirkung vollzog sich in Goethe der schon in Weimar durch das Studium Winkelmanns vorbereitete Bruch mit der einst so gefeierten „deutschen Baukunst“ endgültig, und wenn er auch später unter dem Einflusse des begeisterten Gotikers Sulpiz Boisserée über sie wieder günstiger urteilte, über eine kühle, historische Würdigung ist er nicht mehr hinausgekommen. Die edle Einfachheit und stille Größe als die höchsten Eigenschaften des Schönen fand er nur im griechischen Stil, nicht im gotischen, der das Große nur durch eine Vervielfältigung des Kleinen zu erreichen suche. In Palladio nun erblickte er den Künstler, der in schöpferischer Freiheit die griechische Architektur organisch den modernen Verhältnissen anpaßte und dadurch ihre Schönheiten für die christlichen Zeiten flüssig machte. Gern mischte sich Goethe unter das Volk; seinen Charakter hat er nicht völlig erfaßt, und Mangel an Verständnis für das katholische Rom offenbart sich überall, wo er auf kirchliche Verhältnisse und Festlichkeiten zu reden kommt.

Um Goethes Behagen zu steigern, gestalteten sich auch seine Lebensverhältnisse in Rom nach seinen Wünschen. Durch Winkelmanns und Mengs begeisterte Schilderungen angelockt, hatte sich dort eine Kolonie deutscher Künstler niedergelassen, um zu studieren und nebenbei die Natur, das von allen Fesseln der Kultur und Konvention befreite Menschengemach, das man in der Antike vermißt glaubte, zu genießen. Zu diesem Kreise gehörte der Altertumsforscher Alois Hirt, der besonders im Kupferlich tüchtige Maler Johann Heinrich Lips, der durch die idealisierte Goethebüste bekannte Alexander Trippel aus Schaffhausen, Max von Verschaffeldt aus Mannheim, bei dem Goethe Unterricht in der Perspektive nahm, und der als vorzüglicher Kenner der Sehenswürdigkeiten Roms gepriesene Johann Friedrich Reiffenstain. Der bedeutendste Maler der Kolonie war Wilhelm Tischbein, bei dem sich Goethe einquartierte und mit dem er nebst den jungen Malern Schüb und Friedrich Bury vergnügt zusammenlebte.

Nicht bloß zusammen, sondern innerlich verbunden lebte Goethe mit Tischbein, dem ihm „mit Leib und Seele anhängenden Manne“, der ihm „Studien nach den besten Meistern“ zeichnete und sein Porträt malte, ferner mit Mayer, Moriz und Angelika Kauffmann, der Gemahlin des Malers Zucchi. Schon als 23-jähriges Mädchen hatte sie (1764) durch ein Gemälde Winkelmanns Aufsehen erregt und wie in der bildenden Kunst ragte sie durch ihre Begabung in Musik und Gesang hervor. „Bei der trefflichen, zarten, klugen, guten Frau“ fand sich auch Goethe ein; hier wurde gezeichnet, gemalt und von Roms Kunstschätzen gesprochen. Goethe las aus seinen Werken vor und fand an der Hausfrau eine feinsühlige Zuhörerin, die seine Gedichte mit ganzer Seele aufnahm und aus der „Phigeneie“ jenen Moment, „da sich Drest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet“, in einer ihrer Zeichnungen darstellte. Bedeutungsvoller für die Zukunft war Goethes Bekanntschaft mit dem Schweizer Maler Heinrich Meyer (1759–1832), durch dessen große Kenntnis auf dem Gebiete der Kunst und „englische Güte seines Herzens“ er bald nach seiner Ankunft angezogen wurde. Wie Meyer stimmte Goethe in seinen Kunstanschauungen auch mit Karl Philipp Moriz aus Hameln (1756–1793) überein, dem einzigen Manne des ihn umgebenden Kreises, der ihn an die heimische Literatur erinnerte. Durch sein Buch über England hatte sich dieser einen Namen gemacht und mit dem psychologischen Roman Anton Reiser (1785), dessen Held er selbst ist, eines der wichtigsten und merkwürdigsten Denkmäler der Sturm- und Drangzeit geschaffen.

Morizens reiche mythologische Kenntnisse, von denen seine „Götterlehre“ Zeugnis gibt, halfen

Goethe in Rom bei seinen Studien der römischen Geschichte und der Altertümer und dessen „Versuch einer deutschen Prosodie“ kam ihm bei der Versbildung der „Iphigenie“, die ihn damals beschäftigte, vortrefflich zustatten. Andererseits erwuchs aus den Gesprächen Goethes mit Moritz das von diesem geschriebene Büchlein „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788), das hier gewissermaßen nur als Vorbild der Ordnung erscheint, die in dem Weltall herrscht. Denn, heißt es darin, der Künstler faßt die Ordnung, die in dem Weltganzen herrscht, in seiner Seele wie in einem Spiegel und Brennpunkte auf und stellt sie dann an einem begrenzten Stoffe dar.

Von Tischbein begleitet, reiste Goethe im Februar 1787 nach Neapel, um Natur und Volk kennen zu lernen, und genießt mit ihm und den neu gewonnenen Freunden, den Landschaftsmalern Kiep, Philipp und Georg Hackert, die Freuden der neapolitanischen Sinnenwelt, sieht in Pästum in dem Poseidon-tempel zum ersten Male echtes griechisches Altertum und setzt in Sizilien seine naturwissenschaftlichen Studien fort, vergeblich nach der Ursprache suchend. In den Gärten Palermos holte er den Plan zu einem Musikdrama hervor, in dem die phäakische Königstochter in unglücklicher Liebe zu Odysseus zugrunde gehen sollte, kam aber nicht darüber hinaus.

Das von der Insel gewonnene Bild durch die Geschichte zu ergänzen, lehnte er, um nicht dadurch aus dem friedlichen Traum aufgeschreckt zu werden, ganz entschieden ab. Anders in Rom, wo er am 6. Juni 1787 wieder eintraf. Hier war es ihm Bedürfnis, die Ruinen durch die Geschichte zu beleben. Wieder war Winkelmanns Kunstgeschichte sein treuer Führer bei dem Studium der antiken Kunstwerke, aber er wollte die zehn Monate des zweiten römischen Aufenthalts nicht bloß die Kunst genießen, sondern auch als Künstler und Dichter leben; hatte er ja doch die Absicht, die Malerei neben der Dichtung zu einem Felde seiner künstlerischen Tätigkeit zu machen. Daher begann er Architektur und Perspektive, Komposition und Farbgebung der Landschaft zu treiben, zeichnete dann Landschaften und ging zur menschlichen Gestalt über, in der ihm die Alten den höchsten Vorwurf der Kunst gezeigt hatten. Zwar machte er tüchtige Fortschritte, aber er blieb Dilettant und gelangte zu der ihn beruhigenden Gewißheit, daß er zum bildenden Künstler nicht geschaffen sei. Dafür trat jetzt in den Kreis seiner Interessen die Musik und mit seinem Freunde Kayser, den er nach Rom eingeladen hatte, schenkte er nun aller Musik, die auf Theatern und in Kirchen erklang, volle Aufmerksamkeit. Denn Kayser sollte Goethe bei der Umschmelzung der Singspiele „Claudine“ und „Erwin und Elmire“ an die Hand gehen und die Musik zum „Egmont“ komponieren.

Aus dem Vollgeföhle erhöhten und verjüngten Daseins sprang auch die beglückendste Kraft und Lust dichterischen Schaffens, die mitten in dem Andrang von Natur, Kunst und Leben unablässig und unbeirrt ihr still tätiges Wesen trieb. Die Umbildung der „Iphigenie“ (1787), die Pläne zu der „Iphigenie in Delphi“, der „Musikaa“, und der später zum „Großkophta“ umgewandelten opera buffa, die Wiederaufnahme des Faust, die Umarbeitung der Singspiele, der reisende Plan des „Tasso“, das Durchdenken des „Ewigen Juden“, das stille Keimen und Gedeihen des „Wilhelm Meister“ gären durcheinander und halten den Dichter in freudigster Geschäftigkeit. Zum Abschlusse gebracht wurde nur „Egmont, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen“ (1787), das 1788 im fünften Bande seiner Schriften erschien.

Als Stürmer und Dränger hatte Goethe den „Egmont“ begonnen und 1782 zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht. Die Umarbeitung machte ihm, da jetzt vor seiner Seele das klassische Kunstideal stand, Schwierigkeit; aber sie gelang, mögen auch die Prosa der Darstellung und die Stimmungsbilder an die Zeit des „Göt“ erinnern. Durch diesen mit dem sechzehnten Jahrhundert vertraut, fand er in den zwei Dekaden des Jesuiten Strada De bello Belgico (1632) und in der hochdeutschen Übersetzung der Beschreibung des niederländischen Krieges von Emanuel von Meteren den Stoff zu seinem „Egmont.“ „Mein Stück“, sagt er, „habe ich mit mehr Freiheit des Gemütes und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollendet als den Egmont.“ Daher war er durch die laue Aufnahme und die verurteilende Kritik schmerzlich berührt. Besonders harten Tadel erfuhr das Drama in der Jenaer „Allgemeinen Literaturzeitung“ (1788) durch Schiller, der bei aller Anerkennung der Wärme und der Einsicht, mit der die meisten Charaktere gezeichnet seien, die Abweichung von dem historischen Egmont rügte und den Schluß des Stückes als

einen Salto mortale in die Opernwelt bezeichnete. Es ist kein Zweifel, daß die Aufführung des Dramas unter dem Eindrucke dieser Kritik anfangs gelitten hat. Erst 1791 kam es in Weimar auf die Bühne, ohne sich zu halten, während sich die auf Goethes Wunsch durch Schiller vollzogene, mehr theatrale als poetische Bearbeitung des Dramas auf vielen Bühnen einbürgerte; allmählich aber brach sich der Originaltext Bahn; 1810 wurde er im Wiener Burgtheater aufgeführt und von da eroberte er sich die meisten deutschen Bühnen. Seine volle Wirkung erzielt das Drama erst durch Beethovens herrliche Egmontmusik (1810), die mit der Dichtung sich aufs innigste verwebt, um das Unfassbare zu sagen.

Der Beifall, den das Drama allmählich fand, rückte es auch Goethe selbst wieder näher und in der Erzählung seines Lebens hat er in stillschweigender Polemik gegen Schiller sich über die Auffassung seines Egmont ausgesprochen. Als einen Märtyrer der Freiheit betrachteten die Niederländer den ihnen entrissenen Liebling Egmont; an seiner Leiche flammte der Haß gegen Spanien aufs neue auf, und als Blutzeuge der Freiheit gewann er auch zunächst die Teilnahme des Dichters, der kurz vorher den Geist der Freiheit in seinem „Göth“ verherrlicht hatte. „Freiheit“ ist das letzte Wort der beiden Helden, von denen jeder im Kampf mit feindlichen Gewalten erliegt. Nicht minder aber zog den Dichter das Dämonische an, das ihm in Egmonts Charakter und Schicksal zu walten schien, jene unerklärliche, die sittliche Weltordnung und vernunftgemäße Entwicklung durchkreuzende Macht, die den Menschen in seinen Entschlüssen bestimmt, in seinen angeborenen Trieben und Kräften bestärkt, in seinem Selbstvertrauen und Eigenwillen verblendet und auf gefährlichen Pfaden bald zu wunderbarem Erfolge führt, bald in jähen Untergang stürzt. „Nur muß der Mensch auch wiederum gegen das Schicksal recht zu behalten suchen.“ Das Problem der Wechselwirkung zwischen Willensfreiheit und Schicksalsbestimmung beschäftigte den Dichter gerade in der letzten Frankfurter Zeit, als er sich, entgegen seinen festen Vorsätzen, in die Liebe zu Lili verstrickt fühlte und vergebens loszureißen suchte. In diesen Herzenswirren, durch die auch seine Reise nach Weimar bestimmt wurde, sah er das Dämonische in sein Leben eingreifen und suchte sich „vor dem furchtbaren Wesen zu retten, indem er sich hinter ein Bild flüchtete“. Dieses Bild fand er in dem unglücklichen Helden der niederländischen Freiheitsbewegung. Indem er nun an dem Gegenbilde seines Ichs das Verhängnis, vor dem ihm graut, sich vollziehen ließ, gewann er die Kraft, vor der verderblichen Gewalt, die ihn dem Abgrunde zutrieb, sich noch rechtzeitig zu sichern.

Um aber den geschichtlichen Helden zu einem möglichst getreuen Bilde seiner selbst machen zu können, wandelte er den in reiferem Alter stehenden Familienvater in einen jugendlichen Mann um, der ein bürgerliches Mädchen liebt, lieb ihm Charakterzüge und Gefinnungen, die er selbst besaß, die Lebenslust, das Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen anzuziehen, den Zauber einer Persönlichkeit, dem sich das Volk, der Adel, die Frauen, von der Tochter des Volkes bis zur Regentin, ja selbst der Sohn des Feindes nicht entziehen kann, erhöhte ins Grenzenlose die Eigenschaften des geschichtlichen Egmont, die ihn zum Abgott der Soldaten und des Volkes machen, und ließ alles weg, was die menschlich-mütterliche Größe beeinträchtigen konnte. „Persönliche Tapferkeit“ nennt der Dichter dieses Uebermaß der Vorzüge, die den Helden auszeichnen und seine bis zum Leichtsinne sich steigende Sorglosigkeit als Ausfluß seines Kraft- und Muthuldsgefühls, sowie seiner optimistischen Lebens- und Weltanschauung erscheinen lassen. „Er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert.“ Diese dämonische, alle Klugheit verachtende Sorglosigkeit allein ist es, die Goethes Egmont ins Verderben treibt und seine tragische Schuld bildet. Er geht nicht, wie etwa Schillers Jungfrau, für eine große Sache in den Tod, wenn auch sein Tod einer großen Sache dient; er will nicht den Konflikt, wie Sophokles' Antigone, sondern er möchte ihn meiden. Aber wirkt sein Tod deshalb weniger tragisch? Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß jene zwei Forderungen, die zum tragischen Untergang als notwendig erachtet werden, das iniustum und praematurum, gewiß vorhanden sind; denn Egmonts Tod war ungerecht und in keinem Helden Lebensdrang und Lebensfreude so wirkungsvoll, als in Goethes Egmont. Ein tragischer Held im Sinne Schillers ist er freilich nicht; er ist nicht, wie dieser sie darstellt, eine gewaltige Gestalt, deren Taten wir bewundern, sondern ein schwacher, aber nicht unedler Mensch, dessen Stärke in seiner Schwäche ruht. Nicht an den Verstand wendet sich Goethe, sondern unser Herz will er rühren; nicht weil Egmonts Taten ihn begeisterten, sondern weil er in ihm sich selbst wiederfand, wurde er der Held eines Dramas. Wenn Egmont keine „persönliche Tapferkeit“ über die ihm drohenden Gefahren leichtsinnig verblendet, so lehrte sie ihn nach seiner Verurteilung, sich selbst, seine Freunde am Leben überwinden und dem schrecklichen Schicksal mutig ins Auge zu sehen. Indem der Dichter die Bedeutung des Todes Egmonts für die Zukunft des Landes in den Shakespeares „Heinrich VIII.“ nachgebildeten Traumvisionen darstellt, schließt er das Ganze mit einem versöhnlichen Ausblick.

Wie Gretchen ist auch Klärchen, Egmonts weibliches Gegenstück, eine nicht durch die Ueberlieferung dargebotene, sondern aus dem künstlerischen Bedürfnis und zugleich aus den Erfahrungen des Dichters erwachsene Schöpfung. Naivität, Freiheit, Mut und Trost sind die Eigenschaften, die er Gretchens älterer Schwester verleiht. Wie Egmont folgt sie nur der Stimme der Natur, dem Triebe ihres liebenden Herzens, ohne zu erwägen und um die Zukunft zu sorgen, überläßt sich ihre Frohnatur dem Gemisse des Augenblicks und hört ebensowenig auf die Warnungen der Mutter als Egmont auf die seiner Freunde. Auch in ihr ist etwas Dämonisches, das sie ebenso in die Arme Egmonts, wie in die des Todes treibt. Und wie Klärchen blickt auch Ferdinand in schwärmerischer Bewunderung zu Egmont auf, dadurch dessen Glanz erhöhend. Ferdinands menschlich-weise Gefinnung widerspricht dem düsteren harten Wesen seines Vaters Alba, des Gegners Egmonts. Goethes Alba ist nicht, wie der Schillers, ein Bösewicht, sondern Vertreter einer an sich berechtigten Anschauung. Nur weil er überzeugt ist, daß das wahre Glück eines Volkes in der Unternehmung

unter den Willen des Königs bestehe, bleibt er auf seinem Standpunkte und verurteilt Egmont, der die individuelle Freiheit, die sein Lebenselement ist, auch für sein Volk mit Wärme vertritt. Die Szenen, in denen uns der Dichter einen Blick in die Stimmungen des Volkes werfen läßt, bilden den Stolz des „Egmont“ und haben auch Schillers Bewunderung erregt. Wie fein weiß hier Goethe die einzelnen Gestalten, die aus der Masse auftauchen, zu zeichnen und bis in die kleinsten Züge hinein als lebenswahr darzustellen. Doch dient die Freiheitsbewegung der Niederländer dem Dichter nur als wirkungsvoller Schauplatz und Hintergrund für den Helden, in dem er seine dramatische Idee verkörpern will, und es lag ihm ferne, eine politische Tragödie oder überhaupt ein historisches Drama zu schreiben. Daher wird, um das ganze Interesse dem blind auf sein Recht vertrauenden Egmont zuzuwenden, Graf Horn gar nicht erwähnt, und die lapidare Persönlichkeit des geschichtlich bedeutsamen Dranien nur eingeführt, damit er als staatsmännisch berechnender Politiker den Freund warne und von seiner Verblendung befreie, und es wirkt ergreifend, wenn dieser reine Verstandsmensch weint, als Egmont sich nicht warnen läßt, sondern erklärt: „Dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich hinüber; — weg! das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder hinaus!“

Am 23. April 1788 schied Goethe für immer von Rom und den 18. Juni abends empfing ihn sein Haus am Frauenplan in Weimar, das er seit 1782 bewohnt hatte und zehn Jahre später vom Herzog als Geschenk erhielt (Abb. S. 877). „Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? — Als Künstler!“ Mit diesen Worten hatte Goethe kurz vor der Heimkehr das Ergebnis seines römischen Aufenthaltes dem Herzog Karl August angekündigt. Nicht die Ausübung der eigentlich bildenden Kunst, wie er wohl zu Zeiten gewöhnt, hat er als seinen Beruf erkennen gelernt, sondern als Dichter hat er sich wiedergefunden; doch was der Künstler verlor, kam dem Dichter zugute. Und der dichterische Beruf ward von ihm mit Ernst und Würde aufgefaßt; angesichts der griechischen Kunstwerke will er nichts mehr schreiben, „was Menschen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch lesen dürften und möchten.“ Nicht mehr Weltchmerz und revolutionäres Titanentum. Jenes unwillkürliche Hinstreben nach der schönheitsvollen Formenhöhe der Alten, das sich bereits vor der italienischen Reise in Goethe ankündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anschauung und Erkenntnis der alten Bildwerke, im plastisch nachfühlenden und innig vertrauten Verständnis Homers vollverwirklichte Tatsache geworden. Das Maßvolle, das Plastische, Würdevolle will er in seinen Charakteren von nun an zur Geltung bringen, nicht mehr das Leidenschaftlich-Grenzenlose, Schreckliche, Entsetzliche. Die hohheitsvolle Iphigenie soll das verführerische Machtweib Adelhaid verdrängen. Die Sprache in den Dichtungen Goethes meidet fortan das Charakteristische und wird stilvoll, die Darstellung sucht überall das Typische und das Streben nach Plastik gelangt zur vollen Meisterschaft.

In Rom und Neapel hat Goethe neben dem Formensinn auch eine antike Lebensauffassung sich gebildet und deren Wesen in der gleichmäßigen freien Entfaltung aller dem Menschen innewohnenden Kräfte, der sinnlichen und geistigen Triebe erblickt. Indem er nun für sich die völlige Befreiung von allen hemmenden Banden verlangte und diese Gesinnungen auch in Dichtungen zum Ausdruck brachte, setzte er sich in Gegensatz zu dem religiösen und sittlichen Empfinden des deutschen Bürgertums. Einen „Heiden“ pflegte er sich damals selbst mit Vorliebe zu nennen, um den Gegensatz zwischen seiner Weltanschauung und der des Christentums zum Ausdruck zu bringen, gegen das er in jener Zeit einen geradezu leidenschaftlichen Haß nährte. Doch nicht bloß mit der herrschenden Lebensanschauung geriet Goethes Nachahmung der Antike in Kampf, in der einseitigen Betonung des antiken Kunstideals lag auch für die künstlerische Eigenart des deutschen Volkes eine große Gefahr, da ihr die fremden Formen wieder eine neue drückende Abhängigkeit zu bereiten drohten. Und sicher ist nicht zu leugnen, daß sich seitdem viel unverständige falsche Idealistik, viel geistloses und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch solcher, die bloß örtliche und zeitliche Geltung hatten, aufgespreizt hat; ja Goethe selbst ist in späteren Schöpfungen von diesem verhängnisvollen Fehler nicht frei geblieben. Dennoch wird den Umschwung, der sich mit der von Goethe wiedergefundenen Idealität des hohen Stiles in der deutschen Poesie vollzog, nur jener beklagen, der einzig und allein in der scharf individualisierenden, echt künstlerischen, aber vorwiegend realistischen Charakterzeichnung Shakespeares und in der naiv schlichten Treuerzigkeit des Volksliedes das bindende Muster

moderner Dichtung erblickt. Auch Schiller gelangte wenige Jahre nach Goethe unabhängig von ihm und von durchaus anderen Ausgangspunkten zu denselben Anschauungen und Zielen.

Seit dem Erscheinen des „Werther“ war Goethe, und mochte auch Klopstock darüber grollen, der Führer der strebenden Dichter in Deutschland. Nun kehrte er aus Italien zurück, durchdrungen von der Anschauung der Antike, erfüllt von dem Streben nach Schönheit, beherrscht von dem Gebote der strengen Form, und hoffte, seine italienische Reise werde auch seinen Freunden zugute kommen; er hatte erwartet, mit „Iphigenie“ und „Tasso“ bestimmend auf die deutsche Literatur zu wirken, wie einst mit „Götz“ und „Werther“. Aber die Früchte jener Studien und Erlebnisse wurden verurteilt oder doch nur von wenigen gewürdigt, und Goethe mochte klagen, wie einst, da er in dem Prolog der „Geheimnisse“ zu der Wahrheit gesprochen hatte:

„Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen —
Da ich dich kenne, bin ich fast allein;
Ich muß mein Glück nur mit mir selbst genießen,
Dein holdes Licht verdecken und verschließen.“

Er findet in Deutschland die ganze literarische Jugend voll von Begeisterung für Schillers Jugenddramen und Heines Kunstromane; er beachtete nicht, wie der „Don Carlos“ von den bürgerlich-realistischen Tragödien wieder hinüberführte zu der Tragödie hohen Stiles, nur die „ethischen und theatralischen Paradoxen“ sah er, von denen er sich in Italien zu befreien gestrebt hatte: trockne Prosa, kühnes Aufsuchen nicht des Schönen, sondern des Charakteristischen, Überfüllung mit äußerer Handlung, mit Raub und Mord, Verschwörung und Intrigen; statt der reinen Gegenständlichkeit ein Schwelgen in politischen und philosophischen Ideen, und vor allem eine entschiedene und eigenwillige Modernität, die gern die Antike nur historisch nehmen wollte. Eine weite Kluft trennt seine „Iphigenie“ und seinen „Tasso“ von seinen Deutschen und das Verhältnis zu der deutschen Dichtervelt und dem deutschen Publikum hat sich nie wieder in seiner Reinheit hergestellt. Wohl gelang mit dem Führer der Opposition die herrlichste Veröhnung, dem Publikum aber hat er seinen Abfall nie verziehen; ohne ihm irgend ein Zugeständnis zu machen, verharrte er starr in dem Bestreben, sein antikes Kunstideal zu verwirklichen. Aber auch dem Kreise seiner Freunde war Goethe fremd geworden. Die Beziehungen zu Wieland wurden allmählich recht äußerlich; mit dem verbitterten Herder ließ sich trotz Anwandlungen von Herzlichkeit kein dauernd gutes Verhältnis herstellen; Merck machte 1791 seinem Leben gewaltsam ein Ende. Alles wirkte zusammen, um jenen unerquicklichen Zustand zu schaffen, den er später einmal selbst mit folgenden Worten geschildert hat: „Aus Italien, dem formreichen, war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren zu vertauschen; die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste, kaum bekannte Gegenstände, mein Leiden, meine Klagen über das Verlorene schien sie zu beleidigen; ich vermißte jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache.“

Auch das Verhältnis zu Frau von Stein ging in Brüche. Alle Zusicherungen unwandelbarer Treue vermochten nicht den Schmerz zu heilen, den er ihr durch seine heimliche Flucht zugefügt hatte. Die im Grunde nur erzwungene Kälte der in den zwei Jahren stark gealterten und leidenden Frau wirkte auch auf den Dichter erkältend und bald fühlte sich Charlotte wie Dido von Aeneas verlassen, und mehr ihren Groll als ihre Liebe legte sie in den Versuch einer Tragödie, in der sie nach Goethes Muster die antike Fabel mit der erlebten Wirklichkeit vermischt. Im Jahre 1827 ist Charlotte von Stein verstorben. Den Bruch mit ihr beschleunigte das Liebesverhältnis, das Goethe bald nach seiner Rückkehr aus Italien mit Christiane Vulpius anknüpfte. Sie zählte 24 Jahre, als sie dem vielvermögenden Geheimen Rat im Weimarer Park eine Bittschrift für ihren Bruder, den späteren Weimarer Bibliothekar und Verfasser des Räuberromans „Rinaldo Rinaldini“, überreichte. Später kam das Mädchen, das in der Vertuschsches Blumenfabrik beschäftigt war, in Goethes Haus und lebte durch 17 Jahre mit ihm in einer sogenannten Gewissenshe, die er erst 1806, als über Weimar die Kriegsstürme hinbrausten und Christiane ihm das Leben rettete, in eine bürgerlich legitime umwandelte. Wohl

mußte das Heranwachsen seines Sohnes August schon längst eine Aufforderung zu einem solchen Schritte für ihn sein, aber äußere Rücksichten, vor allem der große Bildungsunterschied, scheinen ihn so lange davon abgehalten zu haben. Denn mochte Goethe auch in Briefen und Gedichten aus der ersten Zeit des Verhältnisses seine glückliche Häuslichkeit preisen und zeitweilig jede Unbill von der treu um ihn besorgten Freundin abwehren, so fehlt es doch nicht an Zeugnissen, daß er zeitweise von dem Verhältnisse sehr gedrückt war. Gegen die mißbilligenden Blicke der Weimarer Welt waffnete er sich mit stolzer Überlegenheit, aber heiter wurde ihm dabei nicht, und wir wissen, daß er, sobald er der drückenden Atmosphäre fern war, sich als einen ganz anderen Menschen gezeigt hat: der steife, frostige, schweigsame Mann wurde dann heiter, theilnehmend und liebenswürdig. Die gesellschaftlichen Kreise, in denen Goethe verkehrte, blieben Christen auch als Geheimrätin bis zu ihrem Tode (1816) verschlossen.

Das Liebesverhältnis zu Christiane, das Goethe in den Gedichten „Morgenklagen“, „Der Besuch“, „Metamorphose der Pflanzen“ (1798) und in dem Liede „Ich ging im Walde So für mich hin“ verherrlichte (1813), bildet auch die Grundlage der Römischen Elegien, einer Reihe von 20 (ursprünglich 22) Gedichten, die, wahrscheinlich schon in Italien begonnen, im Herbst 1788 vollendet wurde, aber erst 1795 in Schillers Zeitschrift „Die Horen“ erschien.

Nach Inhalt und Form antikisierend, erfuhren die Elegien bald viele Angriffe; selbst Herder und der Herzog konnten sich in diese Welt des freien Waltens natürlicher Triebe nicht hineinfinden. Ganz als Genosse der Alten sich fühlend, befieng Goethe darin in der Weise des römischen Elegikers Propertius in wohlklingenden Distichen das Glück seiner Liebe zu Christiane. Denn mögen auch Erinnerungen an italienische Liebesverhältnisse nachwirken, mag der Dichter nach Rom sich versetzen und die Geliebte zu einem Kinde der ewigen Stadt machen, das Mädchen Faustina, das auf der Vigna den Wein schenkt, ist doch nur die gegenwärtige Freundin. Züge des antiken und modernen Lebens werden verbunden, und so schwanken die Elegien in ihrer klassischen Formvollendung zwischen dem alten und neuen Rom, immer aber voll südlicher Glut und antiker Natürlichkeit. Der Dichter erträumt eine poetische Welt, in der Moral und Dezenz nicht zu Gericht sitzen, und setzt an die Stelle der modernen Verhältnisse einen Naturzustand, für den der Grundsatz gilt: „Erlaubt ist, was gefällt.“ Aber „Erlaubt ist, was sich ziemt“, sagt die Prinzessin im „Tasso“, den der Dichter zu derselben Zeit für den Druck vollendete. Ihren Verteidiger fanden die Elegien an Schiller, der ihr freies Bekenntnis sinnlichen Liebesbegehrens von dem Standpunkte des naiven Dichters aus beurteilt und an ihnen rühmt, daß Goethe, während er uns nur seinen Umgang mit Faustina darzustellen scheint, sich zugleich zum Großen und Schönen erhebe, indem er uns das Land, die Weltstadt mit ihren historischen und artistischen Monumenten vor die Seele zaubert. Wohl hat Goethe manche Anleihe bei den römischen Elegikern Tibull, Propertius, Ovid und Catull gemacht, aber nicht als slavischer Schüler hat er sie nachgeahmt, sondern als antik-moderner Elegiker mit jenen um den Lorbeerkrantz gerungen.

Kann es zweifelhaft sein, ob die Elegie Der neue Pausias und sein Blumenmädchen an Christiane gedichtet ist, so verdankt ihr ein großer Teil der Venetianischen Epigramme sicher seine Entstehung. Sie wurden in Venedig geschrieben, aber erst später, mit anderen vermehrt, in Schillers „Musenalmanach“ für 1796 veröffentlicht. Goethe war 1790 nach Venedig gereist, um die Herzogin-Mutter, die eben aus Italien zurückkam, auf der Rückreise zu begleiten. Diesmal entsprach der Anblick seinen Erwartungen nicht; durch die Verhältnisse in Weimar und durch die französische Revolution verstimmt, heftete er den Blick nur auf die Rehrseite des italienischen Lebens.

Ob er nun gleich dafür Worte des Spottes findet, so verläßt ihn doch auch hier nicht die Empfindung des Gegenjages zu heimischer Art. Sogar an Gauklern und bedenklichen Dirnen hat er Gewandtheit und Grazie der Form zu rühmen, während er selbst bei den Besten in Deutschland die Form vermißt. Mit herbem Tadel klagt er, „daß der Deutsche die Dichtkunst nicht lernen wolle“; jeder halte sich für berufen, jeder für reif; „darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.“ Diesem Tadel gefällt sich ein ungeredtes Schelten der deutschen Sprache; einen tieftraurigen Zug verleiht der Vorwurf der erbärmlichsten Schuftigkeit, den er gegen das Menschengeschlecht erhebt, und die schroffen Ausfälle gegen das Christentum. Einzig seinem Fürsten klingt warmes Lob; sonst vermag sogar die Verstimmung gegen Italien den Dichter nicht zum Lobe der Heimat anzuregen. Im Gegenteile benutzt er später die Veröffentlichung der Epigramme, um noch neue Vorwürfe gegen Newton und die Newtonianer und Politiker aller Art hinzuzufügen.

Um der Dichtkunst allein leben zu können, hatte Goethe bereits von Italien aus seine Zukunftsstellung am Hofe angeregt und in der Tat wurde er vom Herzog aller öffentlichen Ämter enthoben. Nur den Bergbau und die Aufsicht über die Landesanstalten für Kunst und Wissenschaft behielt er noch für sich; sonst war er fortan nur des Herzogs beratender Freund; wollte er am Staatsrate teilnehmen, so räumte ihm Karl August seinen eigenen Stuhl ein. Doch auch diese

erwünschten Verhältnisse regten Goethe nicht zum Dichten an, so daß die künstlerische Reise, die er in Italien erlangt hatte, für die nächsten Jahre der Poesie wenigstens verloren zu sein schien. Nur von seiner Idee, „die Helden Ossians aufs lyrische Theater zu bringen,“ hören wir im Dezember 1789 und von der erst kürzlich aufgefundenen Übersetzung der Chöre in Racines „Athalie“. 1790 veröffentlichte er den Faust, ein Fragment, ohne jedoch tieferes Verständnis dafür zu finden.

Hier findet sich zuerst die „Herzstücke“, die im Garten der Villa Borghese entstanden war und mit ihrer grotesken Satire und ihren Ausfällen auf das Christentum im Widerspruch steht mit dem milden Himmel, unter dem sie geschaffen wurde. Wie jener Monolog an den erhabenen Geist ein Versuch ist, den Forscher Faust mit dem Liebhaber zu verbinden, so diente auch die Herzstücke dem Bestreben, die Einheit der beiden großen, getrennten Teile des Urfaust herzustellen, indem der alternde Gelehrte, durch das Bild des Zauberpiegels zu sinnlicher Glut entzündet, durch den Herentrant an Leib und Seele verjüngt wird.

Schon auf der Rückreise von Venedig hatte Goethe vom Herzog eine Einladung in das schlesische Lager erhalten, in dem er als Kommandeur der Magdeburgischen Kavallerie stand, als Preußen sich anschickte, die Partei der Ungarn, die die Losreißung Ungarns von Osterreich anstrebte, zu unterstützen. Goethe folgte der Einladung (1789) und mußte die Reise für seine naturwissenschaftlichen Studien aus. Auch nach der Rückkehr widmete er sich vorzugsweise der Naturwissenschaft und es wunderte ihn, daß „in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über seinem Haupte schwebte“. Es entstehen nur Gelegenheitsdichtungen, Prologe und Epiloge für das Weimarer Theater, Epigramme, bald lobend, bald bitter scheltend; für das große Ereignis der Tage, die französische Revolution, die auch in Deutschland die Gemüther erregte, brachte er keine Begeisterung auf.

Die Revolution hatte sich seit einem halben Jahrhundert vorbereitet; Rousseau und seine Anhänger, aber ebenso auch die Aufklärer ebneten den Boden dafür. Die revolutionären Ideen von der Gleichberechtigung der Menschen, der Freiheit der Einzelpersönlichkeit, der Heiligkeit der Menschenrechte durchziehen alle Schriften des Jahrhunderts von Rousseaus *contrat social* bis zu Goethes „Werther“ und Schillers „Kabale und Liebe“. Die Mißwirtschaft und Tyrannei deutscher Fürsten hatten die Flammen weiter um sich greifen lassen, aber während die Deutschen sich höchstens bis zum lauten Beifall für die revolutionären Dramen verließen, zeigten plötzlich die Franzosen, daß ein Volk nur so lange geknechtet ist, als es geknechtet sein will. Daher die Begeisterung für die französische Revolution in ganz Deutschland, daher ward die Erstürmung der Bastille (14. Juli 1789) in manchen deutschen Städten nicht weniger als in Frankreich gefeiert.

Wir kennen die Begeisterung, mit der Klopstock das Ereignis begrüßte, und auch Herder, Wieland, Knebel machten aus ihren Sympathien kein Hehl. Nur Goethe stand der Freiheitsbewegung mißnützig gegenüber; denn, festhaltend an der Anschauung, daß die Natur nur in unaufhörlicher, stetiger, langsamer Arbeit wirke, glaubte er, daß auch die Menschheit nicht durch Umsturz und Revolution, sondern nur durch ruhige und stetige Entwicklung fortschreite und daß der wahre Fortschritt nicht in äußerer, politischer, sondern in der Verbreitung und Vervollkommnung der inneren Bildung bestehe. Wenn er auch durchaus nicht auf Seite der Aristokraten stand und immer betonte, daß alle Revolutionen Schuld der Regierenden seien und nie des Volkes, so sah er doch in der französischen Revolution nur eine Erhebung der rohen Gewalt gegen die freilich schuldige, aber doch die Bildung und Kultur vertretende gesetzliche Macht und erklärte sie, nachdem er selber über ein Jahrzehnt im Sinne des aufgeklärten Despotismus an der Leitung eines Staates beteiligt gewesen war, für ein Unglück, weil sie „die ruhige Bildung zurückdrängte“. Er war weder von ihrer Notwendigkeit überzeugt, noch wollte er ihr eine große treibende Idee zuerkennen oder von ihr einen Umschwung zum Besseren erwarten, wohl aber fürchtete er ihre Einwirkungen auf Deutschland. In seinem *Ingrimm* ruft er in den Venetianischen Epigrammen den Großen zu, daß sie selbst durch ihre Verachtung des Deutschen die Begeisterung der Massen für die französischen Freiheitsideen groß gezogen hätten; er ermahnt die Herrscher zur Redlichkeit gegen die Untertanen und warnt diese vor der Tyrannei der Menge, der schlimmsten von allen.

Aus Goethes Verachtung aller gewaltsamen politischen Bewegungen erklärt sich, daß er in den Trägern der französischen Revolution nur Gaukler erblickte, und so wird uns auch begreiflich, wie er für die Dramen, in denen er jene als Vorwurf benutzte, die Form des Lustspiels wählen konnte. Keine Spur von der Größe des weltgeschichtlichen Ereignisses finden wir darin, nur einzelne seiner Erscheinungen werden dargestellt. So behandelt der *Großophtha* (1791) mit dem Halsbandsprozesse ein Vorpiel der Revolution, der *Bürgergeneral* (1793) zeigt sie schon im vollen Gange, in Deutschland aber erst durch Abenteuerstreiche nachwirkend, während die noch aus demselben Jahre stammenden *Aufgeregten* jenes Stadium der Bewegung darstellen, in dem auch die Heimat in den Umkreis der Erschütterung gezogen ist. Mit diesen poetischen Kleinigkeiten wollte sich der friedliebende und allem Gewalttamen abholde Dichter nach seiner Art von dem durch ein Jahrzehnt

ihn verfolgenden Gespenste der Revolution befreien. Daß dies durch Spott und Hohn nicht möglich sei, haben ihn später die erschütternden Ereignisse auf dem politischen Theater gelehrt.

In Weimar war ein Hoftheater gegründet und am 7. Mai 1791 mit der Vorstellung von Zifflands „Jägern“ und einem Prologe Goethes eröffnet worden. Von diesem Tage an bis 1817 stand Goethe an der Spitze des Institutes, in allem der eigentliche Leiter und bestrebt, den Darstellungen die höchste Vollkommenheit zu geben. Den Jahren der Vorbereitung, in denen die Bühne, um ihre materielle Existenz zu sichern, noch dem herrschenden Geschmack entgegenkommen und daher Stücke von Ziffland und Kosebue, komische Opern und Possen bringen mußte, folgte seit dem Eingreifen Schillers ein Zeitraum, in dem die Weimarer Bühne die erste Stelle in Deutschland sich errang. Auf ihr hat Goethe, indem er gegen den überhandnehmenden Natur- und Konversationston auftrat und ein gewisses Pathos forderte, den idealen Stil der Darstellung begründet, der den Hauptwert auf den Vortrag legte und als „Weimarer Schule“ sich auf einzelnen Theatern noch erhalten hat. In den Regeln für Schauspieler (1803) gab Goethe die Anleitung dafür und in dem Aufsatz Über das deutsche Theater (1815) legte er die Grundsätze für seine Bühnenleitung nieder. Der späteren Zeit mit ihrem Verlangen nach realistischer Darstellung haben sie nicht mehr genügt.

Goethe sollte die Revolution auch in der Nähe schauen. Der Krieg der Alliierten, die unter dem Oberbefehl des Herzogs Karl Ferdinand von Braunschweig die Monarchie in Frankreich wieder in ihre alten Rechte einsehen wollten, war erklärt und Karl August nahm an dem Feldzug teil. Auf Wunsch des Herzogs begab sich auch Goethe im August 1792 zur Armee. Er reist über Frankfurt, wo er die Mutter, die er seit 1779 nicht mehr gesehen hat, frisch und heiter findet, und über Mainz, wo er mit dem Begründer der Völkerpsychologie Georg Forster und dem Anatomen Sömmering in anregendem Gespräche weilt, während ihm „weder am Tode der aristokratischen noch demokratischen Sünder im mindesten etwas gelegen war“, und trifft am 27. August vor Longwy den Herzog bei dem Heere. Und dann macht er den traurigen Feldzug mit, den er 1820 aus damaligen Tagebüchern in der Campagne in Frankreich in seiner erbärmlichen Plan- und Mutlosigkeit beschrieben hat. Nach dem unglücklichen Gefecht vor Malmy, in dem die ungeübten Truppen der Revolution dem furchtbaren Feuer der Kanonade des Heeres der verbündeten Oesterreicher und Preußen standhielten, ruft er den Offizieren zu, daß mit diesem Kampfe ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte beginne; der Sieg der bewaffneten Volksmassen über das stehende Heer kündigte das Ende der alten Staatsform, des aufgeklärten Absolutismus, an, für den er so vertrauensvoll eingetreten war.

Auf der Rückreise verweilt Goethe fünf Wochen in Kempelfort bei seinem Herzensfreund Jacobi in glücklichem Gedankenaustausch und bleibt in einer Lust reiner, einheitlicher Gefühle, als er in Münster die katholische Fürstin Gallizin besucht. Mitte Dezember ist er wieder in Weimar und richtet sich von neuem seinen antiken Haushalt ein. Wie den römischen Großen der Augusteischen Zeit ein kunstverständiger Beistand unentbehrlich war, mit dem sie sich in allen einschlägigen Fragen besprechen und beraten konnten, so wird jetzt Heinrich Meyer, der seit 1791 als Professor an der Zeichenschule in Weimar wirkte, in das Haus aufgenommen und gehört von nun an zu Goethes Familie. Ist hat er es gerühmt, was er an seinem „Kunstmeyer“ besaß. Ein Schüler Winkelmanns und zugleich einer der Pfadfinder auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte, gewährte er mit seinem reichen Wissen auf dem Gebiete der Antike und der Renaissancekunst Goethe mehr als irgend ein anderer. Die Einheit der Anschauungen beider war so groß, daß es oft schwer ist, ihr Eigentum in den zahlreichen gemeinsamen Aufsätzen zu scheiden.

Um sich von der Betrachtung der Weltthändel, die in Frankreich zum Königsmorde führten, abzugeben, begann Goethe im Frühjahr 1793 die Erneuerung des *Reineke Fuchs*, dessen er schon 1765 in einem Briefe an Kornelia, 1778 in den Briefen an Frau von Stein gedachte.

Durch den niederdeutschen Kenne de Vos (1498) war die Tierfage zum Gemeingut des deutschen Volkes geworden. Gottsched lieferte 1752 davon eine recht gute Prosabearbeitung, und dieser schloß sich Goethe unter Heranziehung des Originaltextes mit großer Treue an, als er es unternahm, das alte Gedicht voll weiser Schalkheit in Hexametern von neuem erklingen zu lassen. Es war ein glücklicher Gedanke, den

heiteren Stoff in das feierliche Gewand zu kleiden, denn dadurch erhielt die Dichtung den parodistischen Charakter des komischen Heldenepos und wurde ein Schimmer antiker Grazie über den kräftigen Humor der Vorlage gebreitet. Dieser hat allerdings dadurch gelitten, daß Goethe als Kunstdichter die Handlungen der Tiere, die bei Gottsched in naiver Weise reden und erzählen, motiviert und von seinem moralischen Standpunkte aus betrachtet, aber trotzdem erfreut sich alt und jung an seiner Dichtung und immer wieder hören wir gern von Meineke, seiner Frau Ermelin und ihren Kleinen, von Malepartus, von Braun dem Bären, Grimbart dem Dachsin und König Nobels seiner Hofhaltung. Dabei denken wir gar nicht daran, daß Goethe die „unheilige Weltbibel“ zum Spiegel seiner Zeit macht und unter dem Bilde der Tiere und ihres Lebens die in höheren Kreisen herrschende Schleichigkeit und die politischen Verhältnisse verspottet.

Wie der in Deutschland überall eindringende Streit der politischen Meinungen auch in seinem eigenen Freundeskreise neue Interessen weckte und mit der gewohnten gesellschaftlichen Ordnung selbst alte Freundesbände lockerte, hat Goethe in der Einleitung zu den *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter* geschildert. Es ist dies eine Reihe von Novellen, die durch eine Rahmenerzählung, nach Art von Boccaccios *Decamerone*, zusammengefaßt werden.

Wir erfahren hier die Anschauungen aller Parteien jener bewegten Tage, vor allem aber eine Menge Sputzgeschichten, durch deren Erzählung die von den Franzosen aus ihrer Heimat vertriebenen Deutschen in ihrer traurigen Lage sich erheitern wollen. Den Schluß der Novellen bildet das Märchen von der Lilie, eine niedliche Spielerei, mit der Goethe die später von ihm oft gepflegte Kunst des Mystifizierens und Symbolisierens beginnt. Daß die wahre Freiheit nur unter einer weisen Regierung gedeihen kann, ist ein in dem Märchen öfters angedeuteter Gedanke. In kleinen erheiternden Erzählungen, wie sie Goethe in den „*Unterhaltungen*“ bietet, hat es auch früher nicht gefehlt; Schubart, Engel und der ältere Meißner haben deren genug mit großer Geschicklichkeit geschrieben, neu aber war die Kunst der Darstellung. Goethe verzichtet auf die moralische Wirkung der Novellen wie auf die Neuheit des Stoffes und will nur durch die Kunst des Erzählens das Interesse des Lesers wecken. Und in der Tat hat er in den *Unterhaltungen* nicht neue Stoffe gebracht, sondern alte, zuweilen auch recht bedeutliche, überlesen oder bearbeitet. „Die Novelle“, sagt er, „sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz, weiter nachzudenken.“

In Schillers „*Soren*“ (1795) veröffentlicht, erzielte Goethes Novellenammlung eine ungeheurere Wirkung; Novellenzyklen mit einer Rahmenerzählung werden bei den Romantikern Legion und namentlich wird von diesen Goethes Hinweis auf die romantische Novellendichtung dankbarst benutzt. Nicht minder hat das Märchen Schule gemacht; alle die Märchen Hardenbergs und Werners, in denen Minerale, Pflanzen oder andere Naturprodukte zu Helden des Märchens gemacht werden, gehen auf Goethes Märchen von der Lilie zurück.

Gern hätte Goethe die Wirbel des politischen Lebens nur „sub specie“ betrachtet, aber im April 1793 mußte er wieder mitten in sie hinein. Mainz war, begünstigt durch die Anhänger der Revolution, im Oktober 1792 in die Hände der Franzosen gefallen und wurde seit April 1793 von den Deutschen belagert. Am 17. Mai traf Goethe dort ein und mußte bis zur Übergabe der Stadt bei dem Herzog, der ein Kommando übernommen hatte, verweilen. In der Belagerung von Mainz hat er die Vorgänge geschildert (1822), und mögen auch hier, wie in der „*Campagne*“, seine persönlichen Erlebnisse und Beobachtungen eine bedeutende Rolle spielen, so hatte er doch auch ein offenes Auge für alle die Mängel der Kriegsführung. Auf der Rückreise hält er in Frankfurt mit der Mutter Rat, wie sie die Unbill der Kriegsnöte ausgleichen soll; die Revolutionsarmee hatte Frankfurt mit schwerer Kriegskontribution geschädigt. Frau Rat mußte sich von vielen ihr wert gewordenen Schätzen trennen und 1795 veräußerte sie auch das Haus. Bis 1863 war Goethes Vaterhaus im Privatbesitz; seitdem hat es das „*Freie deutsche Hochstift*“ in Pflege.

Die politische Stimmung, die überall herrschte, trieb Goethe im August 1794 wieder nach Weimar; hier vermochte er einen Kreis um sich zu ziehen, in den außer Lieb' und Freundschaft, Kunst und Wissenschaft nichts hinein konnte. Seine Bestrebungen teilte auch die Herzogin Amalie, und in dem Birkel, der sich an Feiertagen um sie zu schließen pflegte, entwickelte sich eine Reihe von Jahren hindurch eine edle, wissenschaftlich und künstlerisch angehauchte Geselligkeit. (Beilage 113.) Die unter Goethes Aufsicht stehenden Anstalten, die Zeichenakademie, das Theater, gediehen aufs erfreulichste und insbesondere durchlebte die Universität in Jena in den neunziger Jahren ihre Blütezeit. Auf Goethes Rat hatte der Herzog 1789 den als Dichter gefeierten Schiller als außerordentlichen Professor der Geschichte dorthin berufen; durch ihn sollte Goethe wieder zu großer dichterischer Tätigkeit zurückgeführt werden.



H. Meyer. Fr. v. Fritsch. Herzogin Amalie. Ch. Gore. Herder.
Goethe. Einsiedel. Fr. El. Gore. Fr. v. Göchhausen.
Fr. Em. Gore.

Abendkreis der Herzogin Amalie.

Aquarellgemälde von Kraus, etwa aus dem Jahre 1795, auf der Bibliothek in Weimar; vc. Weger, Leipzig.

3. Goethe und Schiller.



Aus J. J. Schatz, Geographie. Straßburg. 1760.

Gerufen von seinem herzoglichen Freunde, ein werdender unter werdenden, hatte sich Goethe die Herzen wie im Sturme erobert und die rasch gewonnene Stellung in glücklichem Wirken und Streben behauptet. Weit weniger günstig waren die Wege Schiller bereitet, als er am 21. Juli 1787 in die kleine thüringische Residenz einzog. Am weimariischen Hofe war gerade eine stille Zeit; die Hauptpersonen, auf die zuletzt alles ankam, fehlten. Der Herzog, der in preußische Kriegsdienste getreten war, hatte soeben auf einer Reise nach Potsdam Schillers Wege gekreuzt; Goethe war in Italien, die Herzogin wurde erst in einigen Wochen wieder erwartet. Von den anwesenden „weimariischen Riesen“ waren Wieland und Herder die bedeutendsten. Jener nimmt den schwäbischen Landsmann freundlich auf und sucht ihn als Mitarbeiter für seinen „Deutschen Merkur“ zu gewinnen. Herder empfängt ihn mit kühler Höflichkeit als einen Mann, „von dem er weiß, daß er für etwas gehalten werde,“ aber ohne sich merken zu lassen, ob er etwas von seinen Schriften gelesen habe. Zur Herzogin Amalie wird er geladen, aber eine dauernde Beziehung spannte sich nicht an, und zwar um so weniger, da die Stimmung bald völlig zu Ungunsten Schillers sich änderte. Fr. W. Gotter aus Gotha, ein am Hofe der Herzogin-Mutter gern gesehener Gast und Vertreter der französischen Formkunst, hatte dort den „Don Carlos“ vorgelesen und durch ungünstige Beurteilung im Hofkreise zu Fall gebracht. Damit sank der Stern des Dichters, der alle seine Zukunftsträume gerade auf jenes Drama gebaut hatte. Die eigene Denkensart zieht Schiller zu Herder hin, aber den anregenden Verkehr mit diesem Manne, der zuerst und allein an der Tafel der Herzogin-Mutter für den „Don Carlos“ eingetreten war, schnitt dessen Erkrankung ab. In seinen Erwartungen getäuscht und durch Geldsorgen gedrückt, dachte Schiller schon daran, Weimar zu verlassen, wollte aber vor seinem Scheiden noch das benachbarte Jena kennen lernen, an dessen Universität damals der Kantianismus herrschte.

Im Verkehr mit dem Professor Reinhold, Wielands Schwiegersohn, schien es Schiller ausgemacht, daß auch er über kurz oder lang Kant studieren müsse, zu dem ihn schon in Dresden Freund Körner hatte hinführen wollen. Nachdem er noch die Bekanntschaft des Philologen Schütz, des Juristen Hufeland und anderer gemacht hatte, kehrte er, den Gedanken, in Jena einmal als Lehrer zu wirken, still erwägend, mit verstärkter Lust zur Arbeit in die Residenz zurück. Was ihm die weimariischen Größen versagten, will er sich „Armut“ an Wissen und Welt-erfahrung kennen gelernt hat, durch immer gesteigerte, nie ermattende Arbeit erringen. Charlotte von Kalb war fast sein einziger Umgang in Weimar, nachdem er sich von der großen Gesellschaft abgewendet hatte. Da er aber in dem sich wieder anspinnenden Verhältnisse ein Hemmnis seiner Entwicklung sah, suchte er es zu lösen und unternahm 1787 eine Reise nach Meiningen und Bauerbach. Dort sah er die Schwester Christophine in leidlich zufriedener Häuslichkeit an der Seite ihres Mannes Reinwald und in Bauerbach machte er die Erfahrung, daß er seit jener Zeit, wo er dort als „Einsiedler gelebt und geschwärmt hatte“, ein ganz anderer geworden sei. Mit der treuen mütterlichen Freundin kam Schiller bei diesem Besuche zum letzten Male zusammen; 1788 ist sie verstorben. Nach dem Vorschlage ihres ihm von der Akademie her bekannten Sohnes entschloß er sich auf der Rückreise zu einem Umwege über Rudolstadt, wo der junge Wolzogen seine beiden „superklugen Cousinen“, die Töchter der seit 1776 verwitweten fürstlich schwarzburgischen Landjägermeisterin Luise von Lengefeld, besuchen wollte.

Die ältere Schwester, Karoline, zuerst mit Beulwitz, dann mit Wilhelm von Wolzogen verheiratet, war eine Frau von ungewöhnlicher Bildung und Belesenheit, geistreich und gewandt in der Unterhaltung, aber von einem großen Selbstbewußtsein erfüllt, das durch die freien Ideen der Geniezeit genährt ward und sie drängte, ihre Persönlichkeit rücksichtslos durchzusetzen. Wir verdanken ihr die wertvollen Aufzeich-

nungen über Schillers Leben und sehen sie als Dichterin sich betätigen in dem Roman „Agnes von Lilien“. Konnte Karoline (gest. 1847) infolge des Zwiespaltes, der durch ihr Wesen ging, nie zum Genügen an sich und der Welt gelangen, so tritt uns in ihrer nicht minder gebildeten, aber stillen Schwester Charlotte das Bild vollendeter Harmonie entgegen. All ihr Fühlen, Denken und Handeln war vom Lebensodem reiner Weiblichkeit erfüllt und so ist sie auch Schiller eine Gattin geworden, die nichts anderes wollte und alles dafür hingab, um ihm, dem meist Kranken und nervös Reizbaren, ein Dasein zu bereiten, bei dem sein Geist noch nach Möglichkeit schaffen und sich auswirken konnte. (Abb. S. 903.)

Beide Mädchen fesselten Schiller in gleicher Weise, ja Karolinens geistige Reife, ihr feuriger, lebendiger Geist wirkte auf ihn sogar stärker ein. Dagegen hatte Lotte, wie sie später erzählte, von Anfang an einen Eindruck erhalten, den sie bestimmend für ihre Zukunft empfand. Schwer trennte sich Schiller von den lieb gewonnenen Leuten und im nächsten Frühling (1788) ließ er sich durch Lotte in Volkstädt, einem Rudolstadt benachbarten Dörfchen, eine Sommerwohnung mieten, die er im Mai bezog, aber im August mit einer solchen in Rudolstadt vertauschte, wo er bis November blieb. Neben eifriger und strenger Arbeit wurde dieses halbe Jahr für Schiller und die Freundinnen eine Quelle reinsten und edelsten Genusses. Auch Aussichten auf eine günstige Stellung eröffneten sich ihm, und zwar durch Karl von Dalberg, den kurmainzischen Statthalter von Erfurt und Koadjutor des Erzbischofs. Die geweckten Hoffnungen konnten freilich nicht erfüllt werden, aber ein Wohlthäter ist Dalberg unserem Dichter geworden und nach dessen Tode sorgte er für eine Pension der Witwe. (Abb. S. 903.)

Von ganz anderer Bedeutung war das erste Zusammentreffen des aufstrebenden jungen Dichters mit Goethe, der im Kreise der Lenzfelder und ihrer Freunde gern verkehrte. Am 7. September war dieser mit Frau von Stein und Frau Herder von Rochberg herüber zum Besuche der Familie Beulwitz gekommen. Viel hatten sich Karoline und Lotte für ihren Freund von dieser Begegnung mit ihrem Abgott erwartet und Schiller sah ihr, ob er gleich die unangenehmen Empfindungen, die ihm die vornehme Weimarer Welt erregte, auf Goethe übertragen hatte, mit Spannung entgegen. „Ich bin ungeduldig, ihn zu sehen, wenige Sterbliche haben mich so interessiert,“ schrieb er gleich nach Goethes Rückkehr aus Italien an den Kammerrat Nidel in Weimar. Der hochgespannten Erwartung folgte aber eine schmerzliche Enttäuschung. Goethe, mißgestimmt durch die Wahrnehmung, daß er für seine neugewonnenen Ideale von Kunst und Leben kein Verständnis finde, erblickte in Schiller trotz des „Don Carlos“ nur den Stürmer und Dränger, der durch seine Dramen gerade das, wovon er sich in Italien befreit hatte, zum Beachtenswerten machte, und wollte daher Jahre lang keine Gemeinschaft mit ihm haben. Aber obwohl unfaßt von Goethe abgewiesen, zog es Schiller doch immer wieder zu ihm hin und eine Reihe von Briefen an Freunde zeigt ihn in beständigem Wechsel von Anziehung und Abstoßung. Durch größere Vollkommenheit will er sich Goethes Achtung geradezu erzwingen.

„Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist: Gebrauche deine Kräfte! Wenn jeder mit seiner eigenen Kraft wirkt, kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dies ist mein Plan.“ So antwortete Schiller seinen Rudolstädter Freundinnen auf ihre Verteidigung Goethes; und an der Verwirklichung dieses Planes arbeitete er, als er im November mit schwerem Herzen wieder nach Weimar zurückgekehrt war. An diese Zeit vornehmlich mag Goethe gedacht haben, wenn er Johannes Falk erzählte: „Als Schiller sich noch in Weimar befand, verschloß er sich oft acht Tage lang und ließ sich von keiner Seele sprechen. Abends um 8 Uhr stand noch sein Mittagessen vor seinem Studiervult.“ Damit stimmt überein, wenn Schiller an Lotte und Karoline schreibt: „Ihre Briefe vertreten jetzt bei mir die Stelle des ganzen menschlichen Geschlechtes, von dem ich diese Woche über ganz getrennt gewesen bin.“ Wohl war sein Geschichtswerk über den Abfall der Niederlande vollendet, aber neue geschichtliche Studien ließen ihn nicht los, und obendrein hatte er für drei Zeitschriften Beiträge zu liefern. So schreibt er für die „Thalia“ die Fortsetzungen zum „Geisterscher“, liefert für Wielands „Deutschen Merkur“ die „Briefe über den Don Carlos“ und rezensiert für die „Allgemeine Literaturzeitung“. Das Verlangen, dem „allgewaltigen Mammon“ endlich eine bleibende Stätte unter seinem Dache zu bereiten, hieß ihn alle seine Kräfte anspannen. Erst wenn er seine bürgerliche Existenz gesichert hätte, wollte er an die Gründung eines Haus-

wesens gehen. Die Wege dazu ebnete seine Ernennung zum Professor der Philosophie in Jena. Durch Dalberg war der Herzog, durch Frau von Stein auch Goethe dafür gewonnen worden und noch im Dezember 1788 setzte dieser, nachdem Schiller „fondiert“ worden war, den offiziellen Vorschlag auf, indem er die Erwartung aussprach, daß Schiller sich in der Geschichte „festsetzen“ werde, und besonders darauf hinwies, daß „diese Acquisition ohne Aufwand“ zu machen sei. (Beilage 114.) Die Stelle war ohne Gehalt und das war bedenklich. Allein da er mit dieser Professur doch eine Staatsanstellung errang und eher an eine Heirat denken konnte, griff er zu und am 26. Mai 1789 hielt er in dem größten Hörsaal der Universität Jena unter lebhaftem Beifalle der 400 — 500 Zuhörer seine erste Vorlesung, die er dann später mit der zweiten in feinerer Durcharbeitung unter dem Titel „Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?“ bekannt gab. Dem Schwung und Gedankenreichtum der ersten Vorlesungen konnten die folgenden nicht gleichkommen, und mochte er sich auch auf die eigentlichen Fachvorlesungen sehr sorgfältig vorbereiten, so merkten die Zuhörer doch bald, daß ihm die eigene Sicherheit des positiven Wissens fehle. Daher sank die Zahl der Studenten auf 20—30 herab und von diesen zahlte kaum der dritte Teil das Kollegiengeld.

Zu einem rechten Ausgleich zwischen seinem inneren Berufe und den äußeren Verpflichtungen ist Schiller nie gelangt und er wäre sicher nicht in der ihm durch den Neid von Kollegen verleidenten Stellung durch zehn Jahre geblieben, hätte ihn nicht etwas anderes dort gefesselt. Schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes gründete er dort sein Haus. Als ihm der Herzog ein Jahresgehalt von 200 Talern zugesichert hatte, warb er bei Frau von Lengefeld um Charlotte und erhielt deren Einwilligung. Nachdem er ihr gedankt und sie über die Zukunft ihrer Tochter beruhigt hatte, ließ er sich, im Januar zum Hofrath von Weiningen ernannt, am 22. Februar 1790 in der Dorfkirche zu Weiningen bei Jena ganz im Stillen trauen. (Beilage 115.) Dann bezog das junge Ehepaar sein äußerst bescheiden eingerichtetes Heim in Jena. Das Behagen der eigenen Häuslichkeit, die stille volle Befriedigung erfüllten Glückes spricht aus den Briefen, die Schiller in jenen Tagen an Körner schrieb. Und in Briefen, nicht in Gedichten, ließ Schiller auch sonst sein leicht erregbares, wechselvolles Gefühl sich ausleben. Dadurch wurden sie zur wahren Schatzkammer seiner Seele, aber auch dann, wenn darin wissenschaftliche Fragen behandelt werden, wirken sie mit dem ganzen Zauber seiner Persönlichkeit. Goethe rechnet Schillers Briefe zu dem Vortrefflichsten, was er geschrieben hat, und gewiß sind sie, vor allem der Briefwechsel mit Körner und später mit Goethe und W. v. Humboldt, unerschöpflich an Gedanken, die den Geist nähren, erheben und adeln und den Sinn zum Idealen in den Lesern wecken.

Neben dem sonnigen Glücke, das jetzt in Schillers Heim eingezogen war, herrschte nach wie vor die rastloseste Tätigkeit, und schon wenige Tage nach seiner Eheschließung widmete er sich wieder mit unermüdetem Eifer der historischen Schriftstellerei. Ihre gewaltige Ausdehnung war durch äußere Umstände, wie durch die Sorge um das tägliche Brot und um die Begründung einer sicheren Zukunft, gefordert, aber die Hinwendung Schillers zur Geschichte überhaupt lag in seiner Eigenart und Geistesentwicklung begründet. Seine historischen und philosophischen Arbeiten verbinden und trennen die Dichtung seiner Jünglings- und Mannesjahre. Der Historiker Schiller löst den Dramatiker ab; der Philosoph wird von dem mündig gewordenen



Charlotte von Lengefeld.
Fr. Pecht ges., A. Fleischmann gest.

Dichter verabschiedet; der Philosophie bedurfte er zur Klärung seiner ästhetischen Begriffe, der Geschichte zur Bereicherung seiner Erfahrung; erst beide haben ihn zu dem gemacht, was er seit dem „Wallenstein“ der deutschen Nation geworden ist. Wie Goethe durch seine geschäftliche Tätigkeit, durch die Naturwissenschaften und durch das Studium der Antike zum Klassiker wurde, so erfolgte bei Schillers ganz anders geartetem Wesen die Läuterung durch das Studium der Geschichte und durch die Beschäftigung mit der Philosophie. Den mannigfaltigsten historischen Studien und Arbeiten, denen er sich in der Zeit von 1787 bis 1792 fast ausschließlich widmete, ging eine Zeit des allmählichen Erwachens seiner Neigung zur Historie voraus und auch nach dem Abschlusse seiner eigentlichen Beschäftigung mit ihr hat er als gereifter Dichter, wie uns seine Meisterdramen, jene poetischen Deutungen gewaltiger Völkergeschichte, zeigen, sein Interesse dauernd der geschichtlichen Welt zugewandt. Für die Philosophie kam der Tag, an dem sie ihm nichts mehr zu sagen hatte; in der Unerforschlichkeit der Geschichte aber lag auch in seinen letzten, sorgenfreien Lebensjahren ein Antrieb zu immer erneuter Beschäftigung. Die Historie bezeichnete er 1802 als das Altenteil, auf das er sich zurückziehen wolle, wenn einmal seine poetische Produktionskraft nachlassen werde, und am Ende der langen Reihe dramatischer Entwürfe, die hinter dem „Demetrius“ auftauchen, steht der Plan einer Geschichte des alten Roms.

Wie Verschwörer und Rebellen die Helden seiner ersten Dramen waren, so plante er nun, noch immer erfüllt von psychologischem Interesse an merkwürdigen Begebenheiten und an großen Verbrechen plutarchischer Art, eine Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen. Sein echter historischer Trieb führte ihn von der Gattung dieser romantischen Episoden, von denen nur ein Band erschien (1788), zur wirklichen Geschichte und so verfaßte er, durch Watsons Buch über Philipp II. angeregt, seine Geschichte des Abfalls der Niederlande von der spanischen Regierung.

Viel wissenschaftlichen Fleiß und künstlerischen Eifer hat er daran gesetzt, um eine Arbeit zu leisten, die durch „Vollständigkeit und Wert“ ausgezeichnet wäre und auch die Kenner befriedigen sollte. Er benutzte reiches Quellenmaterial, soweit es durch den Druck veröffentlicht war, aber in die Archive ist er nicht eingedrungen, von den Hauptquellen hat er nur eine Anzahl gründlich studiert und, soweit es seine mangelhafte Schulung zuließ, auch mit kritischem Takte verwertet. Wenn er sich auch bemühte, die mittlere Linie der Gerechtigkeit zwischen den Absichten der Spanier und jenen der Niederländer zu finden, so verleugnet er doch nirgends, daß sein Herz auf Seiten der Aufrihrer stehe, nicht aus protestantischer Parteinahme, sondern weil er als Kind des „philosophischen Zeitalters“ in der Erhebung der Völker vom Trude der Regierungsgewalt große Taten bewundern zu müssen glaubte und ein unbestimmtes Freiheitsideal als Ziel der historischen Entwicklung betrachtete. Es war eine Selbsttäuschung Schillers, wenn er einmal äußerte, es hänge nur von ihm ab, Deutschlands größter Geschichtschreiber zu werden, und viel richtiger hat er in einem Briefe an Karoline von Bentwig (1788) über sich geurteilt: „Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit hie und da mit jener ersten philosophischen zusammen treffen. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.“ Schiller ist denn auch als Historiker immer Poet geblieben, aber tiefe Auffassung der geistigen Kultur und eine kunstvolle Darstellung hat die deutsche Geschichtschreibung von ihm gelernt. Mehr Stücke glänzender stilistischer Darstellung als historischer Durchforschung sind auch die beiden Aufsätze Prozeß und Hinrichtung der Grafen von Egmont und von Hoorne und Die Belagerung von Antwerpen, die als Bruchstücke der durch Schillers Lebensumstände verhinderten Fortsetzung des ersten und einzigen Bandes des „Abfalls“ angesehen werden können.

Montesquieus politisches Ideal von der steten Entwicklung der Menschheit zur gesellschaftlichen Freiheit und Kants Ideen über allgemeine Geschichte bestimmten Schillers Stellung zur Wissenschaft der Geschichte. Es war nun freilich ein durchaus aprioristisches Prinzip, das Kant auf die Geschichte angewendet wissen wollte, weil ihm damit Zweck und Ziel der menschlichen Entwicklung im allgemeinen durch die Vernunft selbst a priori gerechtfertigt erschien. Indem er aber die Voraussetzungen seines Geistes und seiner Zeit in die Vorzeit hineintrug und sie darnach beurteilte, wurde er mehr Geschichtschöpfer als Geschichtschreiber. So wird in den Aufsätzen „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Zeitraume der mosaischen Urkunde“ und in der Sammlung Moses die Gründung des jüdischen Staates nicht allein als notwendige Vorstufe für das Christentum und den Islam betrachtet, sondern mit der Aufklärung selbst in Verbindung gesetzt, „deren wir uns heutigen Tages erfreuen“; denn dadurch sei es möglich geworden, eine kostbare Wahrheit, die die sich selbst überlassene Vernunft erst nach einer langamen Entwicklung würde gefunden haben, die Lehre von dem einzigen Gott, vorläufig als einen Gegenstand des blinden Glaubens solange unter dem Volke zu erhalten, bis sie endlich zu einem Vernunftbegriffe reifen konnte. Das freimaurerische Werk seines Zener Kollegen „Über die hebräischen Mythen oder die älteste religiöse Freimaurerei“ half ihm den biblischen Bericht nach seiner Idee zu deuten. Auch in dem im Anschlusse

Inna d 22 Xbr. 89

Meinem ungeliebten unverschämtesten Laub, vornehmlich in der
 Heiligsten Mutter, für die ganze Glückseligkeit meines Lebens,
 die Sie in Lotterey mir geben. Wie kann ich mit Worten
 dafür danken? Mein Ende ist tief bracht und zu
 sehr, um Ihnen mit aller Kraftung jetzt zu schreiben.
 Aber ich kann in diesem Augenblick der Freude nicht fern sein
 und ich möchte die Stellen meines Geistes gegen Sie aufzuweisen.
 O wie möchte Sie noch das Geschenk, das Sie mir geben,
 durch die Art, womit Sie es thun! Dieses großmüthige
 Vertrauen, womit Sie mir Lotterey Glück übergeben, ist mir
 unerwartet als meines grenzenlosen Unzufriedenheit gegen Sie!
 Glauben Sie, daß ich es fürchte, was Sie mir auszu-
 drücken, und, was es Sie kosten möchte, alle Ihre Aufmerksam-
 keit für Lotterey Glückseligkeit auf meines Liebe allein ein-
 zuwenden. Aber ich fürchte es nicht weniger selbst, daß
 Sie mir, wie Ursache finden werden, dieses Vertrauen zu be-
 weisen.

Sie glanzvolles Anerkenne Glück kann ich es nicht für
 jetzt noch für sich danken, ob ich gleich nicht minder
 sehr zu hoffen, daß ich in 4, 5 Jahren in den Stand
 gesetzt werden würde, es ein angenehmes Leben zu verleben.

Schiller an Frau von Lengefeld.

Nach einer photographischen Aufnahme des Originalbriefes im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Die wist, unvorf alle meine Anstifter Comfy, bloß auf
unsern eignen Schlaf. Ich hab keine Geldmittel, die
die mich länger offen lassen, aber mein Schlaf ist
auf Lebenslauf, und ich sorglos das Leben von Anfang
zu verstehen.

Mit empfindlich Hoffen können wir in Tausend glücklich
überleben; wir können es mit ^{etwas} weniger, wenn man
sich in den ersten Jahren gleich zu helfen versteht. Empfindlich
Hoffen sind uns nicht sicher für den Lebenslauf, die
mit jedem Jahr steigen wird, so wie in unsern Händen,
darauf verstanden kann. 150 bis 200 Rthlr kann man
in Grog, da ich uns fast unversehrt gesund Jahr nicht vor-
sagen. Da er dieses Geld aus seiner Pflichten geben
müß, so wird er freilich etwas Last davon kommen, aber
mein und Lotteries Stück wird nur dieses kleine
Opfer gemacht bringen. Neben diesen 400 bis 500 Rthlr
bleibt mir die ganze Lebenslauf von Diphtherie, welche bis-
weilen meine einzigen Besten ganz ist, und welche sich
mit jedem Jahr vergrößert, da die Arbeit mir
leichter werden, und man sie mir auch immer besser bezahlt.
Es ist nach Tausend kann Jahr ich. Ich habe einige
fließ das alle 2 Jahre zwischen 5 und 900 Rthlr wird

erworben. Schon dieses kann ich auf noch jetzt, und ohne
mir anzusträngen; dabei habe ich keinen einzigen Glück-
fall gemerkt; daß den ich ab und anmal so sehr bringen
kann. In solchen Glücksfalle wären ab, wenn meine Ueber-
winnung und den Memoires einflüge; welche mir eines fort-
laufenden ^{jährlichen} Gehalts von 400 Rthlr. jährlich, fast ohne alle
eigene Arbeit. Aber ich weiß wenigstens nicht in Ansehung,
wenn das Glück mich nicht verlassen muß. In solchen auch
den Umständen, daß mir mein Verfallnis mit dieser ^{jetzigen} ~~jetzigen~~
Academie (im Falle der Hingung mir etwas weniger für mich hat)
400 Rthl. - und meine Beförderung aber nicht eintragen; und mit 800
Rthl. können wir leben.

Ich längen nicht, daß mir das Jahr 1790 wohl sehr ~~schwer~~
werden wird, als allen folgenden, weil ich in diesem Jahre
alles das ^{was} ~~was~~ ^{ausarbeiten} ~~ausarbeiten~~ muß, was nachher für immer
gottlos ist. Folgt ich bloß der Dürftigkeit, so würde
ich in diesem Jahre noch an keine Vereinigung mit Lotbys
denken. Aber wie kann ich dieses ganze Jahr von
meiner Glückseligkeit verlieren? Ich darf nicht will es
Herrn nicht beschreiben, wenn meine jüngere Mutter, wie schon-
lich mir schon das Ungewisse daß meine Trübsal von
allem, was ich liebe, geworden ist. Selbst zu meinem
Ausein ist es eine wesentliche Bedingung, daß meine
Gut gewünscht, und in meine Vereinigung mit Lotbys, werden

mir aber meine Verpflichtungen leichter werden. Dieses wünsche
Hr. Ich wünsche nicht zu verzagen.

Was ich Ihnen für vorgelagte Jahre, gilt mir von dem
Jahre. Ich bin nicht ohne Ansehen, und ein Ruf auf
meine andere Academie wird mein Gefühl in Jena aus-
lösen. Wenn ich mich selbst erst in dem neuen Jahre,
deshalb mir gewiß, was vollendet Jahr, so kann ich auf
~~verpflichtet~~ ob mir etwas nicht leicht fallen. Ich mag zwar
mir Lohner nicht zu weit nachfragen, ich bin selbst zu
sich an Ihr ganzes Haus gebunden, sonst würde ich in
Jena meine Glück nicht aufsuchen. Ich lege Ihnen
dieses Brief von dem Coadjutor bei, der alles für mich
thun wird, sobald er kann, und dies letzte kann jeder
Tag geschehen.

Morgen schreibe ich an den Herzog v. Weimar und
wende Ihnen schriftlich in 8 Tagen darüber schreiben können,
ob und was er für mich thun wird. Hartnäckig er nicht
auf das Jahr 1791, so lege ich Ihnen einen neuen
Vorschlag, bloß für das Jahr 1790 vor, der Ihnen
willkürlich nicht missfallen wird, und den der Herzog auch
gerne gern genehmigt.

Wieviel, Ihr größter vorpflichtmüdigste, sollte Ihnen meine
Dankbarkeit noch zu sagen, aber es werden Ihre Anwesenheit
bevorzugen, was ob sich gerne für ganz gut halten wird. Mit innigster
Dankbarkeit
Ihrer
Herrn
Schiller.

an Barthélemy's Voyage du jeune Anacharsis geschriebenen Auflage Die Gesetzgebung des Lykurg und Solon werden die Werke dieser Männer danach gewürdigt, ob sie die Kräfte ihrer Nationen entwickelt, die „Fortschreitung der Kultur“ gefördert oder gehemmt haben. Unvollendet blieb die Abhandlung, die wir jetzt in zwei Teilen zu lesen pflegen, den einen unter dem Titel Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter, den anderen als Übersicht des Zustandes von Europa zur Zeit des ersten Kreuzzuges. Zwar erblickt auch Schiller, wie so viele Geschichtschreiber seiner Zeit, im Mittelalter „eine traurige Nacht“, in den Kreuzzügen ein Erzeugnis aus „Torheit und Raserei“, aber er erkennt in dem „barbarischen Mittelalter“ eine unerläßliche Vorbedingung für „unsere besseren Zeiten“. Beide Abhandlungen, von denen die „Übersicht“ unvollendet blieb, dienten als Einleitung zu dem ersten Bande der Allgemeinen Sammlung historischer Memoires, die er nach dem Muster eines seit 1785 in London erscheinenden Werkes herausgab. Vertiefung der Geschichtsauffassung Schillers zeigt die an Anquetils Esprit de la ligne sich anschließende Abhandlung „Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen, bis zum Tode Karl IX.“ In dieselbe Epoche französischer Geschichte lehrt Schiller 1797, angewidert von den Pariser Revolutionsgruelen, noch einmal zurück mit seiner letzten historischen Arbeit, der feinen Charakteristik des Marschalls von Bienville, eines „in allen Stürmen der Faktion“ königstreuen Mannes. Dagegen wird in der 1792 verfaßten Vorrede zu Niebhammers Bearbeitung der Geschichte des Malteserordens wieder die Vergangenheit an der Gegenwart gemessen, diesmal aber nicht zum Vortheile des Zeitalters der Vernunft, denn bei aller Wertschätzung der Errungenschaften neuzeitlicher Kultur bedauert Schiller den Verlust an Gemüt und Phantasie, an Begeisterungsglut, Gesinnungsschwung und tatenreichender Energie, wie sie dem viel geschmähten Mittelalter eigneten.

Schon während seines Aufenthaltes in Dresden hatte sich Schiller mit der Lektüre einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges beschäftigt, und bei der Neigung seiner Phantasie zu großen, gährenden Zeiten, in denen „gewaltige Naturen“, Männer wagenden Willens und kühnen Vollbringens auftauchen aus den leidenschaftlich bewegten Völkervogeln, war er bereits damals mit Bewunderung für diese „glänzendste Epoche menschlicher Kraft“ erfüllt worden. Bald nach dem Antritte seiner Professur in Jena scheint er der Geschichte dieses Zeitalters wieder nähergetreten zu sein, und die Sorge für seine „ökonomische Schriftstellerei“ bestimmte ihn, für Göschens Damenkalender den Stoff in leichterer Form, als er anfangs beabsichtigte, zu bearbeiten. Im Damenkalender von 1791 erschien dann der erste, bis zur Breitenfelder Schlacht reichende Teil. Die Erkrankung des Dichters war Ursache, daß er für den folgenden Jahrgang des Kalenders nur einen kleinen Teil der Fortsetzung liefern und erst 1793 den Rest erscheinen lassen konnte.

Das Werk war für einen größeren Leserkreis berechnet und daher kam es mehr auf eine glänzende und fesselnde Darstellung als auf eine gründliche Erforschung dieser bewunderungswürdigen, furchtbaren Zeit an. Diesen Zweck hat Schiller auch erreicht; 7000 Exemplare des Buches wurden in kurzer Zeit abgesetzt und noch heute ist es die bekannteste aller historischen Arbeiten Schillers. Und doch beruht seine auf so geringen Vorstudien Schillers, denn es liegt fast überall nichts anderes als Revenhillers Annales Ferdinandei zugrunde. Von den fünf Büchern des Werkes heben sich das dritte und vierte, die Wallenstein und Gustav Adolf auf die Kriegsbühne führen, nach Form und Inhalt scharf von den übrigen ab. In dem Schwedenkönige sieht Schiller das Ideal eines wahren Helden in jener trostlosen Zeit und darum hält er von dem lebensvollen Bilde, das er von ihm entwirft, alles ferne, was nur einen Schatten auf ihn werfen könnte. Dagegen erscheint Wallenstein als großartiger Bösewicht, dessen ganzes Sinnen und Trachten von Anbeginn auf die Erfüllung seines hochverrätherischen Ehrgeizes gerichtet ist. Angesichts der Katastrophen seiner Helden aber erscheint ihm der Schwedenkönig nicht mehr als „der Wohltäter Deutschlands“, sondern auch als Eroberer, dessen schneller „Abschied von der Welt dem Deutschen Reiche die Freiheit sicherte“ und ihn selbst vor der Befleckung seines Namens bewahrte; in Wallenstein aber, dem verbrecherischen Verschwörer, erkennt er auch den mit Undank belohnten Diener seines Herrn, „der fiel, nicht weil er Rebell war, sondern rebellierte, weil er fiel.“ Unwillkürlich fragt man sich aber, ob nicht dem Dichter bereits das dramatische Bild vor Augen schwebte. Sichtlich ist Schillers „Dreißigjähriger Krieg“ wie seine anderen historischen Schriften durch die neuen Untersuchungen zum großen Teile überholt.

„Ich fühle meinen Genius wieder,“ ruft Schiller, von den trockenen historischen Arbeiten aufatmend, am 5. Juli 1788 freudig dem Dresdener Freunde zu. Schon vorher war ihm in einer humoristisch-satirischen Stimmung das Gedicht Die berühmte Frau gelungen, eine launige Epistel, in der ein Ehemann über seine ehrgeizige [Frau] klagt, die durch ihre Schöngelüste Liebe und Familienglück zerstört. Auch über das Problem des „Menschenfeindes“ begann er wieder nachzusinnen, aber stärker zog ihn der dramatische Entwurf zu den Maltesern an, den er in einer „griechischen Manier“ ausarbeiten, zuerst jedoch eine Zeitlang bei sich „kochen“ lassen wollte. So wurde Schiller zur Antike geführt, durch deren Studium er die Form für sein künftiges dramatisches Schaffen kennen lernen und seine Anschauungen über „Regel und Kunst“ überhaupt läutern wollte. Vorbereitet war diese Hinwendung zur Antike schon in dem Zögling

der Militärakademie; sein Widerwille gegen das „schlappe Rastratenjahrhundert“ und sein trotziges Kraftgefühl hatten ihn wie alle Stürmer und Dränger mit Begeisterung für Plutarch erfüllt. Zum ersten Male konnte Schiller zu Mannheim die Welt der antiken Plastik in vortrefflichen Abgüssen beschauen. In dem Brief eines reisenden Dänen legte er die Eindrücke nieder; es sind nun freilich nur Ansichten Winkelmanns und Lessings, die er hier entwickelt, aber schon die Tatsache, daß er die antiken Kunstwerke auf ihren seelischen Gehalt zu prüfen, die künstlerische Idee, die sie geschaffen hat, aus ihnen herauszulesen sich bemüht, bedeutet eine unerläßliche Vorbedingung für seine späteren ästhetischen Thesen. Zugleich erforderte seine Rezensententätigkeit eine Vertiefung der ästhetischen Anschauungen und vollends fühlte er sich durch Goethes „Iphigenie“, in der er die griechische Form „bis zur höchsten Verwechslung erreicht“ sah, bestimmt, sich den ursprünglichen Quellen der antiken Schönheit zuzuwenden und nicht weiter mehr mit deren Nachbildung in der tragédie classique zu begnügen. Den Eindruck, den die griechische Welt auf ihn machte, bezeugt das lyrisch-epische Gedicht Die Götter Griechenlands, das außerordentlich Aufsehen erregte, begeisterten Beifall und heftiges Mißfallen.

Manche fanden in dem Gedicht eine Verhöhnung des Christentums und bezeichneten den Dichter als Gottesleugner. Das Gedicht war, wie uns Schillers weitere Entwicklung erkennen läßt, harmloser gemeint. Es ist die Sehnsucht nach dem Idealbilde einer Menschheit, in der alle sinnlichen und geistigen Kräfte in freiem, schönem Gleichgewichte wirksam sind, und in der Weltanschauung der antiken Welt glaubte er es, wie so viele andere, verwirklicht. Das Gedicht war 1788 im Märzhefte des „Deutschen Merkur“ erschienen und ebendort stand die Kritik Stolbergs: „Spiele der Phantasie ohne den belebenden Geist einer ernstlichen Empfindung sind eines Dichters wie Schiller nicht würdig.“

Des Dichters Rudolstädter Freundinnen fanden in dem Gedichte die „Sehnsucht nach dem Höchsten und Ewigen“ ausgesprochen und folgten mit großer Teilnahme Schillers weiterem Streben, sich ganz in den griechischen Geist zu versenken. Er liest Homers Iliade in Stolbergs Prosaübersetzung, die Odyssee in Vossens Verdeutschung, beschäftigt sich mit Plutarchs Biographien, läßt die griechischen Tragiker auf sich wirken und lernt von dem modernsten unter ihnen, von Euripides, die dramatische „Manier“. Dessen Iphigenie in Aulis reizt ihn zu dem Versuch einer Übersetzung und bald nimmt er zu dem gleichen Zwecke die Phönizierinnen vor. In dem Leidensjahre 1791 kehrte er zu Vergil zurück, aus dessen Epos er schon als Zögling der Militärakademie den „Sturm auf dem Tyrhener Meer“ übertragen hatte, und übersetzte in den Tagen der Wiedergenesung das zweite Buch der Aeneide, dem sich das vierte Buch anschloß.

Was die Versenkung in die Antike ihm erschlossen, was die Geschichte ihn gelehrt und eigenes Nachdenken über die Kunst ihm geoffenbart, faßte Schiller, ehe er auf Jahre hinaus den Musen den Abschied gab, in dem philosophischen Gedichte Die Künstler (1789) zusammen.

Schon früher hat ihn die Frage beschäftigt, was die Kunst zur Erziehung des Menschengeschlechtes beitragen könne, und bereits in seinen ersten Abhandlungen hatte er es ausgesprochen, daß die Wirkung des Schönen in einem harmonischen Ausgleiche der sich widerstrebenden sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen zu suchen sei. Die Kunst war ihm an die Stelle der Religion getreten. Von der Hauptidee des Gedichtes, die „dem Leser von allen Seiten ins Gesicht spielen“ soll, der Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, geht die Behauptung aus, daß alle menschliche Kultur dem Schönheitsgeföhle ihren Ursprung verdanke und in der Kunst sich vollende: auf sie läuft auch der in großen Zügen gehaltene geschichtliche Nachweis dieser Behauptung hinaus. Den Fleiß teilt der Mensch mit den Tieren, das Wissen mit Geistern höherer Art, die sinnlich geistige Kunst hat er allein; sie erzieht den ganzen Menschen. Aber mag er auch frei durch Vernunft, stark durch Gesetze, Herr der Natur sein, reines Wissen ist ihm nicht beschieden. Damit kommt der Dichter zur Hauptidee, dem Ziele, dem alle anderen Gedanken zuweilen. Es ist eine Allegorie. Venus Urania, die Göttin der himmlischen Wahrheit, deren Strahlen nur reine Geister ertragen, legt ihre Feuerkrone ab, nimmt den Gürtel der Schönheit und tritt so als Venus Aegyptia mit gemildertem Glanze dem Menschen entgegen, um seine Erziehung zu übernehmen. Nachdem aber dieser die höchste Höhe seiner geistigen Vervollkommnung erkommen hat, nimmt die Göttin wieder ihr früheres Aussehen an und steht, umleuchtet von dem Feuer der himmlischen Wahrheit, vor ihrem Zögling als Venus Urania. „Was wir als Schönheit hier empfunden, Wird als Wahrheit uns entgegengehn.“ Vorrecht der Kunst und der Künstler ist es, den Menschen zur wahren Freiheit, zum harmonischen Wollen und zur freien Pflichterfüllung heranzubilden. „Der Menschheit Würde ist in euere Hand gegeben, Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!“ Mag es auch Schiller nicht gelungen sein, die überquellende Fülle seiner Ideen in eine künstlerisch vollkommene Form zu fassen, so ist das Gedicht, das Goethe „Besonderes sagen“ sollte, doch eines der bedeutsamsten Zeugnisse von Schillers Entwicklung und eines der besten philosophischen Lehrgedichte unserer Literatur.

In dieser Gesinnung und in dem Bewußtsein hoher Sendung schritt Schiller der Zukunft entgegen. „Ich muß ganz Künstler sein können oder ich will nicht mehr sein,“ schrieb er kurz vor seinem Amtsantritte in Jena an Körner. Nur aus dieser hohen Auffassung vom Künstlerberufe erklärt sich Schillers vernichtende Kritik über Bürgers Gedichte, die im Januar 1791 in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ anonym erschien und einen heißen literarischen Streit erregte. Schiller war im Unrechte; denn seine Lehre von der Idealisierung, wie er sie hier ausspricht, würde die lyrische Dichtung töten und schon gar nicht kann das von dem Kritiker aufgestellte Ideal so uneingeschränkt für einen Volksdichter von Bürgers Art gelten.

Noch war kein Jahr seit Schillers Vermählung verfloßen, als ihn die schwere Krankheit ergriff, die ihn nicht mehr losließ. Zu Neujahr 1791 besuchte er mit seiner Frau die kurmainzische Stadt Erfurt, wo er auf Betreiben Dalbergs als Mitglied der kurfürstlichen Akademie nützlicher Wissenschaften aufgenommen wurde. Während eines Konzertes befiel ihn ein heftiges Erkältungsfieber; nur mit Anstrengung hielt er sich aufrecht; bald aber wiederholten sich die Anfälle. In Jena ergriff ihn die Krankheit mit voller Gewalt; schwere Erstickungsfälle, Krämpfe, Blutspenien stellten sich ein; die Kräfte sanken auf das geringste Maß, wochenlang schwebte Schiller zwischen Tod und Leben. Aufopferungsvoll pflegten ihn in diesen Tagen seine Frau und die ihm nahestehenden Studenten. (Abb. S. 908.) Als er sich allmählich erholt hatte, reiste er im März nach Rudolstadt, wo aber im Mai ein Krankheitsanfall das Schlimmste besürchten ließ. Ein Kuraufenthalt in Karlsbad stellte seine Kräfte wieder leidlich her; aber nun machten sich die Sorgen um das liebe tägliche Brot geltend. An die Wiederaufnahme der Vorlesungen war noch immer nicht zu denken; der Herzog erklärte sich „alleweile“ außerstande, das Gehalt aufzubessern, und gewährte nur einen einmaligen Zuschuß von 250 Talern; schriftstellerische Tätigkeit war bei krankem Körper nur schwer möglich. Die Pein Schillers wurde vermehrt durch den Gedanken an Lotte und durch das bittere Gefühl, daß er das Ziel der Vollendung, nach dem er so heiß gestrebt hatte und zu dem er den letzten Weg schon vor sich sah, nun vielleicht doch nie erreichen werde. Aber dieses bange Dunkel sollte in unerwartet freundiger Weise erhellt werden. Im entscheidenden Augenblicke wandten sich dem Bedrängten, wie einst in Mannheim, Freunde hilfreich zu, die seine Worte und Werke ihm geworben hatten. Wie damals dem verlassenen Jüngling, so kam jetzt dem leidenden Manne die erlösende Tat von Menschen, die ihm persönlich unbekannt waren und ihn sich selber und seinem Volke retteten. Vermittelt aber wurde sie durch den jungen dänischen Schriftsteller Jens Baggesen, der, von schwärmerischer Begeisterung für „den ersten unter allen Shakespeare-Söhnen“, nach Jena getrieben, Schillers freundliches Wohlwollen erfahren hatte und voll glühender Verehrung auch für den Menschen Schiller in seine nordische Heimat zurückgeführt war. Er weilte gerade bei dem Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, der ebenso wie der Minister Graf Ernest von Schimmelmann für die deutsche Literatur begeistert war, als das Gerücht von Schillers Tod mit scheinbarer Gewißheit auftrat. Längst schon hatte Baggesen alles getan, um den Enthusiasmus für Schiller allenthalben zu wecken, und es war ihm gelungen, auch den Erbprinzen für den Dichter des „Don Carlos“ und den Verfasser des „Abfalls der Niederlande“ zu gewinnen. Selbst erfüllt von dem Streben für Menschenglück und Völkerbefreiung, erblickte der Fürst in Schiller fortan den Verkünder seiner Ideale, und als er im Sommer 1791 auf einer Reise durch Deutschland in Jena von Reinhold über des Dichters zerrüttete Gesundheit unterrichtet wurde, schrieb er nach Hause: „Das Übermaß von Arbeit hat ihn geschwächt, und diese übermäßige Arbeit ist notwendig, damit er das Leben seiner Familie bestreiten kann. Ohne sie würde er Hungers sterben im eigensten Sinne des Wortes — und so etwas kommt vor im Zeitalter der Aufklärung.“ Tief waren daher die nordischen Freunde Schillers erschüttert, als die Todesnachricht eintraf, und das geplante Freudenfest auf Hellebäck ward in eine Totenfeier verwandelt. Als es dann hieß, Schiller lebe noch, aber gebeugt von schwerem Siechtum, da verschmähten es die Freunde, ihre Freude nur durch Wort und Spiel auszudrücken; durch die Tat sollte es geschehen.

Am 29. November 1791 ging an Schiller ein Schreiben ab, in dem Prinz und Minister dem Dichter „auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von tausend Talern“ anboten, damit er in Ruhe seine Gesundheit wiederherstellen und Kraft und Freiheit zu weiterem Wirken gewinnen könne.

Es ist bezeichnend für Schillers Streben nach Selbsterziehung und Vollendung seiner Persönlichkeit, wenn er jetzt, ungehemmt durch die Sorgen um das tägliche Brot, so sehr auch der Gedanke an eine Wallensteintragödie dazu lockte, noch nicht zur Poesie zurückkehrte, sondern



Charlotte v. Schiller.

Nach einem Ölgemälde von Ludovik Simanowiz (1794) im Schiller-Nationalmuseum zu Marbach.

der Kantischen Philosophie sich zuwandte. Wohl war ihm aus der Geschichte eine Fülle des Wissens zugeströmt, sein Blick war geschärft für die Bedingtheit des menschlichen Willens und Handelns, aber noch fehlte ihm die Einheit zur Mannigfaltigkeit der Erfahrungen, eine allseitig gesicherte Weltanschauung. Darum richtet er seinen vom bunten geschichtlichen Leben gesättigten Blick nach innen auf die Welt der geistigen Kräfte. „Es war nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren“; so urteilte Goethe von Schiller. Was er in den „Künstlern“ aus innerer Anschauung verkündete, wird ihm jetzt zum Problem tief eindringenden Denkens, denn es ist ihm klar, daß jene Fragen nach dem Wesen und dem Kulturwerte der Kunst erst dann ihre endgültige Beantwortung finden, wenn sie begrifflich zergliedert, kritisch durchforscht und im Zusammenhang einer geschlossenen

Lebens- und Weltanschauung erledigt sind. So drängt sich ihm die philosophische Auseinandersetzung als ein im tiefsten Sinne praktisches Bedürfnis seiner geistigen Entwicklung auf und es darf daher der Umweg, auf dem er zur Poesie zurückkehrte, nicht als eine Abirrung von seiner natürlichen dichterischen Entwicklung angesehen werden.

Zur Zeit, da Schiller über eine Ästhetik sann und über Art, Zweck und Ziele der Kunst sich Klarheit zu verschaffen suchte, hatte bereits Kants Philosophie alle Welt mit Bewunderung erfüllt, und in der Tat haben wenige Männer in der Geschichte der Philosophie eine so tief greifende, ja geradezu umstürzende Wirkung ausgeübt wie Immanuel Kant, dessen kritische Philosophie die scharfe Grenze bildet, die — mit Ausnahme der katholischen Schulen — die Philosophie der früheren Jahrhunderte von dem Denken der modernen Welt trennt. Er war 1724 in Königsberg geboren, habilitierte sich, nachdem er neun Jahre als Hauslehrer an verschiedenen Stellen gewirkt hatte, 1755 an der Universität seiner Vaterstadt und

lehrte an ihr, seit 1770 als ordentlicher Professor, bis zu seinem Tode, der ihn 1804 ereilte. (Abb. S. 913.)

Kants geschichtliche Tat war, daß durch ihn die Philosophie, die bisher ohne das Organ der Philosophie, das Erkenntnisvermögen des Menschen, auf seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit zu prüfen, immer den Wert vollgültiger Münze beanspruchte, also lediglich dogmatisch war, nunmehr kritische Philosophie ward. Durch seine Untersuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zeigte er, daß die philosophierende Vernunft mit einem bescheidenen Maße ihres Erkennens sich begnügen müsse. Denn also bestimmt er in einem Briefe an einen Freund den Zweck und das Ergebnis seines ersten Hauptwerkes, der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): „Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als bloß, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; ingleichen überinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unseres theoretischen Erkenntnisses.“ Über den Horizont der räumlich-zeitlichen Sinnenwelt hinauszufragen ist dem Erkenntnisdrang des Erdgeborenen verlag; einzig und allein aus der Erfahrung, dem Zusammenwirken von Denken und Anschauung, aus Sinnlichkeit und Verstand fließt uns der Quell der Wahrheit. Die übernatürliche Offenbarung wird von Kant, wie von allen Philosophen der Aufklärung, verworfen; der Glaube an den persönlichen Gott, an persönliche Unsterblichkeit, alle Lehren und Begriffe vom Übersinnlichen sind mit Kants Erkenntnisprüfung unvereinbar, und es geschieht nur aus praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfnis, wenn er diese höchsten Wirklichkeiten, obwohl sie ihm vom Standpunkte der theoretischen Vernunft nur als Hypothesen erscheinen, in seiner Sittenlehre bestehen läßt. Diese bietet uns sein zweites Hauptwerk, die *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), in dem der menschliche Wille (das Begehrungsvermögen) wissenschaftlich zergliedert wird. Gegenüber der Glückseligkeitslehre, wie sie in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseaus, in dem weichlichen Epikuräismus Wielands, wie in der Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger ihre schlaffe Haltungslosigkeit und verderbliche Selbstsucht enthüllte, fordert er eine feste Schranke. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rafflose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste, unwanzelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Um nun diese allgemeinverbindliche Sittlichkeit zu begründen, nimmt Kant ein vor aller Erfahrung gegebenes und von aller Erfahrung unabhängiges, dem Menschen eingeborenes Vernunftprinzip der Sittlichkeit an, ein Sittengebot, eine Idee der Pflicht, den kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftsache, deren wir uns auch bewußt seien, selbst wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und betätigt und genießt in dieser Selbstbestimmung seine Freiheit; indem der Wille, der gleichbedeutend mit der praktischen Vernunft ist, seinem sittlichen Geetze gehorcht, gehorcht er sich selbst. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen der Menschen haben sich seinem Geetze rückhaltlos zu beugen und zu unterwerfen, und einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft ruht die sittliche Hoheit und Würde des Menschen. Diese nachdrückliche Hervorhebung des Pflichtgedankens ist anerkanntswert und das Beste in der kantischen Ethik; die Herleitung aber bleibt im Dunkeln, der eigentliche Grund der Verpflichtung unaufgeklärt. Es ist ein Sollen ohne Ziel, ein Gesetz ohne Gesetzgeber.

Gleichwohl hat Kants Lehre vom kategorischen Imperativ, mit der vollen Kraft persönlicher Überzeugung vorgetragen, eine ungeheure Wirkung und nicht zum geringsten auf Schiller ausgeübt. Kants Aufruf an den Menschen als ein Vernunftswesen, sich und sein Leben auf sich selber zu stellen, war wie eine Bekräftigung der eigenen inneren Stimme, die den Ermatteten immer wieder zum Ringen nach dem Höchsten angespornt hatte. So, wie der Königsberger Philosoph es forderte, hatte er ohne Rücksicht auf äußerliches Wohl und Wehe, dem Glauben an sich selber und seinen errungenen Idealen getreu, sein Leben geführt und gestaltet; so hatte er in dem unerschütterlichen Glauben an seinen mit ihm geborenen Beruf sein Menschentum zu vollenden gestrebt nach eigenem Gesetze im Dienste einer großen persönlichen Aufgabe. Die Idee der Freiheit war ihm der Leitstern seines Schaffens; kein Wunder, daß er Kants Sittenlehre mit freudiger Bewunderung, wie einen Widerhall seines eigenen Glaubensbekenntnisses, vernahm.

Eingedrungen aber in die Philosophie Kants ist Schiller von dessen *Kritik der Urteilskraft* (1790) aus, die als wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, in ihrem ersten Teile Ästhetik der Kunst, in ihrem zweiten Ästhetik der Natur ist. Schon vor und während seiner Erkrankung sehen wir Schiller mit dem ästhetischen Teile der kritischen Gedankenwelt beschäftigt, der seine Aufmerksamkeit schon darum erregte, weil darin, was er in den „Künstlern“ ahnend ausgesprochen hatte, das ästhetische Empfinden und die künstlerische Tätigkeit als ein eigenes, von Zweckbegriffen, der Nützlichkeit und insbesondere der Moral unabhängiges, für sich berechtigtes und wertvolles

Gebiet des Geisteslebens gewürdigt wird. An des Meisters strenger Methode will Schiller für seine ästhetischen Untersuchungen sich schulen und dessen kritische Philosophie soll ihm die Mittel zur Begründung einer Ästhetik liefern, die von der subjektiven Betrachtung zur objektiven Beschaffenheit des Schönen führen und so erst den Weg zu den Gegenständen des künstlerischen Schauens und Schaffens bahnen soll. Daher ist es natürlich und bezeichnend, daß die ersten Früchte aus Schillers Beschäftigung mit Kant auf dem Gebiete der Kunst reifen. Hatte er noch im Sommer 1790 für seine Vorlesung über die Theorie der Tragödie kein Buch zu Rate gezogen, sondern sich von der Erinnerung und Erfahrung an der Hand tragischer Muster leiten lassen, so war er Ende 1791 bei der Ausarbeitung der beiden aus jenem Kollegium erwachsenen und in der „Neuen Thalia“ (1792) erschienenen Aufsätze Über die tragische Kunst und Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen von dem kritischen Geiste bereits so ergriffen, daß er in sie allerlei kantische Ansichten und Ausdrucksweisen verwob.

Aber noch war er von seiner späteren Kunstbetrachtung weit entfernt; noch werden moralische und ästhetische Wirkung nicht streng geschieden, und obgleich er weiß, daß jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze sein muß, kann er doch nicht umhin, nach bestimmten, außerhalb des Kunstgebildes liegenden Zwecken zu fragen. Der kantische Begriff des „interessenlosen Wohlgefallens“, diese scheinbar so einfache und doch so lange vergeblich gesuchte Erkenntnis war ihm noch nicht aufgegangen. Dagegen zeigen die Fragmente der ästhetischen Vorlesungen vom Winter 1792 bis 1793 Schiller bereits in vollkommener Übereinstimmung mit Kant; völlig einig war er mit ihm in der Überzeugung, daß ein ästhetisches Urteil ein Gefühlsurteil sei, daß künstlerisches Schaffen und Genießen also im Gefühle wurzeln. Nur gegen eine Stelle in Kants Kunstlehre erhob Schiller Widerspruch, und aus ihm gingen dann fruchtbare Untersuchungen hervor, die Kants Analytik des Schönen ergänzen sollten. Kant behauptete, daß es nur ein Subjektiv-Schönes gebe, das nur in dem Betrachtenden vorhanden sei, nicht aber ein Schönes, das in den Gegenständen selbst liege, und folgerichtig redet er bloß von der Wirkung des Schönen auf das Subjekt, nicht aber vom Schönen an sich und hält eine Untersuchung über die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in diesen liege und ihre Klassifikation begründe, für fruchtlos. Diese „Lücke“ in Kants System, auf die Körner seinen Freund Schiller aufmerksam gemacht hatte, wollte nun dieser durch die Aufdeckung des in den Dingen selbst liegenden Gesetzes des Schönen ausfüllen und plante eine umfassende philosophische Abhandlung in Form eines Gespräches: *Kallias* oder über die Schönheit. Sie blieb aber unausgeführt und nur die Briefe an Körner zu Anfang 1793 (*Kalliasbriefe*) gewähren uns einen Einblick in die Werkstatt des Denkers, der hier bereits die Keime zu seinen späteren philosophischen Leistungen legte.

Ausgehend von dem kantischen Grundsatz: „Bestimme dich aus dir selbst,“ überträgt Schiller die „Freiheit“, das Gebot und Ziel der Ethik Kants, ins Ästhetische und erklärt, daß die sinnlichen Gegenstände uns manchmal so erscheinen, als ob sie sich gestalten und bestimmen hätten. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn wir durch nichts erinnert werden, daß und von wem sie abhängig sind, so daß sie als ein Analogon unserer eigenen inneren Freiheit erscheinen, und dann sind sie schön. Das Schöne ist demnach eine sinnliche Erscheinung, die zwar nicht frei ist, denn das kann keine sein, aber den Schein der Freiheit erweckt, indem ihr unsere Phantasie den Anschein von Selbstbewußtsein leiht. Schönheit ist also nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung. Ein Gegenstand ist schön, wenn er sich das Gesetz seines ganzen Daseins selbst zu geben und auszufüllen scheint. Das Gebilde des Künstlers soll sein wie ein Werk der Natur, „im eigentlichen Sinne zugleich selbstbestimmend“, wie ein lebendiger Organismus, der seine Form aus innerer Notwendigkeit von dem Gesetze des eigenen Wesens, nicht von äußeren Zwecken empfängt. Die Richtigkeit seiner Gedanken erweist Schiller durch Beispiele. So erklärt er die Schönheit der Wellenlinie gegenüber der geraden oder gebrochenen aus der Freiheit und Ungezwungenheit ihrer Bewegung. Eine Vase ist schön, weil sie, im Gegensatz zum plumpen, seine Zwecke verrätenden Trinktrug, durch ihre leichte und freie Form die Überwindung der Schwere und jedes äußeren Zwanges ausdrückt, so daß man darüber ihre Bestimmung vergißt. Andere Beispiele reihen sich an, der leicht dahin eilende Zelter und das schwerfällige Kastier, der in den Lüften schwebende Vogel und die wackelnde Ente und überall zeigt sich, daß Freiheit in der Erscheinung, Beherrschung der Masse und Schwere durch eigenlebige Kraft und Überwindung des Stoffes durch die Form unseren ästhetischen Urteile, womit wir jene Erscheinungen als schön bezeichnen, zugrunde liegen. Auch die moralische Schönheit sucht Schiller durch seinen Begriff zu erklären. Eine Handlung, sagt er, sei dann schön, wenn sie aus freier Neigung mit Leichtigkeit sich vollzieht, so daß „sie aussieht wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur“.

Die Autonomie des Reiches der Schönheit auf das Gebiet der Ethik übertragend, gewinnt er im Kalliasbriefe vom 19. Februar 1792 den neuen Begriff der „moralischen Schönheit“. Er nennt sie das „Maximum der Charaktervollkommenheit“ und läßt sie dann eintreten, wenn dem Menschen „die Pflicht zur Natur geworden ist“. Ihre ausführliche und endgültige Darlegung fand diese Anschauung Schillers in der Abhandlung Über Anmut und Würde, die, dem Koadjutor Dalberg gewidmet, zuerst in der „Neuen Thalia“ erschien (1793) und aus einer Vertiefung und Verfeinerung der Begriffe des Schönen und Erhabenen entsprang, in denen die Ästhetik, obgleich diese Zweiteilung der Entwicklung eines Systems nicht günstig ist, herkömmlicher Weise ihr Gesamtgebiet zu erfassen suchte.

Der Mensch ist nicht bloß Naturwesen, sondern auch eine freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist daher nicht bloß durch die Schönheit des Körperbaues bestimmt, sondern auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit und nicht die Natur nach ihrer Notwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist bildet sich selbst seinen Körper durch Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. Die geistgeborene Schönheit, ein persönliches Verdienst des Menschen, ist es, die Schiller als Anmut oder Grazie bezeichnet. Diese „Schönheit des Spieles“ ist aber nur dann vorhanden, wenn Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung so zusammenstimmen, daß die eine ihren Herrscherwillen geltend macht, ohne daß die andere in ihrer Freiheit und Eigenart irgendwie beeinträchtigt wird. „Schöne Seele“ nennt Schiller einen Menschen, der seinem Begriffe von der „moralischen Schönheit“ entspricht, dem also die Pflicht zur Natur geworden ist und diese Neigung zur Pflicht ist Tugend. Anmut ist ihr Ausdruck in der Erscheinung; sie offenbart sich in Bewegungen, die ohne Zwang und Absicht frei und natürlich die Empfindungen begleiten und die Gesinnung aussprechen; auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, gießt sie eine unwiderstehliche Grazie aus. Es ist die Kalotagathie, der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinne der Alten, der uns in der „schönen Seele“ Schillers entgegentritt. Schon vor Schiller hat Shaftesbury in der Anmut die äußere Erscheinungsform harmonischer Menschlichkeit erkannt.

Doch auch die schöne Seele muß im Affekte an das Pflichtgesetz appellieren, jenen Kampf von Neigung und Pflicht durchführen können. Beim Ansturm von Leiden und Leidenschaften muß der Wille, will man die Herrlichkeit der schönen Seele erringen oder wahren, gegen die rebellischen Sinne aufgerufen werden. In diesem Kampfe wird die schöne Seele eine moralisch große oder erhabene und wir bezeichnen sie in der Betätigung ihrer sittlichen Kraft als Würde. Anmut und Würde schließen sich also nicht aus in einer und derselben Person; damit Würde nicht als Härte des Willens erscheine, muß sich mit ihr Gemüt verbinden, und damit Anmut nicht den Eindruck von Geistes schlaffheit erwecke, muß sich Würde zu ihr gesellen; beide vereinigt sind Spiegelungen einer vollendeten Menschheit. Diese glaubte Schiller in den Werken der Antike gefunden zu haben und er freut sich, mit Winkelmann übereinzustimmen, der den seelischen Gehalt antiker Plastik mit den Worten „Edle Einfalt und stille Größe“ erfassen wollte.

Mit „viel Freude“ hatte Schiller, wie er an Körner schrieb, diese erste große philosophische Arbeit ausgeführt, und auch heute noch spricht diese Freude zu dem Leser aus der Wärme des Tones, dem Glanz der Bilder, der Kunst der Darstellung und dem Reichtum der durch Kunst bezwungenen Erscheinungen. Von der hier gewonnenen Idee der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft eröffnet sich uns ein Rückblick auf alle Stufen der Schillerschen Entwicklung bis zu den „Künstlern“, aber auch nach vorwärts weist die Abhandlung, denn alle weiteren philosophischen Schriften entwickeln die hier angeregten Gedanken in unabgebrochenem Zusammenhange.

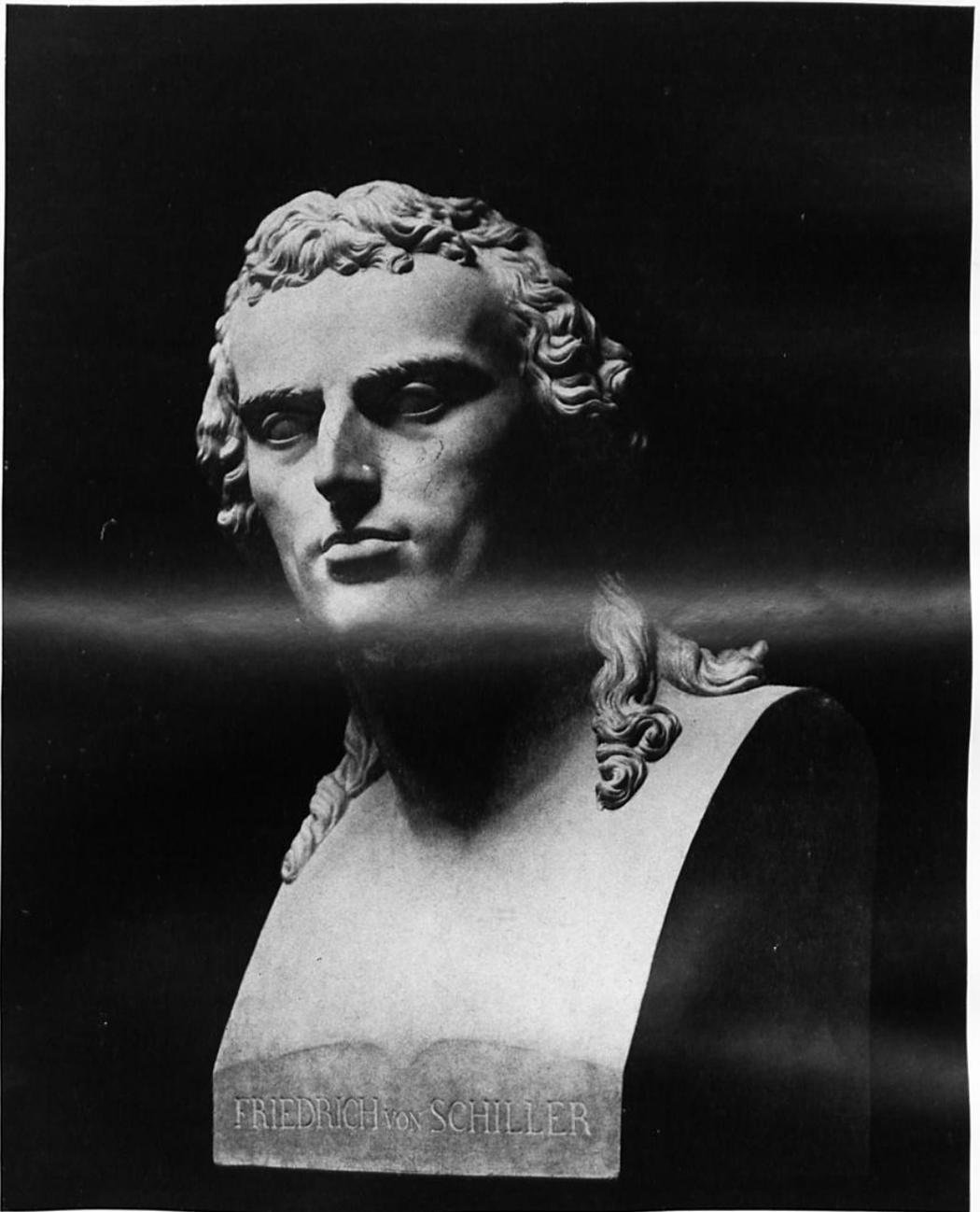
Die Mittel zu seiner ethischen und ästhetischen Erfassung des Begriffes „Würde“ hat Schiller aus Kants Lehre vom Erhabenen geholt: auf ihr beruhen im wesentlichen auch die Aufsätze, in denen Schiller, dem heroischen Zuge seiner Natur und seinem auf das Tragische gestimmten Künstlerinn folgend, sich noch tiefer in die Welt des Erhabenen versenkt. So verrät in der Abhandlung Vom Erhabenen (1793) schon der Untertitel „Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen“ die Abhängigkeit des Schülers vom Meister.

Wie dieser führt auch Schiller den Eindruck des Erhabenen auf einen Prozeß zurück, der unter der Einwirkung einer übermächtigen Erscheinung im betrachtenden Subjekte sich vollzieht, und es sind nur andere Bezeichnungen für die Kantischen gesetzt, wenn er das Theoretisch-Erhabene und das Praktisch-Erhabene unterscheidet. Ein Beispiel des ersten ist der Ozean in Ruhe, der sturmbewegte Ozean ein Beispiel des zweiten. Dort spottet ein Unendliches, Unermeßliches des rechnenden Verstandes, unserer Vorstellungsfähigkeit; hier spielen furchtbare Naturkräfte mit dem Erdgeborenen. In beiden Fällen aber wird unser Geist durch Erniedrigung der Sinne zum Triumph über die äußeren Naturbedingungen aufgerufen, eine innere Kraft geweckt, „die einerseits sich mehr denken kann, als der Sinn faßt, und die andererseits für ihre Unabhängigkeit nichts fürchtet und in ihren Außerungen keine Gewalt erleidet, wenn auch ihr sinnlicher Gefährte unter der furchtbaren Naturmacht erliegen sollte.“

Dem Theoretisch-Erhabenen dient eine besondere Abhandlung: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände; in dem Aufsätze aber „Vom Erhabenen“ redet er nur von dem Praktisch-Erhabenen, dem Furchtbaren, einer Macht, deren Gewalt wir entweder in der Anschauung oder in Wirklichkeit erleiden. Nicht von jenem, dem Kontemplativ-Erhabenen, sondern dem Praktisch-Erhabenen, handelt Schiller und nur diesen selbständig über Kant hinausgehenden und sein eigentliches Gebiet berührenden Teil des ganzen Aufsatzes hat er 1801 unter dem Titel *Über das Pathetische* in die Sammlung „Kleinerer prosaischer Schriften“ aufgenommen.

Das Pathetisch-Erhabene, der Mensch in der Hülle des Leidens und in der Stärke der moralischen Widerstandskraft ist der Gegenstand der tragischen Kunst. In der Studie „Über das Pathetische“ sucht Schiller die Mitleidstheorie des Hamburger Dramaturgen weiter zu bilden, weil er ihm einen zu starken Ton auf das Aristotelische Mitleid zu legen schien. Wohl verlangt Schiller auch vor allem eine vollwichtige Darstellung der leidenden Natur und vom tragischen Helden die zarteste Empfindung für das Leiden, aber er fordert auch vom Dichter, daß er der leidenden Natur „moralische Selbständigkeit“ im Leiden hinzufüge. Das Schicksal, das den Helden zermalmt, muß ihn auch erheben. Mitten im Leiden soll die im Menschen ruhende Kraft, sein Wille und seine Freiheit sich erst recht offenbaren; Würde muß der Held auch im Untergange bewahren. In der weiteren Entwicklung des Themas, die ästhetische Wertschätzung von der moralischen scheidend, erblickt Schiller die Aufgabe der tragischen Kunst in einer ästhetischen Wirkung, nicht mehr, wie in der Mannheimer Rede („Was kann eine gute stehende Bühne wirken?“), in einer moralischen.

Wiederum knüpfte Schiller an Lessing an in den Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, beides auf ihre Verwendbarkeit prüfend. So wollte Schiller seine „Ideen über die Philosophie des Schönen“ dem Prinzen von Augustenburg mitteilen, als er sich anschickte, die reiche Spende des kunstsinigen Fürsten mit einer reicheren Gabe seines Geistes zu erwidern. Am 9. Februar 1790 kündigte er dem Prinzen eine Reihe von Briefen an, die sein „System der Ästhetik“ umfassen sollten; dieselben Krankheitsanfalle, die den Kalliasbriefen ein jähes Ende bereitet hatten, traten auch hier hindernd dazwischen, und als am 13. Juli 1793 der erste Brief nach Norden abging, enthielt er kein Wort von jenem Thema, sondern lenkte die Untersuchung sofort auf die ästhetische Erziehung. Zwar ist nur ein Teil von den Briefen an den Augustenburger in Abschriften erhalten — die meisten gingen bei dem Brande des Kopenhagener Königsschlusses (1794) verloren — aber Schillers Mitteilungen an Körner zeigen, daß nur die „reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern“ hier „philosophisch ausgeführt“ worden waren. Damit traf Schiller den Geschmack seines Lesers, der dem Problem einer geistigen Wiedergeburt der Menschheit sich mit Wärme hingab und daher seine neue Lösung mit Freuden begrüßte. Wie der Prinz war auch Schiller, der Freiheitsdichter, den verheißungsvollen Anfängen der französischen Revolution mit Staunen gefolgt; seine freudigglühenden Schriften, vor allen „Die Räuber“, waren auch in Frankreich bekannt und der Tübinger Reinhardt, den sein ungestümer Freiheitsdrang mitten hinein in den Strudel der revolutionären Bewegung getrieben hatte, war dort Schillers wärmster und gewichtigster Fürsprecher geworden. So kam es, daß die Revolutionsmänner in Frankreich, als sie am 3. September 1792 in der Nationalversammlung 18 Ausländern, die sich um die Sache der Freiheit verdient gemacht hätten, das Ehrenbürgerrecht der französischen Republik verliehen, nebst Klopstock, Campe, Pestalozzi und anderen auch Schiller den Titel eines Citoyen Français zuerkannten. Das Diplom selbst mit seiner wunderlichen Adresse *M. Gille publiciste allemand*, ohne nähere Angabe, kam freilich erst sechs Jahre später in seine Hände, aber die Tatsache las er bereits im Oktober 1792 im amtlichen *Moniteur universel*. Wunderlich genug mag ihm dieses vorgekommen sein, da ihn schon Ende 1789 mündliche und briefliche Berichte über die Pariser Volkswut „ernst und ahnungsvoll“ der weiteren Entwicklung der Dinge hatten entgegensehen lassen. Als vollends Lüge und Vermessenheit in dem Prozeß gegen den unglücklichen König Ludwig XVI. das große Wort führten, schwand der letzte Rest seines Vertrauens; sein menschliches Gefühl empörte sich und, von seinem Bürgerrechte Gebrauch machend, wollte er durch eine Denkschrift über die Streitsache des Königs eingreifen. Doch wurde er durch Unwohlsein an der Arbeit aufgehalten, dann von den Ereignissen überholt: das Haupt des Königs fiel (1793) als Opfer jakobinischer Wut. Völl Abscheu und Entrüstung wendet sich der *publiciste allemand* von diesen „elenden Schindersknechten“ ab; die folgenden Entwick-



Schillerbüste von Dannecker (1794).

lungen in Frankreich und ihr Einfluß auf Deutschland bestärkten ihn immer mehr in der Ansicht, daß die französische Revolution eine Wirkung der Leidenschaften, nicht ein Werk der Weisheit sei, die allein wahre Freiheit hervorbringen könne, und wie ein Prophet kündigte er das Kommende voraus.

In Schillers politischen Anschauungen begann sich allmählich eine Wandlung zu vollziehen. ohne der Sache der Freiheit untreu zu werden, empfindet er doch je länger desto mehr, daß die „alten festen Ordnungen“ der „ruhig sicher thronenden Macht“ der „Auler sind, an dem die Staaten hängen“. „In den engeren Kreis der ihm zunächst liegenden Menschheit sich einzuschließen,“ wurde nun das Ziel seines Lebens und Strebens; das Weltbürgertum, dessen sich die „Neufranken“ in jener Zeit der Greuelthaten vor allen Nationen rühmten, wick der Liebe zum Vaterlande, der er in der „Jungfrau“ und im „Tell“ so warme Worte geliebt hat. Aber er entzieht sich nicht den öffentlichen Aufgaben; einen neuen Weg will er einschlagen um auf die Menschheit, die in der französischen Revolution ihre Unreife und Unfreiheit gezeigt hat, zu wirken. Durch eine ästhetische Erziehung sollte der Grund gelegt werden zum Aufbau einer



Immanuel Kant.

Nach dem Kupferstich von J. L. Raab.

Gesellschaft nach den Gesetzen der Vernunft. Denn es war dem Brieffschreiber durch die Greuel des stürmischen Dramas klar geworden, daß eine gründliche Staatsverbesserung auf der Beredlung des menschlichen Charakters zu beruhen habe; dieser müsse sich erst an dem Schönen und Erhabenen aufrichten, um der Verwilderung und der Erschlaffung der menschlichen Gesellschaft begegnen zu können. Und so sucht denn Schiller in den Briefen an den Augustenburger theoretisch und historisch den doppelten Nachweis zu führen, einmal, daß das Schöne den Naturmenschen verfeinere und den bloß sinnlichen zum rationalen erziehe, und dann, daß das Erhabene die Nachteile der Erziehung durch das Schöne behebe, dem verfeinerten Kulturmenschen „Federkraft leibe“. Die Briefe dienen, soweit sie erhalten sind, nur der ersten Aufgabe; aber

schon tauchen dabei die Gedanken auf, die er später in der ausführlichen Umarbeitung der Briefe philosophisch begründet und mit besonderem Interesse ausgeführt hat: daß der Zustand ästhetischer Betrachtung und Auffassung aus einem eigenen menschlichen Triebe hervorgehe, der zwischen dem sinnlichen und dem sittlichen stehe und darum geeignet sei, beide harmonisch zu versöhnen.

Diese von dem Streben nach einheitlicher, schönheitsvoller Lebensgestaltung eingegebenen Anschauungen bildeten sich in Schiller unter dem fortwährenden Drucke seines quälenden körperlichen Leidens. Schon freute er sich im Februar 1793, daß „der Würgeengel für dieses Jahr an ihm vorübergegangen zu sein scheine“; aber im März überfiel ihn das Übel wieder mit schlimmer Gewalt. Der Frühling brachte Erleichterung; mit Entzücken siedelte Schiller in eine Gartenwohnung über und nun faßte er auch den Plan, sich durch die lange ersehnte Reise in die Heimat leiblich und seelisch zu erfrischen. So reiste denn das Schillerische Ehepaar im August 1793 ab, und zwar ging es zuerst nach der freien Reichsstadt Heilbronn am Neckar. Hier wollte Schiller zunächst bleiben, um nicht gleich das eigentliche Gebiet des Herzogs Karl zu betreten, da man immerhin nicht wissen konnte, mit was für Augen dieser seinen vor elf Jahren flüchtig gewordenen Regimentsmedikus ansehen würde. Doch erwies sich die Sorge als unnötig: der Herzog erlaubte dem Vater auf sein Ansuchen, den Sohn in Heilbronn besuchen zu dürfen, und so fand hier das längst ersehnte Wiedersehen statt. Schiller trug nun auch kein Bedenken, Ludwigsburg und die Solitude zu besuchen, „ohne bei dem Schwabekönig anzufragen.“ Als er aber ganz nach Ludwigsburg übersiedeln wollte, hielt er es doch für geboten, sich dieserhalb an den Herzog zu wenden; er erhielt keine Antwort, es wurde ihm aber unter der Hand bedeutet, jener wolle ihn „ignorieren“. Das war ihm gerade recht und so verlegte er im September 1793 seinen Wohnsitz nach der Stätte froher Jugendjahre. Das Familienglück wurde vermehrt, als am 14. September der erste Sprößling einer neuen Schillergeneration das Licht der Welt erblickte. Und als sollte alles zusammentreffen, um Schiller wieder an sein Heimatland zu fesseln, schied in diesem Herbst sein unveröhnlicher Feind, der Herzog, aus dem Leben. Die ganze Stellung des ehemaligen Flüchtlings zu seinem Vaterlande änderte sich dadurch. Die Möglichkeit einer Lebensstellung in Württemberg eröffnete sich und der Wunsch seines ehemaligen Lehrers Abel, der jetzt Professor in Tübingen war, hatte auch auf ihn Anziehungskraft. Aber alle weiteren Pläne wurden durch Schillers körperliches Leiden gehemmt, das ihm auch in diesem Winter hart zusetzte.

Unter solchen Qualen konnte natürlich auch die Arbeit nicht so gefördert werden, wie er es wünschte. Die Briefe an den Erbprinzen setzte er in gewissen Zwischenräumen fort, arbeitete auch an der Ausgestaltung seiner ästhetischen Ansichten, aber ohne rechte Frische und Freudigkeit. Erst als ihm ein besonders milder Frühling ein besseres Wohlbefinden gab, kehrte das Bewußtsein der Leistungsfähigkeit wieder. Dazu fand er in Stuttgart, wohin er im März 1794 übersiedelt war, wieder geistige Anregung im Verkehr mit Künstlern und Gelehrten. Hier traf er nicht wenige der alten Freunde, vor allem Dannecker, „ein wahres Kunstgenie,“ der es sich nicht nehmen ließ, den Freund, für den er eine schwärmerische Liebe und Verehrung hegte, durch seine Kunst zu verewigen, indem er eine vorzügliche Büste von ihm modellierte, dieselbe, die er nach des Dichters Tode in kolossalem Maßstabe ausführte, denn er könne „nicht anders lebendig sein als kolossal“. (Beilage 106.) In Tübingen wurde er mit dem Buchhändler Johann Friedrich Cotta bekannt und schlug ihm die Begründung einer literarisch-ästhetischen Zeitschrift vor, an der Deutschlands beste Köpfe zur Veredelung des Geschmacks und zur Läuterung des sittlichen Bewußtseins, zur Hebung der gesamten Kultur mitarbeiten sollten. Cotta, ein Mann von außergewöhnlichem Unternehmungsgeist, wies Schillers Plan, obschon er ihm stark idealistisch erschien, nicht zurück, doch ward eine feste Vereinbarung verschoben. Es waren die Hören, die hier ihren Ursprung nahmen. (Beilage 116.)

Am 6. Mai 1794 verließ Schiller nach dreivierteljährigem Aufenthalte die Heimat; er hat sie nicht wiedergesehen. Die erhoffte Besserung hat er nicht gefunden, aber das Gefühl wachsender innerer Kraft steigerte seine Arbeitsfreudigkeit und das Bewußtsein seines hohen Berufes hob

den willensstarken Mann über alle Sorgen hinweg, die ihm auf der Bahn zu den Höhen des Lebens noch hindernd entgegentreten sollten. Vorerst galt es, auf der längst beschrittenen philosophischen Bahn die letzten, steilsten Gipfel zu erklimmen. Einem Wunsche des Augustenbursers entsprechend, wollte er zunächst die durch den Brand vernichteten Briefe aus Abschriften wiederherstellen: da sie aber seinem durch erneute Kantstudien und durch den Verkehr mit Fichte, Goethe und W. v. Humboldt bereicherten Geiste nach Inhalt und Form nicht mehr genügten, entschloß er sich zu einer Umarbeitung der Briefe. In drei Wochen hoffte er damit fertig zu sein, aber neun Monate, bis zum Juni 1795, rang er, allen körperlichen Schwächen zum Trotz und den dichterischen Schaffensdrang niederkämpfend, mit der Untersuchung und Gestaltung des schwierigen Stoffes. Die fertigen Teile, im ganzen 27 Briefe, erschienen in den „Horen“ vom Jahre 1795 unter dem Titel *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in einer Reihe von Briefen. Den Abschluß der Gedankenreihe sollte ein besonderes Buch bringen und das Ganze dem fürstlichen Gönner gewidmet werden, aber es kam nicht zustande, und so blieb die erweiterte Umarbeitung ein Bruchstück wie die Originalbriefe.

Im engen Anschlusse an diese verweisen die ersten neun Briefe auf die niedererschlagenden Eindrücke der französischen Revolution und sprechen es als ihre Aufgabe aus, darzutun, daß der Weg zur Politik durch die Ästhetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Es ist kraft seiner absoluten Freiheit Recht und Pflicht des Menschen, den Staat der Not in einen Staat der Vernunft, die gesellschaftliche Ordnung, die nur ein physisches Werk äußerer Kräfte ist, in ein vernünftiges Werk seiner eigenen Kraft zu verwandeln. Dies wäre aber nur möglich, wenn in dem einzelnen die „Totalität“ der menschlichen Natur, d. i. der innigste Einklang von Natur und Vernunft, Neigung und Pflicht, Gefühlen und Grundsätzen bestünde. Diese Totalität ist aber nicht der Charakter unseres Zeitalters. Der Versuch der Franzosen, sich in seine heiligen Menschenrechte einzufehen und eine politische Freiheit zu erringen, hat statt des Vernunftstaates ein Chaos heraufbeschworen, weil die rechten, reifen Menschen gefehlt haben für eine Schöpfung, die nur auf der Grundlage reinen Menschentums, ganzer Persönlichkeiten errichtet werden kann. „Der große Moment fand ein kleines Geschlecht.“ Um den künftigen Vernunftstaat, dessen sich das Griechentum erfreute, auch der modernen Zeit zu erringen, ist daher die Erziehung der Bürger vorerst notwendig. Da ist es nun die Kunst, die in ihren mütterlichen Müttern, die Wahrheit und Schönheit vereinigt, auf Geist und Gefühl zugleich wirkt und die Totalität des Charakters zu begründen vermag, auf die allein der Vernunftstaat gebaut werden kann. Glückliche Anlage und eine eigentümliche Selbstbildung erzeugen im Künstler jene „Totalität“ und machen ihn zum berufenen Vermittler dieser ästhetischen Kultur. Das Bild eines solchen echten Künstlers stellt Goethe dar, dessen Wesen und Wirken im Sinne der ästhetischen Kultur Schiller in glänzenden Farben schildert.

Die Frage, ob die künstlerische Kultur imstande sei, den roh sinnlichen Naturmenschen zu veredeln und den verkünstelten Kulturmenschen zur gefunden Natur zurückzuführen, behandelt die zweite Folge der Briefe. In diesen gewinnt die Abhandlung „Über Anmut und Würde“ eine Fortsetzung und Umbildung. Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend, wird jetzt „Sach- oder Stofftrieb“. Die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, „Formtrieb“, die Versöhnung und Wechselwirkung beider einander widerstrebenden Triebe „Spieltrieb“ genannt. Die Schönheit weckt in dem von Trieben und Empfindungen beherrschten Menschen das Gefühl für Form und Harmonie, dem Kulturmenschen aber gibt sie mit der sinnlichen Fülle das gesunde Gefühl und die Achtung vor voller Menschlichkeit zurück. Um diese doppelte Wirkung der Kunst zu erklären, entwickelt Schiller den Begriff des ästhetischen Zustandes, d. h. der Stimmung, die uns bei der Betrachtung des Schönen wohlthuend zuteil wird und uns die Freiheit zu sein, was wir sein sollen, zurückgibt. Dadurch tritt die Schönheit neben die Natur als Schöpferin. Doch nur wenn die Kunst als freie Schöpferin in ihrem eigenen Reiche ihre Gaben austellt, kann sie ihren Einfluß auf die menschliche Bildung ausüben; ihre Wirkung wird aufgehoben durch die Forderung einer schönen, lehrenden oder bessernden (moralischen) Kunst. In der Kunst soll die Form, die jedem Leben entsprechende Gestalt, alles sein und tun, „denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt“. Daher besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Dichters darin, daß er jetzt Erfüllung und Betätigung des Spieltriebes. Denn wie der Mensch nur spielt, wo er in der vollen Bedeutung des Wortes Mensch ist, und nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, so entfaltet sich in der ästhetischen Stimmung frei und freudig die Gesamtheit unserer Kräfte, losgebunden von aller Wissenssqual und aller Pflichtennot, von jedem Zwange der Sinnlichkeit und der Zwecke. Frei von Gedanken an persönlichen Genuß oder Besitz, weit der ästhetisch Betrachtende im reinen Ather des „interesselosen Wohlgefallens“, die Dinge aus der Höhe der Idee, das Zeitliche im Spiegel der Ewigkeit schauend. Ein Bild dieses ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, des freiesten und erhabensten Seins, findet Schiller in der idealen, heiteren, olympischen Götterruhe. In den Olymp hat die Kunst und das Gefühl der Griechen verlegt, was auf Erden sein sollte.

Kann aber das Schöne, wie Schiller lehrt, wirklich durch die ästhetische Einheit der beiden Triebe die erhabenste Menschheit herstellen und jene ideale erträumte Welt des ästhetischen Staates, wie sie in dem letzten Briefe geschildert wird, schaffen, dann freilich muß die künstlerische Bildung der Persönlichkeit als „ästhetische Pflicht“ erscheinen.

Nicht der ganze Ideenstoff der Briefe an den Augustenburger ist in die „Briefe“ übergegangen. Vier Aufsätze konnte Schiller bei der Umgestaltung des alten Manuskriptes selbständig ausarbeiten: sie dienen alle dem Problem des Einflusses der Schönheit auf die Erziehung; jeder nimmt eine Nebenfrage vor, die mit dem Hauptproblem in engem Zusammenhange steht und deren Beantwortung den Begriff der ästhetischen Erziehung schärfer umschreibt. Der Tadel Fichtes an Schillers bilderreichem, philosophischem Stil gab die Veranlassung zu dem ersten, schon früher geplanten Aufsätze Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten, in denen er zu seiner Verteidigung populäre, wissenschaftliche und schöne Darstellung scheidet und für sich die letztere in Anspruch nimmt, weil sie den ganzen Menschen beschäftigt. Ein zweiter Aufsatz, Über die Gefahr ästhetischer Sitten, wurde später mit dem ersten vereinigt unter dem Titel „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“. Wie dort die Gefahren, so wird in dem Aufsätze Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten der Nutzen des ästhetischen Gefühles für das sittliche Wollen und Handeln des Menschen erörtert. Den Geschmack zum uneingeschränkten Gesetzgeber des Willens zu machen und ihm die Verbindlichkeit der Pflicht zu opfern, gefährde die Sittlichkeit; andererseits aber verzehe der Geschmack den Menschen in eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung. Mit dem Aufsätze Über das Erhabene erhält das große Gedankenwerk eine wesentliche Ergänzung, indem Schiller nachträglich auch den Wert der „energischen Schönheit“, des Erhabenen, für die ästhetische Erziehung des Menschen erörtert.

Wie Schiller uns hier das tiefe Weh des Lebens zeigt, so deutet er uns auch die über alle Lebensnot siegreiche Kraft aus seiner persönlichen Lebenserfahrung, und ihr entstammt gleich das Wort, das allen Betrachtungen zugrunde liegt: „Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.“ Zwei „Genien“ sind uns zu Führern durch das Leben gegeben: die Schönheit und das Erhabene. Jene macht uns die Fesseln der Notwendigkeit leicht, dieses trägt uns empor und hinüber über die schreckensvollen Tiefen, wo unsere Sinne zagen und vor den Übermächtigen sich in den Staub werfen wollen. Zu dieser Willensgröße werden wir am besten gestärkt und gerüstet durch das Lust- und Wehgefühl, das der Anblick des tragischen Leidens, des Pathetisch-Erhabenen, uns einflößt. Das erdichtete Unglück, das die Tragödie bietet, soll uns widerstandsfähig machen auch gegen das wirkliche Leiden und uns lehren, auch das ernsthafteste Unglück in eine erhabene Nüchternheit zu verwandeln. Diesen „höchsten Schwung der Menschennatur“ wird aber die tragische Kunst nur dann verleihen, wenn sie uns ein untrügliches Bild des Lebens mit seinem ganzen furchtbaren Ernst und seiner unerbittlichen Notwendigkeit entwirft. Nur an der Größe der Leiden und dem Ernste des Schicksals offenbart sich die innerliche Größe des Helden. Darum fort mit jeglicher Abschwächung des Tragischen, mit jeder verzärtelnden Kunst! „Stirne gegen Stirne zeige sich uns das böse Verhängnis!“

So muß also das Erhabene zum Schönen kommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden. Die Verbindung beider ist ihr Ideal, und in dessen Preis klingt die Schrift aus. Es ist ein geistvoller, mit hinreißender Wärme gesungener und von bewundernswerter Höhe der Gesinnung getragener, aber gleichwohl nicht einwandfreier Hymnus, den Schiller der Kunst gewidmet hat. Abgesehen von der praktischen Undurchführbarkeit der Ideen in Bezug auf die Erziehung des Menschen, worauf schon Goethe hingewiesen hat, klingt es bedenklich, wenn er für den Künstler in der Kunst alle sittlichen Schranken gehoben wissen will und die Forderungen der Religion nicht achtet. Die unbeschränkte Kunst allein ist Schillers Religion, denn so schreibt er an Goethe: „Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten.“

Mit den „Briefen über ästhetische Erziehung“ war der Kreis der künstlerischen Kultur geschlossen und Schillers Interesse an der Lösung der allgemeinen philosophischen Probleme eigentlich befriedigt. Seine schöpferische Kraft drängte ihn zu freiem poetischem Schauen und Bilden und aus allen Briefen des Sommers 1795 spricht die freudige Überraschung, daß eine neue Epoche dichterischen Schaffens für ihn gekommen sei, reiner und größer als die frühere. Bereits verhießen einzelne Blüten einen neuen Frühling poetischen Gestaltens, aber noch hemmte eine letzte Sorge die freie Entfaltung. Je mehr er in Folge der inneren Umbildung und Vertiefung in den letzten Jahren auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen hatte, desto mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung

Die Horen

eine Monatschrift

herausgegeben von Schiller

Erster Band.

L ü b i n g e n
in der J. G. Cottaischen Buchhandlung
1795.

Die Horen.

sich wissenschaftlich Rechenschaft zu geben. Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die ihn dazu aufforderten: die unablässig steigende Verehrung für die Griechen und die beginnende Freundschaft mit Goethe. Jene weckte in ihm das schmerzliche Bewußtsein, wie sehr ihm die an jenen bewunderten Eigenschaften mangelten, und der Verkehr mit Goethe ließ ihn jenen Mangel nur noch tiefer fühlen. Zugleich aber erkannte er auch, daß der Gegensatz zwischen antiker und moderner Dichtkunst nicht an Ort und Zeit gebunden sei, sondern in den schaffenden Persönlichkeiten selbst begründet sein müsse. Daraus erwuchs für Schiller die Doppelfrage, ob die Neuere im Vergleich zu der Vortrefflichkeit der antik-hellenischen Poesie überhaupt noch echte Dichter seien und ob er bei seinem Naturell sich gegenüber dem ganz anders gearteten Goethe als Dichter behaupten und seine angeborene Eigenart in einer den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechenden Weise zum Ausdruck bringen könne. Gründlich, wie er war, schlichtete er diesen inneren Widerstreit in der großen Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung, die in dem Nachweise der Berechtigung seines eigenen (sentimentalischen) dichterischen Wesens neben dem naiven der Alten und Goethes ihren Höhepunkt erreicht.

Nach einem einleitenden Abschnitte über das Naive erörtert Schiller dessen verschiedene Arten und die Gründe des Wohlgefallens, das der Kulturmensch an naiven Erscheinungen empfindet. Das Naive erfreut uns, weil es alles Künstliche und Gefünstelte beschämt; es stimmt uns zur Behmut und Sehnsucht, weil es uns zeigt, was wir unter den Anforderungen des Lebens und auf dem Wege zur Kultur verloren haben; ein einheitliches, in sich geschlossenes, auf sich ruhendes Dasein. Naiv sind die Kinder und Naturvölker; naiv ist auch jedes Genie, denn dadurch allein beglaubigt es sich als solches, daß es, unbekannt mit allen Regeln, in schlichter Einfachheit über alle Künstlichkeit triumphiert. Diese geniale Naivität macht das eigenste Wesen der Griechen aus. Der Grieche, noch eins mit der Natur und mit sicherem Heimatgefühl in ihr lebend und webend, braucht das Vorhandene nicht zu suchen und daher finden wir bei ihm so wenig von dem sentimentalischen Interesse, mit dem wir Neuere an Naturjener und Naturcharakteren hängen. So ist unser Gefühl für die Natur einerlei mit dem Gefühl, das wir für die Alten haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. „Die Griechen empfinden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Unser Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.“ Anders war das Gefühl, das Homer besaß, wenn er seinen göttlichen Zaubirten bewirten ließ, als jenes, das die Seele des jungen Werther empfand, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las.

Aus diesem Gegensatz des Naturempfindens entspringen zwei verschiedene Dichtweisen: die naive und die sentimentalische. Wenn der Dichter das Ganze seiner Natur in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit fühlen darf, dann wird die ruhig-behagliche, möglichst getreue Wiedergabe der ersauten und erlebten Wirklichkeit das Lebenselement seiner Dichtung bilden. Der sentimentalische Dichter dagegen sucht die Natur. Denn da die innere Harmonie zwischen Denken und Empfinden, die den Naturmenschen auszeichnet, durch die verderblichen Einflüsse der Kultur gestört ist, kann der Mensch nur nach jener Einheit streben. Demgemäß ist seine Aufgabe nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit und des einfachen Seins, sondern die Darstellung der Dinge in ihrem Verhältnisse zum Ideal, die süßne Aufstellung großer Bilder eines höheren Seins über dem wirklichen Leben. Verschieden ist auch die Darstellungsart: Der naive Dichter geht mit seiner Empfindung ganz im Gegenstande auf; „wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk“; sein Gegenstand ist eine endliche, der des sentimentalischen Dichters eine unendliche Größe; demnach kann keiner der Maßstab des andern sein. Hat jener die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung dessen, was sinnlich darzustellen ist, voraus, so gibt uns dieser den Gegenstand, wie er sich in seiner von beherer Sehnsucht nach dem Ideal bewegten Seele spiegelt; er erregt unser Gemüt durch die Macht seiner Ideen, erschüttert unser Gewissen durch die sittliche Wucht, reißt uns empor aus der Enge unseres Daseins zur Anschauung unseres reinen Selbst und unserer wahren Bestimmung.

Aus diesen Untersuchungen wurde Schiller klar, daß die Begriffe des Naiven und Sentimentalischen im allgemeinen sich mit denen des Antiken und Modernen decken. Denn ob naiv oder sentimentalisch, hängt vor allem von der Eigenart des Dichters und von zufälligen Einflüssen ab, die in die Entwicklung seiner Persönlichkeit spielen. So fand Schiller im Altertum in Horaz den „wahren Stifter der sentimentalischen Dichtungsart“ und andererseits in der neuen Zeit naive Dichter, so Goethe. Während er dessen Wesen studierte, kam ihm das Sentimentalische seines eigenen Künstlercharakters immer mehr zum Bewußtsein und in der weiteren Untersuchung wird er zum berechneten Anwalt der modernen Dichter. Um aber dadurch Goethes einzigartige Dichtung nicht herabzuleben, prägt er für ihn die Formel, „er sei ein naiver Dichter, der sentimentalische Stoffe behandelt.“ und erörtert sie an Werther, Tasso, Wilhelm Meister und Faust. Nun konnte Schiller hoffen, dem Vielbewunderten künstlerisch näher zu kommen, wenn er zu dem Sentimentalischen seines Wesens die Vorzüge des naiven Dichters zu geellen strebe. Daß beide Dichtweisen gleichwertig seien, stand ihm fest; ja er konnte sogar die feine als die tiefer berechnigte ansehen. Denn wenn es die Aufgabe des Dichters ist, das Empfindungsleben seiner Zeit zum Ausdruck zu bringen, so hat sie niemand mehr erfüllt als Schiller. Darum prüft er auf seinem Rundgange durch die Literatur vor allem die sentimentalischen Dichter und teilt sie aus ihrer Grundstimmung in Arten ein.

In der Schlußbetrachtung findet Schiller, daß dem naiven Dichter im allgemeinen eine realistische, dem sentimentalischen eine idealistische Charakteranlage entspreche. Jede hat ihre Berechtigung, nur ihre Entartungen, der gemeine Empiriker als das Zerrbild des Realisten und der Phantast als Karikatur des Idealisten, sind verderblich und verächtlich. Wie nun das Ideal vollendeter Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der wechselseitigen Durchdringung der naiven und sentimentalischen Dichtung hervorgehen.

Man wird in einzelnen manches an Schillers großer Abhandlung bemängeln, die Einteilung der Dichtercharaktere in zwei Klassen bedenklich finden und die Anschauungen über die Wirkung der Kunst auf das sittliche Leben des Menschen als Übertreibung bezeichnen, den großartigen Gedankenentwicklungen, der gewaltigen Kraft und Höheit sittlichen Willens wird sich niemand entziehen können. Es ist der erhebende Kampf für die unveräußerlichen Rechte des sittlichen und künstlerischen Idealismus, der gegen das Niedrige und Gemeine keine Nachgiebigkeit kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit hinweist und sich bewußt ist, daß dieser Idealismus einst siegen müsse. Er ist es denn auch, der, wie W. v. Humboldt sagt, allen Schöpfungen Schillers ein ganz eigenes Gepräge von Höheit, Würde und Freiheit gibt, ja sie eigentlich in ein überirdisches Gebiet hinüberführt und die höchste Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufstellt. Daher komme es, daß allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr sind, immer ein schwer zu bestimmendes Etwas, ein gewisser Glanz bleibe, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheidet. Und daß diese seine dichterische Eigenart, die ihn freilich in ihrem sich nie genugtuenden Pathos der Gefahr des Rhetorischen aussetzte, neben der Goethes berechtigt sei, war ihm durch seine Betrachtungen zu dem freudigen Bewußtsein geworden, dem er später in einem Epigramm Ausdruck verleiht:

Wahrheit suchten wir beide; du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer.
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

Doch nicht bloß Schiller selbst hat seine große Abhandlung in seiner Entwicklung gefördert, sondern überallhin haben seine Gedanken fruchtbare Anregungen getragen und entscheidenden Einfluß auf viele Wissenschaften geübt. Insbesondere die Literatur- und Kunstgeschichte sind Schiller zu großem Danke verpflichtet: jene Unterscheidungen haben unter verschiedenen Namen den Gang durch die ganze Welt gemacht und, wie Goethe erklärt, den ersten Grund zur neuen Ästhetik gelegt. Denn alle sinverwandten Begriffe, die man seitdem aufgefunden hat, antik und modern, hellenisch (klassisch) und romantisch, sind nur Spielarten jenes von Schiller erkannten Gegensatzes des Naiven und Sentimentalischen, des Realisten und Idealisten, und wenn es sich dabei auch nur um den alten Gegensatz von volksmäßiger und kunstmäßiger Dichtung handelte, so hat er durch Schiller doch erst eine vertiefte Erklärung erhalten.

Die ästhetisch-philosophische Schlußabhandlung veröffentlichte Schiller ursprünglich in drei Abschnitten um die Wende von 1795 bis 1796 in den *Horen*.

Diese Monatschrift war nach langen Unterhandlungen Schillers mit Cotta endlich zustande gekommen und sollte die freiesten und reifsten Schriftsteller zu einem schöpferisch wirkenden Bunde vereinen und die „ganze lesende Welt“ zu einer großen Kulturgemeinde zusammenschließen. Als eine Stätte menschlich freier Bildung sollte die Zeitschrift nach Schillers Absicht allen ersten und kühnen Erforschungen der Wahrheit, jeder großen und edlen Darstellung der Schönheit offen stehen und nur den vergänglichen Interessen des Tages, dem trennenden Kampfe der Meinungen über „Staatsreligion und politische Verfassung“, sich verschließen. Geist und Richtung des Blattes kündigte schon der Titel an, denn von den schwerfälligen Göttingen, die im Gefolge der Grazien die Natur wie das Menschenleben in Ordnung halten und zur Vollendung führen, erhielt sie den Namen. Um der Zeitschrift die weiteste Verbreitung zu sichern, sollte sie allen Interessen und zunächst auch den verschiedensten Geschmacksrichtungen Rechnung tragen.

Daher suchte Schiller Dichter, Philosophen und wissenschaftliche Schriftsteller jeder Art für die „Sozietät“ zu gewinnen. Die ersten Genossen fand er in seiner Umgebung. Da war der Historiker Woltmann, der gleichzeitig mit Fichte, dem streitbarsten und verwegentsten Jünger Kants, nach Jena berufen worden war, und vor allem Wilhelm von Humboldt, der in den „Horen“ die Verwirklichung seines eigenen besten Strebens erblicken durfte.

In Potsdam 1767 geboren und mit seinem jüngeren Bruder Alexander auf dem elterlichen Schlosse Tegel und in Berlin im Geiste der Aufklärung erzogen, wirkte Wilhelm von Humboldt kurze Zeit am Berliner Kammergericht, zog sich aber, durch den Bureaualtrismus angewidert, bald ins Privatleben zurück und überließ 1794 mit seiner Gemahlin Karoline von Tucheröden, einer Jugendfreundin der Lengefeld'schen Schweltern, nach Jena. Ein Verehrer des Griechentums, in dessen Geist er im Verkehr mit dem Philologen Friedrich August Wolf durch Übersetzungen aus Achylus und Pindar tief eingedrungen war, ein Kenner der Kantischen Philosophie und in ästhetischen Dingen wohl erfahren, wurde er bald Schillers treuester Berater in ästhetischen, metrischen und philosophischen Fragen, als dieser vom Studium der Philosophie zum poetischen Schaffen überging. Der Briefwechsel beider, den Humboldt sammelte und veröffentlichte, kündigt den Geist, der ihre Freundschaft befeuerte, und in der „Vorerinnerung“ dazu hat er den philosophischen Dichter und ästhetischen Denker in einer noch immer nicht übertroffenen Weise mit Liebe geschildert. In der gründlichen Schrift über „Hermann und Dorothea“ findet er das Ideal der Kunst in der Verbindung der Kantischen und Schillerschen Philosophie mit der Dichtung Goethes, zu dem er später in innige Beziehung trat. Schon durch das Streben möglichst allseitiger Ausbildung des eigenen Ich näherte sich Humboldt den Romantikern, obgleich er sich von ihnen persönlich fernhielt. Wie diese hat er sich um die noch junge Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie große Verdienste erworben (Über die Kawisprache auf der Insel Java. 3 Bände) und wiederum berührt er sich mit ihnen in der nationalen Gesinnung. Denn 1809 in das Ministerium berufen, arbeitete er an der geistigen Wiedergeburt Preußens und insbesondere ist die Berliner Universität seine Schöpfung. Er starb 1835 zu Tegel. (Abb. S. 921.)

Die „Horen“ gaben auch den äußeren Anlaß zu dem Bunde Goethes mit Schiller. Während der fünf Jahre seit der Übersiedlung Schillers nach Jena hatte sich an seinem Verhältnis zu Goethe nichts geändert. An Gelegenheiten, sich zu sehen, fehlte es den beiden nicht, zumal da der Weimarische Geheimrat durch seine persönlichen und amtlichen Beziehungen öfters in die Universitätsstadt geführt wurde. Aber diese kurzen Begegnungen in Gesellschaft oder bei dienstlichen Veranlassungen blieben völlig bedeutungslos; die Seelen wichen einander aus. Unvereinbar schienen sie getrennt durch Begabung, Schicksale und Bildungsgang, verschieden waren ihre Ausgangspunkte, verschieden die Kräfte, auf die sie sich stützten. Aber weil sie beide demselben Ziele zusteuerten, kam es schließlich doch zu einer auf ehrlicher Anerkennung ihrer Eigenart beruhenden Vereinigung. Neben Kant und Herder brauchte Schiller vor allem den Namen Goethe für die „Horen“. So richtete er denn im Juni 1794 im Namen einer ihn „unbegrenzt hochschätzenden Gesellschaft“ an den „Herrn Geheimrat“ ein ehrerbietiges Schreiben mit der Bitte, er möge die Zeitschrift „mit Beiträgen beehren“. Goethe, der es damals schmerzlich empfand, mit dem literarischen Deutschland durch die italienische Reise außer Fühlung gekommen zu sein, hoffte von der „Verbindung mit so wackeren Männern, als die Unternehmer sind“, das Beste für seine Bestrebungen und sagte zu, ohne dabei an ein näheres Verhältnis zu Schiller zu denken. Aber wenige Wochen darauf kam es zwischen beiden zu einer fruchtbringenden Begegnung.

Eines Tages, erzählt Goethe, habe es sich gefügt, daß er abends in Jena Schiller in der naturforschenden Gesellschaft von Batsh traf, deren Ehrenmitglieder sie beide waren. Zufällig verließen beide zusammen den Saal und Schiller äußerte, eine so zerküßelte Naturbetrachtung, wie sie ihnen eben eröffnet worden sei, habe wenig Anziehendes. Goethe war von dieser Äußerung angenehm berührt; denn die treibende Kraft seiner Naturstudien war ja der Drang, die Welt als eine Einheit zu erfassen, die Natur „aus dem Ganzen in die Teile strebend“ darzustellen. In eifrigem Gedankenaustausch kommen sie an Schillers Haus; beide traten ein und Goethe entwickelt an der Metamorphose der Pflanzen seine Naturauffassung. Zur Veranschaulichung zeichnet er „mit manchen charakteristischen Federstrichen“ die Urpflanze, jene Grund- und Stammform also, auf die alle pflanzlichen Gestaltungen zurückzuführen seien, vor Schillers Augen hin. Dieser nimmt eifrigen Anteil, aber am Schluß urteilt er: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ Mit anderen Worten: Goethes Anschauung scheint ihm von außen herein in die Natur getragen, nicht von der Natur entgegengebracht. Nun kam es erst recht zu einer lebhaftesten Erörterung, in der die ganze Luft ihrer Denkweisen sich aufstaut: Schiller focht als „gebildeter Kantianer“, Goethe vertrat seinen „hartnäckigen Realismus“. Schließlich lenkt Schiller in der Form ein; der sachliche Zwiespalt bleibt unausgeglichen. Erst erneutes Kantstudium überzeugte später Goethe, daß seine Lehre im Sinne Kants war, und er eignete sich für die geistig-anschaulichen Urphänome die Bezeichnung „Ideen“ an. Und wie auf diesem Gebiete, so bahnte Kant auch eine Verständigung an, als sie an demselben Abend auf Kunst und Kunsttheorie zu reden kamen, denn in Kants „Kritik der Urteilskraft“ fand Goethe seinen Glauben an das einheitliche Wesen von Kunst und Natur philosophisch gerechtfertigt. „Wir fanden“, bekennt Goethe, „daß unsere Ansichten auf eins gingen,“ und diese Übereinstimmung war, schrieb Schiller an Körner, „um so interessanter, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging.“

Goethe ward gefesselt durch Schillers persönliche Liebenswürdigkeit und gewandte Lebensflugheit, durch den anziehenden Zauber, den sein innerstes Geistesleben auf alle ausübte, die sich ihm näherten, und nun erschloß sich auch das Verständnis für dessen dichterisches Streben und

Schaffen. Solchen geistreichen Genuß, wie bei Schiller in Jena, erzählte Goethe seinem Berater in Kunstdingen, dem Schweizer Heinrich Meyer, habe er selten gehabt, und Schiller versicherte er brieflich, daß er sich auf eine öftere Abwechslung der Ideen mit ihm herzlich freue. Nun erst erkannte auch Schiller Goethes Wesen in seinem tiefsten Innern; hier trat ihm jene schöpferische Kraft entgegen, der zur Persönlichkeit gewordene „Spieltrieb,“ in dessen Wirksamkeit Schiller die Grundbedingung zu harmonischer Vollendung von Kunst und Leben sah. In der Natur erblickte Goethe das Walten künstlerisch bildender Geseze und in der Kunst eine unmittelbare Anschaulichung des gesetzmäßig Natürlichen in seiner höchsten Vollendung. Und so ordnete denn Schiller die neu gewonnenen und die längst vertrauten Züge Goethes in dem Briefe an ihn vom 23. August 1794 zu einem einheitlichen Bilde.

Wer Goethes Entwicklungsgang so auffaßte, wie Schiller in diesem Briefe es tat, der mußte ihm willkommen sein, denn von einem solchen konnte er Verständnis und Förderung erwarten, was er denn auch sofort in seiner Antwort freudig aussprach: „Zu meinem Geburtstage, der diese Woche erscheint, hätte mir kein angenehmer Geschenk werden können als Ihr Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen und mich durch Ihre Teilnahme zu einem emßigen und lebhaften Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern.“ Der vielgerühmte Freundschaftsbund war geschlossen und er ist unverbrüchlich geblieben. Jeder hatte einen teilnehmenden Freund und verständnisvollen Ratgeber gefunden, jeder sah in dem anderen den idealen Typus des ersehnten, verstehenden und genießenden Publikums. Keinem kann es mehr beikommen, den anderen zu seinem Standpunkte herüberziehen zu wollen, denn eben durch ihre Abweichungen sind sie sich unschätzbar. Und einzigartig, wie in dem Leben der beiden Großen, steht ihre Gemeinschaft in der Geschichte des menschlichen Geistes da. Wir wissen von manchen führenden Paaren, die in unserer Vorstellung sich ergänzen und die großen Gegensätze einer Epoche zum anschaulichen Ausdruck bringen; aber daß zwei nebeneinander lebende und auf demselben Gebiete tätige Persönlichkeiten von so überragender Größe, statt sich abzustoßen, sich anziehen und so ineinander einleben, daß sie gerade dadurch erst ihre volle Eigenart zur Reife bringen und doch in ein Ganzes aufzugehen scheinen, dem hat die Geschichte kaum Ähnliches an die Seite zu stellen. Nur etwas über zehn Jahre war ihrem gemeinsamen Wirken gegönnt; um so erstaunlicher erscheint es, wie durch den Erfolg ihrer Arbeit die deutsche Literatur auf einen Höhepunkt ihrer Entwicklung geführt wurde. Wie sich die gegenseitige Ergänzung und Durchdringung ihres Wesens auf den Hauptgebieten ihres poetischen Schaffens, dem epischen und dramatischen, vollzogen hat, davon geben uns die sechs Bände des Briefwechsels der beiden Freunde Zeugnis, von dem Goethe, als er sich 1824 an dessen Herausgabe machte, mit Recht rühmen konnte, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen, geboten werde. Das Beste aber sagten sie sich mündlich, wenn sie sich, anfangs meistens in Jena, später in Weimar zusammenfanden. Da empfand Goethe des jüngeren Freundes vorwärtstrebende Natur: „Alle acht Tage war Schiller ein anderer, ein vollendeterer,“ heißt es in den Gesprächen mit Eckermann (1825), „jedesmal, wenn ich ihn wieder sah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil.“ Und Schiller sagt von Goethe: „Ich kann nie von ihm gehen, ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre.“ Es war ein gegenseitiges Nehmen und Geben, Fördern und Anregen, ein gemeinsames Weiterbilden und Weiterkämpfen, wobei bald der eine, bald der andere der Aktivere war.

Groß war der Reichtum, der den beiden Dioskuren aus ihrer Verbindung zuströmte, groß auch der Gewinn, den sie für ihre Stellung zur Außenwelt daraus zogen. Vereint bildeten sie eine Macht, gegen die sich niemand auf die Dauer behaupten konnte. Bedingungslose Achtung der Eigenart des anderen war das Grundgesetz des Bundes; gegen Neid, Eifersucht und kleinliche Verstimmungen sicherte sie ein Streben, das nur dem gemeinsamen Dienst an einer gewaltigen idealen Aufgabe galt. Stets hat Schiller zu Goethe als dem ihm überlegenen Geiste hinaufgeblickt und neidlos hat Goethe zugehoben, wie Schillers rasche dramatische Erfolge ihn

selbst in den Schatten stellten. Diese Uneigennützigkeit floß ihnen nicht minder aus der wechselseitigen Achtung ihres menschlichen Wesens wie aus dem Bewußtsein ihrer künstlerischen Begabung. Mit uneingeschränkter Bewunderung hat Goethe stets, besonders nach Schillers Tod, die unerreichbare Edelart seines Freundes verherrlicht und Schiller hat in einem Briefe an die Gräfin Schimmelmänn dem Menschen Goethe ein schönes Denkmal gesetzt. „Die hohen Vorzüge seines Geistes,“ schreibt dort Schiller von dem Freunde, „sind es nicht, die mich an ihn binden. Wenn er nicht als Mensch für mich den höchsten Wert von allen hätte, die ich persönlich je habe kennen lernen, so würde ich sein Genie nur in der Fremde bewundern.“

Das Gefühl wachsender Kraft hat Schillers Stellung zum Publikum geändert. Wollte er einst niemand als „den Ausspruch der Welt“ als Richter über sein Wirken anerkennen, so betrachtete er sich seit der „Rheinischen Ithalia“ als Erzieher des Volkes. Dieses zu seinen hohen Anschauungen emporzuheben, war auch der Zweck, den er mit den Horen erreichen wollte. Alle seine Willenskraft hat er eingesetzt und einen staunenswerten Opfermut entwickelt, um zu bewirken, „daß von einem Ende Deutschlands zum anderen das Publikum davon unterhalten werde.“ Doch schon am Ende des ersten Jahres erlosch die Begeisterung für die Monatschrift und mit dem dritten Jahrgange (1798) wurde sie begraben.



Wilhelm von Humboldt.

In den „Horen“ veröffentlichte Schiller die ersten reifen Früchte seines poetischen Schaffens; die meisten sammelten sich in dem *Musenalmanach*, einem poetischen Jahrbuche, das er von 1796 bis 1800 herausgab. Wieder machte ihm das Sammeln und Sichten der Beiträge viel saure Arbeit und Ärger und nur Goethes eifrige Teilnahme kam ihm hilfreich zustatten. Innerlich nach ihrem höchsten Berufe schon lange zurückverlangend, waren Goethe und Schiller nach ihrer Begegnung Hand in Hand wieder in das Reich der Poesie gewandert. Nach seiner Art richtete sich darin jeder aufs neue ein: Schiller, indem er das heimgebrachte Gold der Gedanken zu Gedichten ausmünzte. Den Höhepunkt seiner „Reflexionspoesie über Ethisches und Ästhetisches“, seiner sogenannten Ideen- und Gedankenlyrik, fällt in den Anfang dieser zweiten dichterischen Periode (1795—1805), und viele der in diesen Kreis gehörigen Gedichte sind geradezu Ausgestaltungen von Gedanken, die er in den philosophischen Abhandlungen der Zwischenzeit niedergelegt hatte. Das philosophische Wort wird dichterische Tat, das in den „Künstlern“ verheißene Zukunftsreich harmonischer Vollendung soll vor unseren Augen erstehen. Wie aus einem Füllhorn schüttet er Meisterwerke vor dem Volke aus; bald sind es umfangreiche Gedichte, die eine ganze Welt von Ideen vor uns erschließen, bald solche von wenigen Strophen, die einem einzigen wertvollen Gedanken gewidmet sind, wieder andere, die ihren Inhalt in Bilder der verschiedensten Art kleiden, in Sage und Allegorie, endlich eine fast uner schöpfliche Fülle in gedrängter, kurzer und kürzester Form bis zu jenen zweizeiligen Epigrammen, in denen er nach Goethes Urteil ein ganz besonderer Meister war. Philosophie und Geschichte, Leben und Erfahrung bieten ihm Stoffe; Gott und Welt, Kunst und Staat,

Wahrheit und Wirklichkeit, der Menschheit Entwicklung und Schicksal, Glück und Wille – bilden den Gegenstand seiner Lyrik.

Wer das Wesen der Lyrik nur in der Verklärung des Liebes- und Naturempfindens sieht oder verlangt, daß jedes lyrische Gedicht, wie das Goethesche, von einer „Gelegenheit aufgeregt“ und der unmittelbare Eindruck eines Erlebnisses sei, wird freilich Schillers Dichtung nicht als „wahre Poesie gelten lassen, weil sie selten oder nie jenen Charakter trägt. Aber warum soll ein aufgeweckter Sinn nicht denselben Zauber empfinden wie bei einem Goetheschen Liede, wenn aus einem Gedichte ein schöner oder ergreifender Gedanke in einer Form ihm entgegentritt, die den Gedanken in der höchsten Vollkommenheit ausdrückt und in dem Hörer zugleich alle die Gedanken und Stimmungen miterregt, von denen jener eine umwoben sein kann? Dies aber ist bei Schiller der Fall. Das eigentlich „lyrische Fach“, auf das ihn Körner hingewiesen, nannte er selbst ein Exil, nicht seine „Provinz“, aber mit seiner Gedankenlyrik hat er sich eine eigentümliche „Provinz“ auf dem Gebiete der Lyrik erobert und hier ist seine Meisterschaft unerreicht, seine Herrschaft unbestritten. Selbst der Leser, der nichts von Schillers Entwicklungsgang weiß und nicht ahnt, aus welchen inneren Anlässen auch seine Dichtung quoll, wird den Eindruck der höchsten Schönheit und Harmonie empfinden. Auch losgelöst von der Erde, in der sie wuchsen, verlieren diese Blumen ihren Duft und ihre Frische nicht; aber es ist nicht nötig, sie von der Erde zu lösen. Denn aus Schillers „ganzer Menschheit“ sind seine philosophischen Gedichte geboren und darum sind sie Lebensbekenntnisse, freilich in anderem Sinne als Goethes Gelegenheitsdichtungen. Wohl ist der Antrieb dieser sinnlicheren Lyrik Schillers die „Reflexion“, aber jeder große Gedanke setzt sich bei ihm in Gefühl um und wird zur inneren Erfahrung. In dieser Begeisterung treten die Ideen, die er aus dem Leben geschöpft hat, dem sinnenden Poeten in deutlichen Gestalten entgegen und da zeigt er sich nun als Meister der Kunst, indem er das geistige mit schöpferischer Phantasie erfäßt, mit der Wärme des Gefühls belebt und in anschaulichen Sinnbildern zur Darstellung bringt. Das Feuer und der hohe Schwung, die Anschauungskraft und Sprachgewalt sind dem gereiften Dichter von der Jugend her geblieben, aber seine Phantasie ist jetzt gezügelt durch das Streben nach schönem Maß und gegenständlicher Veranschaulichung.

Die „Brücke“ von Schillers philosophischer Tätigkeit zu seinem neuen poetischen Schaffen bildete die gereimte Epistel Poesie des Lebens (1794). Unmittelbar anknüpfend an die „Künstler“, führt er darin als Lehrer des „schönen Scheins“ einem Realisten, der sich über die Poesie verwerflich ausdrückt, weil die Kunst überhaupt auf dem Scheine beruhe und keine Wahrheit biete, zu Gemüte, wie bar der Reize das Leben wäre ohne das Walten und Weben der Phantasie. In vollen Klängen preist bereits der den Mufenalmanach auf, 1796 eröffnende bilderprächige Hymnus Die Macht des Gesanges die geheimnisvolle Macht, mit der die Dichtkunst den Menschen ergreift, über alle Bedrängnis zum Gefühle seiner „Geisterwürde“ ihn erhebt und aus der Anspannung seiner getrennt wirkenden Kräfte zu dem natürlichen Zustande des Zusammenspiels seines ganzen Wesens, „in der Natur getreue Arme“ zurückführt. Wird hier der Gesang in seiner furchtbar erhabenen, veröhnenden und reinigenden Macht gefeiert, so erscheint die Poesie ein andermal als stillwaltende Segenspenderin in dieser Erdenwelt, „dem Tal der armen Hirten“. Rätselhaften Ursprungs bleibt der gute Genius, auch wenn er in dem freundlichen Bilde als Das Mädchen aus der Fremde (1796) erscheint. In seiner Gegenwart verwandeln sich die Herzen, niemand bleibt unbeschenkt, am reichsten aber erfährt seine Segnungen der Dichter. Im „Land der Träume“ weitend, ist er bei der Teilung der Erde zu spät gekommen; dafür bietet ihm Zeus den Mitgenuß olympischer Freiheit und Freuden; durch die Poesie, will Schiller sagen, verbindet der Dichter die sichtbare Welt mit der idealen, für die die olympische ein Sinnbild ist. Auch in der Dithyrambe steigen die Olympier auf die Erde herab und gewährt Zeus dem Dichter einen Anteil an der höheren Welt. Als Erdgeborener hat aber auch der Dichter mit den widrigen Verhältnissen zu kämpfen und selbst der herrlichste Genius kann unter ihrem Drucke seine Flügel nicht frei entfalten. Diese von Schiller oft selbst empfundene Pein stellt er dar in dem humoristisch-satirischen Gleichnisse Pegasus im Joche (1796). Von lichten Höhen, von Liebe, Glück, Ruhm und voller Erkenntnis der Wahrheit hat der junge Schiller einst geträumt und die Zukunft sich mit den schönsten Farben ausgemalt; aber schmerzlich mußte er als Mann diesen beseligenden Wahn zerstreuen, eine Welt voll stolzer Entwürfe mit ihm versinken sehen. Der Nieberschlag dieses qualvollen Erlebnisses ist das tief ergreifende Gedicht Die Ideale (1796), Schillers Abschiedslied von der Jugend. Vor dem nüchternen Blicke der Wirklichkeit haben sich ihm die Ideale als trügerisch erwiesen und nur zwei Gestalten „von all dem rauschenden Geleite“ der Jugend harrten treu bei dem nach des Lebens Höhen strebenden Dichter aus: das Bewußtsein der Einigkeit mit Gleichgesinnten und die Freude an der Arbeit selber. Mit diesem tröstenden Hinweis schließt das elegisch empfundene Gedicht, das Schiller selbst als „das treue Bild des menschlichen Lebens“ bezeichnet hat. Wohl ist ihm noch oft der Abstand des Wollens und Vollbringens zum schmerzlichen

Bewußtsein gekommen, aber nie ermattete seine Kraft, um sich zu erringen, was anderen glücklicheren Naturen von Haus aus verliehen war, jene Sicherheit des naiven Wesens, die er in dem ursprünglich „Natur und Schufe“, später Der Genius überschriebenen Gedichte preist. In einem solchen „Genius“ ist kein Widerstreit von Neigung und Pflicht, sondern all sein Tun und Denken geht aus irrthumsloser innerer Nothwendigkeit hervor und ist in seiner unbewußten kindlichen Sicherheit, die ihm alle Herzen bezwingt und sein Tun zum Gesetze macht, dem gereiftesten Nachdenken der Klugen und Philosophen überlegen, so daß der Dichter ihm das Wort zurufen kann: „Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.“ Es ist Goethe, der Schiller für den „Genius“ die Züge geliehen hat, und auch in dem Gedichte „Das Glück“ schwebte ihm der neidlos bewunderte Freund vor, dem „schon vor des Kampfes Beginn die Schläfe bekränzt“ war und der, „eh' er die Mühe bestand“, die Charis erlangte. Das Glück schöpferischen Lebens und beseligenden Schaffens hat auch Schiller in reichem Maße erfahren, und wie hier, so schöpft er auch in jenen Gedichten, die die Würde der Frauen, die Macht des Weibes, die Tugend des Weibes, das weibliche Ideal verherrlichen, aus der Erfahrung. Schon Frau von Stein hat aus der „Würde der Frauen“ die Züge der Gattin des Dichters herausgefunden. Wie in „Armut und Würde“ stellt er dem Manne die mild veröhnende, still wirkende, sanfte Macht des Weibes gegenüber und erblickt in diesem die Verkörperung edlen Maßes und sittlicher Schönheit. Veröhnung der Gegensätze, Nothwendigkeit und Freiheit zeigt sich dem Dichter auch in der Schönheit geistlicher Bewegungen, wie der Tanz darstellt. Gleich den Tanzenden bewegt sich auf des „Tactes melodischer Woge“ auch die Sprache dieses Gedichtes dahin und geleitet uns durch die Verschlingungen des Tanzes. Da ist Bewegung, Wandelbarkeit und Freiheit der Erscheinung veröhnt mit dem den Tanz beherrschenden Gesetze des Rhythmus. Wohl kostet es Mühe, die sich befeindenden Triebe zu veröhnen, aber der Dichter empfindet den unablässigen Kampf, die Überwindung der Wirklichkeit durch die völlige innere Hingabe an das Ideal als seine, als die allgemeine menschliche Aufgabe. Auf herrlichste brachte er dieses Bekenntnis zum Ausdruck in seiner größten lyrischen Schöpfung: Das Ideal und das Leben. Es ist dies die duftendste Blüte der Gedanken, die in den Briefen über ästhetische Erziehung niedergelegt sind, und über keines seiner Gedichte hat sich Schiller selbst so befriedigt geäußert wie über dieses. „Wenn Sie diesen Brief erhalten,“ schrieb er an Humboldt, „so entfernen Sie alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht!“ Ursprünglich trug es den Titel „Das Reich der Schatten“; weil aber viele Leser dabei an eine Schilderung der Unterwelt dachten, änderte er ihn in „Das Reich der Formen“ und wählte schließlich den oben genannten. Schillers Weltanschauung, die sich aus dem Gegensatz und der Zusammengehörigkeit von Ideal und Leben ergibt, findet hier einen bildkräftigen Ausdruck. In den Gestalten der Olympier zeigt sich uns die vollendete Harmonie, die in der zwiespältigen Menschenwelt nicht gedeiht, denn „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl“. Doch kann auch dieser wenigstens zeitweise jene Einheit zwischen Neigung und Pflicht in sich herstellen, so daß er „frei ist in des Todes Reihen“. Das Mittel dazu ist der Verzicht auf den großen Genuß der Dinge und die Erhebung zum Ideal, der schönen Erscheinung aller Dinge, in begierdelos freier Betrachtung. Im Leben Kampf, im Reiche des Ideals Sieg, dieser Grundgedanke des Gedichtes wird für vier verschiedene Lebensgebiete in einzelnen ausgeführt, und zwar so, daß jedesmal der Schilderung eines mühevollen Kampfes die „Erquickung des Erschöpften“, die Heilung durch das Ideal folgt.

Um „Das Ideal und das Leben“ gruppieren sich andere Gedichte, die in mannigfach getönter Weise dieselbe wehmüthige Sehnsucht der heroisch strebenden Seele zum Ausdruck bringen. So klagt er, wie einst als theosophischer Schwärmer, nun als gereifter Dichter in Licht und Wärme, daß die Erkenntnis der Wahrheit dem Menschen verschlossen bleibe, und preist jene glücklich, die „des Wissens Gut nicht mit dem Herzen (dem frommen Glauben) zahlen“. Dieselbe Grundstimmung durchweht Die Worte des Glaubens wie Die Worte des Wahns, Das verschleierte Bild zu Sais, und noch am Ende seiner Wanderfahrt klagt Der Pilgrim (1803), daß ihm die Lösung der Weltgeheimnisse verlaget sei. Ewig ist die Sinnewelt von der überinnlichen getrennt, aber nur für den Erdgebundenen, der auch dorthin den Verstand zum Führer wählen möchte. Nur dem Aufschwunge der Phantasie, der verehrungsvollen Hingabe an das Erhaben-Unerforschliche öffnet sich das Wunderland. „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand.“ (Sehnsucht, 1802.)

Schillers große philosophische Gedichte „sind nicht für die Masse geschrieben“; aber er sprach gleichzeitig auch in kleineren, verständlicheren Dichtungen, in Liedern und Epigrammen, den Ertrag seines Denkens und Erfahrens aus und diese leicht sich einprägenden, schnell von Mund zu Mund gehenden Gedichte haben sehr viel dazu beigetragen, ihn populär zu machen. Seine volle Kraft zeigt der Dichter in der epigrammatischen Form, mag sie sich nun in einzelnen Distichen darstellen oder eine Anzahl von ihnen zum größeren Ganzen zusammenfügen.

Für alle Fragen der suchenden Seele hat Schiller ein erlösendes Wort: Das Verhältnis von Natur und Geist, des Ästhetischen zum Sittlichen, des ästhetischen Lebensideals zur kategorischen Forderung Kants, des Menschen zum Menschen, Wissenschaft und Religion, kurz alles, was für den inneren Kulturmenschen Bedeutung hat, bildet den Gegenstand dieser Epigramme. (Aberinstimmung. Die Führer des Lebens, Das eigene Ideal, Unterschied der Stände.) In anderen dieser Gedichte klingen die geschichtlichen Studien nach; bald ist es ein kleines historisches Ereignis, das er zu einem historischen Bilde abrundet, wie in Deutsche Treue, oder er gibt einer Erscheinung des geschichtlichen Lebens unter dem Lichte einer Idee sinnvolle Deutungen. (Die Johanniter, Karthago, Der Kaufmann.) Begeistert durch die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum, entwirft er auf Grund dürftiger Berichte ein reich belebtes Bild antiken Lebens so wahr und lebendig, daß man meinen möchte, er sei in Italien gewesen.

Dann wieder gibt er seiner Zuversicht, daß dem kräftigen Willen die Wirklichkeit sich fügen werde, den stolzeften Ausdruck in der Dichtersreihe Kolumbus.

Die Reihe der geschichtsphilosophischen Gedichte erreicht ihren Höhepunkt in der Elegie oder, wie sie später überschrieben wurde, im Spaziergang. Die Anregung zu der belebenden Grundidee des Gedichtes empfing Schiller durch einen Besuch des Hohenheimer Parks; heimatliche Erinnerungen lieferten die reizvollen Umrisse der freundschaftlichen Landschaftsbilder. Matthijsons Alpenlyrik wirkte auf die „Wildnis“ und die französische Revolution schwebte bei der Schilderung der fessellosen Menschheit vor. Die Landschaftsbilder, die dem Wanderer sich darbieten, werden zu Sinnbildern des Entwicklungsganges der Menschheit und sind breiter ausgeführt, als es sonst bei Schiller der Fall ist. Die Entwicklung der menschlichen Kultur in ein allgemeines dichterisches Bild zu fassen, hatte für Schiller immer einen besonderen Reiz. Schon in der Antrittsvorlesung in Jena äußerte er seine Gedanken darüber und lange war es einer seiner Lieblingspläne, die erste Gesittung Attikas durch fremde Einwanderungen episch darzustellen. An die Stelle dieses unausgeführten Planes trat Das Eleusische Fest (1798) in dem die Elemente der menschlichen Gesittung in bestimmte Züge zusammengefaßt werden. Nicht Begriffe in unvollkommener Personifikation wie in den „Künstlern“ treten auf, sondern als leibhaftige Vertreter der schöpferischen Urkräfte steigen die Gottheiten hernieder, um das Werk der Menschheitsbildung zu begründen. Der durch das Walten der Sitte, durch den Geist der Ordnung ausgebildete Zustand, die Verkettung des einfachen Menschenlebens mit den großen völkerehaltenden Mächten des Staates und der Gesellschaft wird im Liede von der Glocke verherrlicht. Schon 1788 hatte Schiller in Rudolstadt den Plan gehegt, ein „Glockengießerlied“ zu dichten, aber erst 1799 hat er ihn ausgeführt und das Gedicht in dem Musenalmanach für 1800 veröffentlicht. Mit dem Glockenliede schließt die Reihe der kulturhistorischen Gedichte Schillers und erreicht seine gesamte Lyrik ihren Höhepunkt. Denn dieses Glangstück vereinigt in einziger Weise Fülle und Form, reiften Lebensgehalt und leichtfahliche Darstellung, unerhöpliche Gedankentiefe und klare Anschaulichkeit, mannigfaltigste Bewegung und straffste Verbindung der Stimmungen und Bilder zum einheitlichen Ganzen. Hier ist nicht mehr die Rede von der Menschlichkeit als solcher; wir schauen die große Folge von lauter sprechenden Einzelbildern aus dem Menschenleben, von Erlebnissen; aber es sind die Erlebnisse, die als die ewig wiederkehrenden jedes menschliche Dasein neu erfüllen, und in diesem Sinne ist es das große Lied vom Leben selber. Was immer wiederkehrt in jedem menschlichen Dasein, Leid und Freud, Not und Tod, Sichfinden und Sichtrennen, empfängt in dieser majestätischen Symphonie des Lebens seine verklärende, dichterische Weihe. Mit besonderer Stärke aber und eigener Traulichkeit klingen die Töne der Glocke uns Deutschen ins Herz hinein. Denn alles Starke und Barte deutschen Fühlens und Wollens spricht sich hier aus. Die Liebe in ihrer holden Scham und stürmischen Jugendeligkeit, in ihrer bräutlichen Wärme und biederer Treue, im traulichen Zaubern und in der opferfähigen Kraft des Familienlebens, in zarter Mutterforge und umfriedetem Kindesglück, dann die Freude am Wirken und der Trieb zur Pflicht, der ordnende, aufbauende Sinn, der Freiheitsdrang und das heilige Heimatsgefühl. Der Dichter verkärt dem deutschen Bürgertum die Tage der Arbeit wie die Stunden der Feste, er lehrt es im tiefsten Innern den Wert seines Schaffens empfinden und erfüllt den Handwerker mit stolzem Selbstbewußtsein. Bürgersinn und Bürgerweisheit atmet in den Worten von der Ordnung als dem Grundgesetz der Städte und in der mächtigen und mahnenden Schilderung von der Revolution. Deren Beziehung auf die französische Schreckenszeit ist offenbar. „Der Meister kann die Form zerbrechen Mit weiser Hand zur rechten Zeit“. Wehe, wenn der Böbel und seine Führer die „Form“ zerbrechen, „wenn sich die Völker selbst befrei'n, Da kann die Wohlfabrt nicht gedeih'n“. Und doch, trotz solcher Zerstörung, verzagt der Dichter nicht: die glücklich vollendete Glocke soll uns das Sinnbild einer idealen Gesellschaftsordnung sein, einer auf Liebe und Brüderlichkeit beruhenden Vereinigung, die das leitende, wenn auch nie völlig zu erreichende Ziel menschlichen Strebens bildet. „Concordia soll ihr Name sein!“

Humboldt nannte das Lied „die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies“ und erklärte, er wisse in keiner alten und neuen Literatur ihm eines an die Seite zu setzen, das in so kleinem Umfange einen so weiten poetischen Kreis eröffne. Darum seien wir stolz auf dieses kostbare Kleinod weisevoll-erhabener und volkstümlich-schlichter Gedankendichtung; in aller Weltpoesie hat das Glockenlied seinen eigentümlichen, unvergleichlichen Klang und Tausenden ist es schon zur Auserbauung und geistigen Belebung erklungen. Mögen auch manche den künstlerischen Wert des Wertes nicht völlig erfassen und bloß von der Wucht und Musik der Sprache, von der prächtigen Tonfülle der malenden Verse und der reichen Bewegung der Rhythmen bezaubert werden, alle spüren den großen Zug und das tiefe Gemüt des Dichters, der sich mit dem Glockenliede durch Erschöpfung und Beseelung gerade des Einfachen und ewig Gleichen die ebelste Volkstümlichkeit erworben hat.

Das glückliche Gelingen der Ideendichtung regte in Schiller die Lust zu poetischem Schaffen auf anderen Gebieten an, aber alle Pläne blieben unausgeführt, denn seine ganze Kraft erforderte jetzt der Kampf, den es im Verein mit Goethe zu führen galt. Nicht ohne Widerspruch hatte sich die öffentliche Meinung dem Einflusse Goethes und Schillers ergeben; der Geschmack für das Schöne sollte sich eben erst an ihren Dichtungen bilden. Noch aber war er von anderen Mächten beherrscht und Klopstock, Lessing und Herder waren, da ihnen die hinreißende Kraft des schöpferischen und gebietenden Genies fehlte, nicht imstande, sie zu brechen.

So wirkte in den Ritter- und Räuberstücken noch immer das falsche Pathos der Räuber nach, tonangebend aber war die Literatur des „gefunden Menschenverstandes“, die nüchternste und platteste Alltags-

poesie, die an dem trockenen Bücherfabrikanten Nicolai und dem steifen Versdrehler Ramler in Berlin ihre Anwälte besaß. Die Erzählungen von Engel, die Dichtungen des Greifswalder Professors Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818), in denen Klopstocks Empfindsamkeit, Matthiassons Naturalmalerei und Bossische Idyllität durcheinanderschwanken („Die Inseln“, „Zucunde“, „Legenden“), die Dramen Zfflands und die seines Rivalen Kozebue und ähnliche Nachwerke fanden den Beifall des Publikums, während Goethe und Schiller nur als gleichwertig betrachtet oder von den Vertretern des „ewig Gestrigen“ aufs heftigste angegriffen wurden.

Kein Wunder daher, daß die Beherrscher des Marktes, als die „Horen“ an höhere Interessen und an ein höheres Verständnis appellierten, von allen Seiten Sturm liefen und das Gute und Trefliche der Zeitschrift zerpflückten oder totschwiegen, die Schwächen aber mit Schadenfreude herausgriffen und vergrößerten. In Halle veröffentlichte Professor Jakob in seinen „Annalen der Philosophie“, in Leipzig der Breslauer Gymnasialdirektor Manjo in der bei Dyt erscheinenden „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ hämische Besprechungen; Nicolai benutzte seine endlose „Beschreibung einer Reise in Deutschland“, um die Gelegenheit zu giftigen Ausfällen vom Zaune zu brechen. Und diesen drei Wortführern sekundierten mit der Bereitwilligkeit des Hasses eine Reihe anderer. Durch solche Kritiker fühlten sich Goethe und Schiller verletzt und es ward ihnen klar, daß die „göttliche Plattitüde“ ihre schlimmste Feindin und das größte Hindernis jedes geistigen und dichterischen Aufschwunges in Deutschland sei. Dieser Mittelmäßigkeit noch weiter das Wort zu lassen, schien ihnen in ihrem eigenen Interesse nicht erlaubt und daher schrieb schon im Mai 1795 Goethe mit scharfer Polemik die Abhandlung „Literarischer Sanskulottismus“ gegen einen Berliner, der, um sich selbst mit seiner Mittelmäßigkeit groß zu machen, erklärte, die große Periode der deutschen Literatur sei mit Klopstock und Wieland abgelaufen. Auch in den Episteln Goethes wird, freilich mehr in humorvoller als satirischer Form, über die zeitgenössische, namentlich die frivole Literatur Gericht gehalten und in dem Scherzgedichte „Mufen und Grazien in der Mark“ die „biedere und natürliche“ Lyrik des Märkers Schmidt verspottet. Ungefähr zur gleichen Zeit hielt Schiller in den beiden Schlußstücken seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ „eine kleine Hasenjagd in unserer Literatur“ ab, auf der er gegen deren Auswüchse, die Platttheit und den Schwulst, manch scharfes Geschöß richtete.

Um die Gegner der „Horen“ mit einem Schläge zu vernichten, wollte Goethe alles, was gegen sie geschrieben wurde, sammeln und am Schlusse des Jahres in den „Horen“ darüber Gericht halten, denn „wenn man dergleichen Dinge in Bündel bindet, brennen sie besser“. Zu Weihnachten 1795 teilt er Schiller den Plan mit, wie man solchem Strafgerichte auch eine künstlerische Form geben könnte. Es war ihm beim Lesen der Xenien Martials der Einfall gekommen, auf alle deutschen Zeitschriften Epigramme, „jedes in einem einzigen Disticho“, zu machen, die man ihnen als humoristisch-satirische „Gastgeschenke“ etwa in Schillers Mufenalmanach des nächsten Jahres darbieten solle; er schickt gleich einige Probedisticha mit und fügt behaglich hinzu: „Mit hundert Xenien, wie hier ein Duzend beiliegen, könnte man sich sowohl dem Publico, als seinen Kollegen bestens empfehlen.“ Schiller griff den „prächtigen“ Gedanken mit Freuden auf, und bald war nicht mehr bloß von Zeitschriften, sondern auch von einzelnen Personen und Werken die Rede. Nicht nur die eigenen Gegner, sondern jede Verkehrtheit und Halbheit in Kunst und Wissenschaft, im gesellschaftlichen und politischen Leben, jede Platttheit und Überhebung, alles Gemeine und Philistritze, das dem Vordringen zu Höherem ernstlich im Wege stand, sollte aufs Korn genommen werden. Das Werk wurde sofort begonnen, mit der Freude an der „wahren poetischen Teufelei“ wuchs der Vorrat. Schillers Zuruf *Nulla dies sine epigrammate* wurde von beiden Dichtern befolgt und bald stieg die Zahl auf mehrere Hundert; tausend war das Ziel und wir wissen aus der von Saphan und Erich Schmidt 1893 besorgten Ausgabe der Xenien in ihrer ursprünglichen Fülle und Anordnung, daß sie es nahezu erreicht haben. Kein Posttag zwischen Weimar und Jena sollte leer an Epigrammen sein, und wann Goethe in Jena oder Schiller in Weimar weilte, dann sprudelten die Distichen nur so hervor. Oft gab der einen Gedanken, der andere die Form; der eine schrieb den Hexameter, der andere den Pentameter, oder der eine dichtete das Epigramm, der andere gab die Überschrift. Es war im vollkommensten

Sinne eine gemeinsame Arbeit; daher wollten sie auch niemals ihr Eigentumsrecht auseinandersetzen, sondern in ihre Gedichtsammlungen die Xenien jeder ganz aufnehmen. Später aber hat jeder nur eine geringe Zahl für sich auserwählt, und nur wenige stehen in den Werken beider. Doch nicht nur Pfeile, sondern auch freundliche Lichtstrahlen sollten abgefannt werden, denn die Mäusen „sind keine Scharfrichter“. Der Almanach erschien für die Menge und Bedeutung der Distichen zu eng; man wollte sie daher in einem besonderen Bande herausgeben, mußte aber, da dieser Plan an dem Verleger Cotta scheiterte, doch wieder zu dem Almanach zurückkehren. Der Versuch Schillers, die Distichen nach Gruppen zu ordnen, gelang nicht und so zerschnitt er mit entschlossener Hand die ganze Masse in zwei Teile: einen ernsthaften, „unschuldigen“, der unter den anderen Gedichten des Almanachs erscheinen, und einen richtenden und vernichtenden, den „lustigen“, der die eigentlichen Xenien umfassen und den Almanach für das Jahr 1797 abschließen sollte, und brachte im ersten Teile die Tabulae votivae (103), die zum großen Teile von Schiller stammen und den Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen, eine Schönheits- und Weisheitssymphonie, bringen. Die eigentlichen Xenien (414) bilden den Schluß des Almanachs.

Daß es bei dem Strafgerichte ohne Leidenschaft, ohne eine gewisse Einseitigkeit, ja Ungerechtigkeit im einzelnen nicht abging, darf uns nicht wundern. Es bleibt eben der Krieg „ein gewaltsam Handwerk“. Mancher hat, wie z. B. Stolberg, den Spott weniger verdient als andere das Lob, das sie, wie Boß, geerntet haben. Aber die Xenien waren keineswegs nur ein Strafgericht; sie sind auch eine selbständige künstlerische Leistung von höchster Bedeutung; sie erst erhoben das tiefgesunkene Epigramm wieder auf die Höhe freier Kunst. Ein Zug von überlegener Größe durchweht das Ganze; Schillers Distichen sind schärfer und treffen genauer, die Goethes sind in der Form vollendeter und reicher an allgemeinem Inhalt. So ergänzten sich die beiden Großen auch hier und wurden unüberwindlich. Denn völlig einig waren sie in der Sache; „Ganzheit“, Größe, Strenge im Sinne der Alten war es, was sie forderten. Plattheit und Geschmacklosigkeit schwanden zwar nach dem Xeniensturme nicht, Zeitschriften, Anthologien und kleine Bühnen trieben ringsum im Lande ihre Puscherei nach wie vor, aber sie waren in ihre Schranken zurückgewiesen und der denkende Teil des Publikums vor ihnen gewarnt. Die begabte Jugend vor allem wurde durch den mächtigen Kriegsruf zum Unterscheiden geweckt und auf die neue Gestaltung der Dinge aufmerksam gemacht. In klarer Absonderung standen, nachdem der Staub verfliegen war, die beiden „Dioskuren“ da, begrüßt von dem Beifall der Besten, und angeichts ihrer Kundgebung durften es die überwundenen Vertreter veralteter Grundsätze nur unter der Gefahr der Lächerlichkeit wieder wagen, Goethe und Schiller mit kleineren Geistern oder gar mit ausgemachten Stümpfern auf gleiche Stufe zu stellen. Wie sehr sich diese von der Züchtigung getroffen fühlten, zeigt der ungeheure Sturm, der sich von allen Seiten gegen die Xenien dichter erhob.

Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,
Und verderbet der Herrn reiche papierene Saat.

Das war die Losung, mit der die beiden Verbündeten den Krieg eröffnet hatten, und schon wenige Tage nach dem Erscheinen des Almanachs konnte Goethe dem Freunde melden: „Unsere mordbrennerischen Füchse haben schon angefangen, ihre Wirkung zu tun. Des Verwunders und Ratens ist kein Ende.“ Jeder, der selbst schrieb, war entweder irgendwo persönlich bedacht oder er hatte doch unter den Opfern des Massenmordes einen Vetter oder Vaten. Schmähungen gegen den Almanach erschienen in Menge; Nicolai nannte ihn den „Furienalmanach“, andere schrieben „Gegengeschenke für die Sudelküche in Weimar und Jena“, einen „Rückenalmanach“, „Die Ochiade“ und dergleichen: alle übertraf an Geschmacklosigkeit und niedriger Gehässigkeit Christian Fulda, Lehrer am Pädagogium in Halle, der Verfasser der „Trogalien (Knusperwerk) zur Verdauung der Xenien.“ Rein persönliche Angriffe, besonders gegen Goethes häusliche Verhältnisse, und Verspottung Schillers, des vom ruchlosen Meister verführten „Schülers“, waren beliebt. Gleichwohl neigte sich die „öffentliche Meinung“ auf die Seite der beiden Bundesgenossen, und wenn deren fecker Streich noch einer Rechtfertigung bedurft hätte, so lag sie in der Be-

schaffenheit der Gegengenien: sie waren fast durchweg plump und geistlos, zum Teil von unglaublicher Erbärmlichkeit. Goethe und Schiller waren entschlossen, auf die Antixenien nichts zu erwidern, denn es lag durchaus nicht in ihrem Plane, ihre Zeit fernerhin mit journalistischen Fehden hinzubringen. Goethe zumal wahrte die volle königliche Ruhe des Olympiers. Und die einzige ihrer würdige Antwort empfiehlt er dem Freunde bereits am 15. November 1796 mit den Worten „Nach dem tollen Wagstück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke beleißigen und unsere poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten verwandeln.“

Goethe konnte so sprechen, denn er fühlte wieder die volle schöpferische Kraft in seinem Busen; hatte er doch neben dem Spiele mit den Xenien soeben ein Werk vollendet, dessen nach Gestaltung ringende Masse seit seiner Jugend wie eine drückende Last auf ihm gelegen war und das er nun endlich als eine „Pseudokonfession“ sich vom Herzen und Halse schaffte: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zwanzig Jahre hatte das Werk gebraucht, um sich zu gestalten, und erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre“ „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ hervor (1821—1829). Wie Goethes anderes Lebenswerk, der „Faust“, reicht auch der Roman „Wilhelm Meister“ mit seinen Anfängen bis an die Sturm- und Drangjahre heran; schon 1777 wurde er begonnen, besonders 1782—1786 gefördert, nach der italienischen Reise aber liegen gelassen und erst in der Epoche männlicher Reife und klassischer Abgeklärtheit zu Ende geführt. Er erschien in acht Büchern bei Unger in Berlin als dritter bis sechster Band von „Goethes neuen Schriften“ (1795—1796). Die erste Fassung des Romans unter dem Titel „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ wurde 1909 in einer Abschrift, die im Besitze der Züricher Freundin Goethes, Frau Barbara Schulthes, war, aufgefunden.

Die entscheidende Erfrischung seiner Lebenskraft verdankte das Werk der Teilnahme Schillers. Dieser drang überall auf deutlichere Hervorhebung der Hauptidee, auf folgerichtigen Zusammenhang und Durchsichtigkeit für den Verstand; Goethes Sinn aber war auf dichterische Anschauung, auf reine Stimmung der Situation, auf die innere Bedeutung des Vorganges gerichtet. Mochte er daher auch viele Winke des Freundes dankbar verwerten, seinen Wunsch, den Grundgedanken im Romane selbst auszusprechen, hat er nicht erfüllt. Ja, Goethe sagte einmal gerade aus Anlaß des „Wilhelm Meister“, das Suchen nach einem solchen Grundgedanken, der die Hülle der Ereignisse und Gestalten zusammenhalte, sei „schwer und nicht einmal gut“. „Ich sollte meinen,“ fährt er fort, „ein reiches, mannigfaches Leben, das vor unsern Augen vorbeigeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.“ Jene aber, die „dergleichen durchaus wollen“, verweist er auf die Worte am Schluß: vom Saul, der ausging, seines Vaters Gefinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Ergänzend können wir einen Ausspruch aus Goethes „Annalen“ über die Anfänge des „Wilhelm Meister“ hinzufügen: „Sie entsprangen aus einem dunklen Vorgefühl der großen Wahrheit, daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist. . . . Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. . . . Gar viele vergeuden hierdurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in wunderbaren Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen.“

Wenn also Wilhelm Meister in dilettantischer Selbsttäuschung sich zum Schöpfer einer neuen Ära der deutschen Schauspielkunst berufen glaubt, von deren Bedeutung für das geistige Leben er schwärmerische Vorstellungen hegt, und wenn er ferner meint, im schauspielerischen Beruf den Trieb, der ihn über die engen Schranken seiner Existenz hinausweist, befriedigen zu können, so sollte er ein typischer Vertreter aller solcher Selbsttäuschungen sein, wie ja auch Goethe eine solche hinsichtlich seines Berufes zu den bildenden Künsten durchlebt hatte. Es ist bekannt, wie anhaltend er den Betrachtungen über den Unterschied zwischen dilettantischem und echtem Kunstbetrieb nachhing, aus denen das „Schema über den Dilettantismus“ (1799) entstand. Mußten in Goethes Erstlingswerken die Helden (Werther, Tasso) an der Überpannung ihrer persönlichen Ansprüche, an dem Mißverhältnisse zwischen den Forderungen ihrer Natur und den Sägungen der Welt zugrunde gehen, so konnte Wilhelm Meister durch Irrtum zur Erkenntnis, durch Fehl zur Vervollkommnung, durch weise Selbstbeschränkung und volle Selbsterkenntnis zur Freiheit gelangen. In den langen Jahren, die über der Vollendung des Romans dahinstrichen, hat

der Dichter, besonders während und nach der italienischen Reise, sich immer mehr in dem Bildungsideal bekräftigt, das zu gleicher Zeit Schiller in seinen philosophischen Schriften begründete: die ethische Kultur soll durch die ästhetische vermittelt werden. Wie später Faust, so muß auch Wilhelm, um zum wahren Inhalt des Lebens zu gelangen, seinen Durchgang durch die Kunst nehmen. Er läßt die Welt des schönen Scheins, die Bühne, in der er zuerst das Ziel seiner Ausbildung gesucht hat, hinter sich, um als Mitglied einer frei organisierten, gemeinnützigen Gesellschaft die Befriedigung seines menschlichen Strebens in der wirklichen Welt zu finden, aber so, daß er dabei die idealisierende Kraft nicht einbüßt. Der Träumer hat ein Reich gefunden, aber billig fragen wir, ob er bei seinem Mangel an Pflichtgefühl und Willenskraft, bei seiner Beweglichkeit und Bestimmbarkeit, insbesondere durch die Frauen, wohl auch imstande sein wird, es zu regieren.

Der Roman, der seinen Helden durch verschiedenartige Gesellschaftskreise geleitet und so mit der Lebensgeschichte zugleich auch ein zeitgenössisches Sittenbild vorführt, war durch Uebersetzungen und Nachahmungen der Meisterwerke der englischen Erzählliteratur in Deutschland längst heimisch, als der „Wilhelm Meister“ entstand. Außerdem zeigt dieser eine gewisse Verwandtschaft mit Wielands „Agathon“, dem einst so berühmten Erziehungs- und Bildungsroman; auch Goethe schildert uns, nicht ohne gelegentliche Vermischung einer gewissen ironischen Überlegenheit, die Entwicklung eines schwärmerisch veranlagten Jünglings, der öfters mit der kühl berechnenden Welt in Konflikt gerät, aber er verlegt die Geschichte nicht in das alte Griechenland, sondern in das Deutschland seiner Zeit, für die es nichts Interessanteres gab als die Frage der Erziehung. Rousseau, Basédon, Pestalozzi, Fichte studierten und übten die Erziehung des einzelnen; Lessing, Herder, Schiller erhoben das Problem der Erziehung des ganzen Menschengeschlechtes; Goethe aber faßt in seiner Art beides in eines zusammen; ihm ist die Ausbildung des einzelnen Menschen nur ein Beispiel der großen allgemeinen Regel. Den heutigen Leser freilich befremdet es, daß der Dichter in dem Entwicklungsgange seines Helden das Schauspielwesen so breit ausmalte; aber in dem tatenarmen deutschen Leben jener Tage war gerade in der leidenschaftlich erregten Jugend der Trieb besonders stark, wenigstens in der Welt des Scheins die Poesie der Leidenschaft zu verwirklichen und ein Leben in großen Tugenden voll mannigfach wechselnder Schicksale und gewaltiger Erregungen zu führen. Wir wissen, daß Philipp Moriz in seinem autobiographischen Roman „Anton Reiser“ seinen Trieb zum Schauspielersstand damit erklärt, daß er in der Phantasiwelt des Theaters einen Zufluchtsort gegen alle Widerwärtigkeiten und Bedrückungen des Lebens zu finden hoffte. Schon vor Goethe haben Schriftsteller, wie Scarron (Roman comique), durch die Einführung der bunt bewegten Schauspielerswelt mit ihrer oft allzu großen Menschlichkeit und sittlichen Ungebundenheit in ihre Erzählungen Leben und Mannigfaltigkeit zu bringen gesucht. Auch das wirkungsvolle Motiv der Geheimbündelei haben sich die Schriftsteller, wie z. B. Schiller im „Geistesherd“, nicht entgehen lassen. Es entspricht ganz den Bestrebungen der Zeit, in der das Freimaurertum und Illuminatenwesen in Blüte stand, und kam so auch in Goethes Roman, obwohl es bei dessen Veröffentlichung bereits veraltet war, und der Dichter selbst erklärt, es hätte sich dafür „möglicherweise etwas Leichteres, Gefälligeres und Natürlicheres“ erfinden lassen. Daß derartige geheimnisvolle Anknüpfungen eines irdischen Schicksals, wie sie in wunderbaren Jungfrauen und geheimnisvollen Türmen von Zimmermann bis zur Marliit nur zu sichtbar nachwirkten, vom künstlerischen Standpunkt nicht zu billigen sind, hat auch Goethe erkannt, und darum äußert sich Jarno über die Geheimnisfrämerei seiner Genossen mit derselben überlegenen Ironie, wie es der Dichter wiederholt selber tat, obwohl er ein Logenbruder war.

Mehr als die literarischen Vorbilder boten dem Dichter Leben und Erfahrung für seinen Roman. Oft schon wurde darauf hingewiesen, daß die „Lehrjahre“ fast zu einer Galerie von Porträts geworden sind, für die freilich das Wort Goethes im „Sammler“ gilt: „Kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigenen Sinne erschafft.“ Darum hat er den Gestalten des Romans nur soviel von ihren Vorbildern eingegossen, als „es braucht, um zu fingieren“. Dies gilt auch von der Hauptperson, die Goethe als sein „geliebtes dramatisches Ebenbild“ bezeichnet. Der Dichter konnte für die Rolle seines Helden Großes und Kleines geben, jedoch nicht seine „Totalität“; einem Tasso und Faust konnte er Modell stehen, einem Durchschnittsmenschen aber nur Kostümsücke leihen. Was Goethe bei seinem Verkehr in den aristokratischen Kreisen „für seine Tasche einheimste“, läßt sich im einzelnen nicht durchweg nachweisen. Wohl hat er im dritten Buch des Romans die Kultur der Edelkute von ihrer äußerlichen Seite gezeigt, im Grunde aber war er, wie der Schluß des Romans dartut, überzeugt, daß die von Wilhelm angestrebte allgemeine persönliche Ausbildung im wirklichen Leben nur in den höheren Gesellschaftskreisen möglich sei, und da ihm diese verschlossen sind, läßt er ihn sein Lebensziel in der Welt des Scheins, im Schauspielersstand, suchen. Falsch aber wäre es, wollte man daraus folgern, daß Goethe den Bürgerstand verachtet habe. Nach seiner Meinung sollten die einzelnen Stände unter Anerkennung ihrer Rechte friedlich zusammenwirken; von einer Aufhebung der naturgemäß gewordenen Gliederung der Stände, wie sie nach dem Verzicht des französischen Adels auf seine Vorrechte (1789) auch in Deutschland leidenschaftlich gewünscht wurde, fürchtete Goethe nur Unheil. Ubrigens hat er in die Schilderung seines eigentlichen Ideals einer Geburts- und Geistesaristokratie manche Züge eingeflochten, die uns ahnen lassen, daß er über die wichtigsten Fragen der Heranbildung des Einzelmenschen und seiner Stellung zur Gesamtheit noch einmal sprechen werde. Es geschieht dies in den „Wanderjahren“; die „Lehrjahre“ schließen damit, daß der bürgerliche Wilhelm von der adeligen Gesellschaft, in der geistige, harmonische Ausbildung der Persönlichkeit allein entscheidet, als ebenbürtig anerkannt wird.

„Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schönste Gleichheit des Gemütes, aus der alles gestossen ist.“ So urteilte Schiller in einem Briefe an Körner über Goethes Roman und

bezeichnete es als das schönste Glück seines Daseins, dessen Vollendung noch erlebt zu haben. Aber nicht überall vernahm man diesen Ruf hingebender Bewunderung. Bald wurden moralische Bedenken heftig und zahlreich geäußert; man vermißte Einheitlichkeit des Aufbaues, wünschte statt der Schauspieler andere Personen gezeichnet, fand in den „Bekenntnissen“ eine Empfehlung der Herrnhuterei; allmählich jedoch schlugen die Kritiker, darunter auch solche, die von den Kenien hart mitgenommen waren, freundlichere Töne an und setzte sich nach einigem Tasten und Suchen eine gerechte Würdigung des Kunstwerkes fest. Den breiten Massen des Volkes aber blieb „Wilhelm Meister“, da er nicht so innig wie der „Werther“ mit den sittlichen und literarischen Bestrebungen der Zeit zusammenhing, eine fremdartige Erscheinung.

Diese Kreise befriedigten ihr Lesebedürfnis mit anderweitiger Romanliteratur. In deren Niederungen blühte die Räuber-, Ritter- und Schauerromantik Christian Heinrich Spieß', Cramers, Vulpius', des Magdeburgers Heinrich Zschokke (1771—1848), der, obgleich zu Besserem berufen, mit „Abällino der große Bandit“ (1794), „Coronata oder der Seeräuberkönig“, „Kuno von Kyburg“ in dem gleichen Fahrwasser segelte. Auch der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle (1758 bis 1831) verflachte sein Talent in leichter Vielschreiberei und wurde durch seine bunten, tugend- und rühfamen Familiengeschichten aus dem zeitgenössischen deutschen Leben ebenso der Liebling des Publikums wie Kosebue und Pfand durch ihre Dramen. Gleichzeitig mit „Wilhelm Meister“ erschien Lafontaines vierbändiger Roman „Leben und Taten des Freiherrn Quincinius Heymeran von Flaming“, in dem der ahnenstolze Adel Deutschlands im Gegensatz zu Goethes Auffassung mit überwiegend humoristischen Zügen geschildert wird. Wie dieser Roman, so wurde auch „Clara de Plessis“ (1794), die im Kreise der französischen Emigranten in Deutschland spielt, mit großem Beifall in der Weimarer Gesellschaft gelesen und Herder erklärte, daß er sich unter den Lafontainischen Gestalten wohler fühle als unter denen des Goethischen Romans. Für die positiv-gläubigen Gemüter sorgte Jung-Stilling mit seinem „Heimweh“ (1794), in dem ein Geheimbund mit übernatürlichen Kräften die Schicksale des Helden lenkt und der Mystizismus in die wüste Phantastik ausartet. Um das bunte Bild der damaligen Romanliteratur zu vervollständigen, sei noch hingewiesen auf die uns schon bekannten Namen Hippel, Heine, Klinger, dessen „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ uns zeigt, wie der Verfasser, ein Jugendgenosse Goethes, auf seine eigene Art die Ergebnisse einer gereiften männlichen Erfahrung dichterisch gestaltete und dadurch das merkwürdigste Gegenstück zum „Wilhelm Meister“ lieferte. Als dieser erschien, traten bereits auch Jüngere hervor, die zu einer herrschenden Stellung in der erzählenden Literatur berufen waren: Tief mit seiner „Geschichte des William Lovell“ (1795—1796) und Jean Paul mit dem „Hesperus“ und „Quintus Firlein“, einem Kabinetstück sinn- und humorvoller Betrachtung deutschen Kleinlebens.

Weit über dieses erdrückende Gewühl von Romanen erhebt sich Goethes „Wilhelm Meister“. Hatten ihm seine Vorgänger schon stofflich wenig bieten können, so noch weniger für die künstlerische Ausführung. Wohl hat er mit der herkömmlichen Romanteknik noch manches gemein, aber bei wem hätte der Dichter lernen können, eine solche Fülle von Gestalten durch ihr Reden und Handeln lebenswahr zu schildern und zu einer fortschreitenden Handlung zu verbinden? Und er weiß die Charaktere, obgleich er sie, im Gegensatz zum realistischen Roman, alle die gleich vornehme Sprache reden läßt, dennoch auseinanderzuhalten. Niemand vor ihm hat die üblichen Abschweifungen über Fragen der Ästhetik und Lebensweisheit in gleicher Weise als naturgemäß sich ergebende Teile in die Gesamt Handlung zu verflechten verstanden. So geben uns die Gespräche über „Hamlet“ nicht bloß den tiefsten Einblick in dieses vielseitige Werk, sondern lassen zugleich auch die Charaktere der Teilnehmer immer plastischer und anschaulicher hervortreten. Die „Bekenntnisse“ gewähren der armen Aurelie Trost im Sterben und bereiten uns durch die Erzählung von den Verwandten der „schönen Seele“ auf jene neue Welt vor, in der Wilhelm Ideal und Wirklichkeit verjöhnt erblickt. Und wie ungezwungen kommen die Figuren dazu, auszusprechen, was dem Dichter am Herzen lag! Es ist Aurelien ebenso natürlich, Goethes Anschauungen über die „Vorempfindung der ganzen Welt“ im dichterisch gestimmten Gemüte auszusprechen, wie dem Oheim, des Dichters durchgebildete Kunst- und Lebensanschauung zu verkünden. Nicht selten spricht dieser auch in eigenem Namen seine Ansichten aus und umfangen hat er dann von seinem Rechte, hervorzutreten, Gebrauch gemacht. Die eigentümlichen Lebensbestimmungen und Erfahrungen des gereiften Mannes, die im Roman ihren Niederschlag fanden, haben ihn zu einer Schatzkammer Goethescher Sprüche und Lehrsätze gemacht. Das wurde von der Kritik auch jederzeit anerkannt und nicht minder hat man des Dichters Sprachgewalt angestaunt, die ihn für ruhige Erzählung, wie für heiteren Scherz, für tiefste Sehnsucht (Mignon),

niederbeugenden Schmerz (der Harfner) und höchste Leidenschaft den rechten Ton treffen ließ. Noch muß hervorgehoben werden, daß Goethe in seinem Werke eine Eigentümlichkeit des herkömmlichen Romanstils zu unvergleichlichen Wirkungen ausgestaltet hat: die Einführung lyrischer Gefänge. Aus dem tiefsten Innern des Dichters hervorquellend, erklären sie die Umstände, durch die sie hervorgehoben wurden, und erglänzen, auch losgelöst vom Roman, als Perlen Goethescher Lyrik („Kennst du das Land?“, „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“).

Nebst Schiller, Humboldt und Körner gehörten die um jene Zeit auftretenden Führer der romantischen Kritik und Theorie zu den unbedingten Bewunderern des „Wilhelm Meister“. In ihm erblickt Friedrich Schlegel den „faßlichsten Inbegriff, um den ganzen Umfang von Goethes Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaßen zu überschauen“; ein anderes Mal erklärte er das Werk neben Fichtes Wissenschaftslehre und der französischen Revolution für die größte Hervorbringung des Jahrhunderts, und wie in den Briefen an Goethe und Körner hat Schiller in den „Kritischen Fragmenten“ mit hingebender Bewunderung die Bedeutung des Goetheschen Romans dargelegt.

So wurde der „Wilhelm Meister“ für die Romantiker ein Lehrbuch der Lebenskunst, das Grund- und Hauptwerk der neueren Poesie, dem sie in einer langen Reihe von neuen Romandichtungen, von Novalis' „Osterdingen“ und Dorothea Schlegels „Florentin“ bis zu Mörikes „Maler Nolten“ und Kellers „Grünem Heinrich“, nachstrebten: Die Hauptpersonen liebenswürdige Jünglinge, künstlerisch veranlagt, mit überwiegend passivem Naturell, von den Frauen verhätschelt; daneben durfte ein Mignoncharakter nicht fehlen; oft flocht man auch eine Philine ein, die nächtliche Besuche macht, und auch der Übergang von der Prosa in die Lyrik wurde mit Vorliebe nachgeahmt.

Noch war die Kenndichtung in vollem Zuge, als Goethe seinen Freund Schiller mit der schönen Elegie *Alexis und Dora*, die ursprünglich den Namen *Idylle* führte, überraschte und mit Bewunderung erfüllte; „so voll Einfalt ist sie bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung.“ In der Elegie *Euphrosine* gab Goethe dem Schmerze Ausdruck, der ihn bei dem Tode der von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin *Christiane Becker* ergriff, und *Der neue Paufias* und *Amynthas* verherrlichen sein Verhältnis zu *Christiane*.

Im Dezember 1796 dichtete Goethe die Elegie „*Hermann und Dorothea*“ und kündigte darin sein neues, bereits halbvollendetes Werk an, das bürgerliche Epos *Hermann und Dorothea*. Im Herbst desselben Jahres hatte er es begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Humboldt im Juni 1797 vollendet. Das Werk, das Herder einst herbeigesehnt und vorausgesagt hatte, das die Vermählung des griechischen und deutschen Geistes vollziehen sollte, ein deutsches Gedicht im Geiste Homers, hier ward's Ereignis. Damit war jenes hohe Ziel, nach dem die deutsche Dichtung seit dem Eindringen der Renaissancebildung gestrebt hatte, erreicht, noch voller und eigentümlicher als in der „*Phigeneie*“. Es war auf das glänzendste bewiesen, daß modern innerliche, im Sinne Schillers sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien. Wie in den Hauptfiguren der gute, tüchtige, aber etwas unbeholfene Jüngling mit dem deutschen Namen neben der griechisch benannten Jungfrau voll reinen Ebenmaßes und sicherer Anmut steht, so stellt die Dichtung selbst das ideale Paar aus dem „*Märchen*“ dar: deutsches Herz und antike Kunst haben sich hier zusammengefunden. Daher ward denn auch seit „*Götz*“ und „*Werther*“ kein Werk Goethes mit solcher Freude begrüßt. In großer Zahl erschienen die Ausgaben, zahlreich auch Besprechungen, darunter die *N. W. Schlegels* (1797), die zum Schluß das Epos rühmt als ein „vollendetes Kunstwerk im großen Stil und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig, ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend“. Schiller bezeichnet es als den „Gipfel Goethes und unserer ganzen neueren Kunst“. Bereits im Mai 1798 hatte *W. v. Humboldt* seine eingehenden „*Ästhetischen Versuche*“ über Goethes Werk abgeschlossen und an ihm das Wesen des Epos und des Dichters künstlerische Grundsätze tiefkönnig erörtert. Goethe selbst war „*Hermann und Dorothea*“ vor anderen Werken teuer; während er von manchen seiner Dichtungen, nachdem sie vollendet waren, wie von einer Lebensperiode, die nun überwunden war, sich abwandte, ist er zu diesem Gedicht immer wieder zurückgekehrt. Einzelne Stellen darin ergriffen ihn im innersten Gemüte; einst las er den Gesang „*Mutter und Sohn*“ vor und

wurde von solcher Nührung ergriffen, daß er sich die Tränen trocken mußte. „So schmilzt man,“ sagte er, „bei seinen eigenen Köhlen.“ Bald wurde Goethes Dichtung nachgeahmt, mit Erläuterungen und Illustrationen versehen, in alle modernen Sprachen, ja auch ins Lateinische und Griechische übersezt und bis zum heutigen Tage ist sie die volkstümlichste unter Goethes größeren Dichtungen geblieben. Freilich wurde die hohe Kunstvollendung des Gedichtes erst allmählich gewürdigt, ja es fehlte auch nicht an Tadlern, die es nur als eine Nachahmung der „Luiſe“ anſahen. Deren Verfasser selbst meinte, obſchon er ſich gegen einzelne Schönheiten des Gedichtes nicht verſchloß, daß es die „Luiſe“ nicht der Vergessenheit überantworten werde. Klopſtock verhielt ſich kühl und Vater Gleim erklärte „Hermann und Dorothea“ als eine „Sünde gegen den heiligen Voß“.

Goethes Homerſtudium, dem er ſeit den Werthertagen getreu geblieben war, hatte durch die vor kurzem erſchienene Iliasüberſetzung von Voß neue Nahrung bekommen, und als 1795 des Hallenſer Profeſſors Friedrich Auguſt Wolf Prolegomena ad Homerum erſchienen, in denen der ſcharffinnige Philologe den Dichter Homer als eine Mythenbildung zu beſeitigen und die allmähliche Entſtehung der „Ilias“ und „Odysſee“ aus epischen Volksgeſängen zu erweiſen ſuchte, gewann Goethe Luſt, mit Voſſens Idyllen den Wettkampf aufzunehmen.

Dankbar hat Goethe in Briefen und Ausſprüchen bekannt, daß ihm Voſſens „Luiſe“ den Weg zu ſeiner Dichtung gezeigt habe. Die Anregung dazu aber bot ſich ihm zunächſt in den durch die franzöſiſche Revolution hervorgerufenen Unruhen und Umwälzungen, die ihn aufs tieffte ergriffen und ihm zu einer Reihe von Dichtungen Veranlaſſung gaben. Gerade die bei der großen Bewegung vielfach hervortretende Aufhebung der ſtaatlichen und bürgerlichen Ordnung erfüllte Goethe mit großer Beſorgnis, ſo daß ihm die Betonung der Ordnung geradezu eine Herzensſache wurde. Da erinnerten ihn die Wanderzüge franzöſiſcher Emigranten, von denen ſich 1795 viele über die Umgegend von Eifenach und Weimar zerſtreuten, an die ältere Emigrationsgeſchichte der aus dem Erzbistum Salzburg um ihrer Religion willen im Jahre 1731 vertriebenen Lutheraner und hier fand er ein Einzelereignis, in dem die Gegenſätze einer ins Schwanken geratenen bürgerlichen Gemeinſchaft und eines feſtgeordneten Gefüges perſönlich lebendig werden und durch ein Eheverlöbniß zum Ausgleich gelangen.

Wahrscheinlich kannte Goethe dieſe Anekdote aus der Flugſchrift „Das liebthätige Gera gegen die Salzburger Emigranten“ (1732). Um aber daraus ein Kunſtwerk von rein poetiſcher Wirkung für das geſamte deutſche Volk zu geſtalten, entfernte er den konfeſſionellen Charakter und macht die Salzburger Emigranten zu linksrheinischen Deutſchen, die vor den ſendenden Franzoſen an das rechte Rheinufer geflohen ſind. Dadurch werden die Vertriebenen zu Vertretern der ins Schwanken geratenen bürgerlich-ſtaatlichen Weltordnung, die für jeden Gefitteten die gleich hohe Bedeutung hat. Durch die in Bewegung geratene Maſſe aber iſt Deutſchland bedroht; um ſo wichtiger wird die in dem Einzelfalle ſich offenbarende Wiederherſtellung der Ordnung und der gerade an ihr ſich ausſprechende Entſchluß, an dem errungenen Gute feſtzubalten, und wenn es nötig ſein ſollte, es mit Leib und Leben zu verteidigen. Hierdurch verliert das Einzelereignis, die Gründung der Familie, den idylliſchen Charakter und gewinnt den echt epischen, durch den der Zuſammenhang mit dem großen Weltgeſchick ſich offenbaren muß. „Ich habe,“ ſchreibt der Dichter im Dezember 1796 an Meyer, „das reine Menſchliche der Exiſtenz einer kleinen deutſchen Stadt in dem epischen Tiegel von ſeinen Schlacken abzuſondern geſucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung iſt ohngefähr im vergangenen Auguſt.“ Und weil Goethe das Einzelereignis ins Allgemeine erhebt, ſo ſchwindet auch der Widerſpruch mit der feierlichen Sprache Homers, der inſolge des dürftigen Inhaltes in den Idyllen Voſſens ſtörend hervortritt. Ubrigens iſt die Abhängigkeit Goethes von Homer mehr eine innere als äußere. Er verzichtet auf das mythologiſche Beiwerk, deſſen ſich die Renaissance-Epiker bedienen, macht von den epischen Stilmitteln Homers, den maleriſchen Gleichniſſen und ſtehenden Beiwörtern einen ſparſamen Gebrauch und wählt eine Sprache, die der Ausdruck einer einfachen und natürlihen, naiven, jeder Sentimentalität abholden Empfindung iſt. Einfach und wahr ſind auch die auftretenden Perſonen. In dieſen naiv kräftigen Naturen weiß die Liebe bei aller Zartheit und Seeleninnigkeit nichts von moderner Ueberſchwenglichkeit und Empfindungsſeligkeit, denn ſie iſt eine unbefangene geſunde, ſagt man ſagen urwüchſig-elementare, wie ſie der Dichter bei Homer und in der bibliſchen Patriarchenzeit gefunden hat. Nicht minder atmet die Schönheit, Klarheit und Gegenſtändlichkeit der Darſtellung den Geiſt Homers. Alles iſt Geſtalt, Bewegung, Handlung, das Nebeneinander in ein Nacheinander verwandelt, die Schönheit nicht trocken beſchrieben, ſondern durch ihre Wirkung dargeſtellt. Doch würde Goethe trotz allem Homerſtudium dieſe phantaſievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit nimmer in ſolcher Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht ſeine Studien über bildende Kunſt dabei belebend zu Hilfe gekommen.

Die Menschen in Goethes Epos sind den Gestalten Homers zwar ähnlich, aber es sind doch in ihrem innersten Kern moderne, aus der Gegenwart des Dichters.

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,
Wo sich nah' der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.

und so ist die Luft, die wir atmen, die der deutschen, gefühlvoll innigen, in sich und in ihrem Kreise sich beschränkenden, altherwürdigen Häuslichkeit. Alle auftretenden Personen erscheinen uns als liebe Bekannte, aber in ihrer großen linearen Zeichnung machen sie auf uns einen hoheitsvollen Eindruck. Es sind Urbilder (Typen) ihres Standes von allgemein gültigem Werte, wenigstens für die deutsche Entwicklung. Es zeigt sich an ihnen die erhaltende Kraft der Familienbande und der Liebe, der Segen des Friedens und der ruhigen Sicherheit eines fest umschriebenen Kreises im Gegensatz zu der Verwirrung der äußeren Verhältnisse, zu der Heimatslosigkeit der Flüchtlinge. Völlig auf das Element der ruhigen Sicherheit, der Behaglichkeit im häuslichen Kreise ist das Elternpaar gestellt. Es ist das typische, gut bürgerliche Elternpaar, der grundbrave, wohlhabende, tüchtige, wohlwollende, aber etwas leicht erzürnte Gatte, die liebevolle, heitere, geschäftig-mütterliche Gattin, die Vermittlerin zwischen Vater und Sohn. Dieser ist das Bild des echten deutschen Jünglings: ganz Tüchtigkeit, Ernst, Liebe, aber mit einem Zusatz von Schüchternheit und Ungewandtheit. Bei diesem soliden Charakter genügt ein Moment der Prüfung und Entscheidung, um in ihm die Männlichkeit zu entfalten. „Wahre Reigung vollendet so zum Manne den Jüngling.“ Als Hausfreunde, die ja auch zu einer deutschen Familie gehören, erscheinen der milde, weitblickende und gebildete Pfarrer und der unruhig-geschäftige, immer dienstfertige, stets bedenkliche und etwas egoistische Kleinstädter. In ihm ist das Element des Bewahrens und Beharrens zum komischen Extrem gebildet. Liegt schon über der Wirtsfamilie im Gegensatz zu den neumodischen Kaufmannsleuten ein leichter, behaglicher Hauch unmodernen Wesens, so ist der Apotheker veraltet. Dem Wirte und seiner Gruppe steht Dorothea gegenüber, neben ihr insbesondere der Richter, das Haupt der bedrängten Volkswanderung, an die biblische Patriarchenzeit erinnernd. Und Dorothea, die Krone der Dichtung? Was Goethe an italienischen Kunstwerken rühmt, zeigt uns die Gestalt Dorotheens mit ihrer ruhigen Sicherheit. Wir sehen sie neben dem Wagen wandeln, die Stufen herabschreiten, zum Brunnen gebeugt und den Krug emporhebend. Wir erblicken sie, wenn sie die Kinder freundlich versorgt und wenn sie die Alten mit Wohlwollen beschauen. Der Tod ihres Bräutigams, dem sie ein treues Andenken bewahrt, hat sie gereift: eine klare, besonnene Jungfrau, steht sie vor uns, dem Manne eher überlegen. Und um den Deutschen das Epos noch mehr zu Gemüte zu führen, hat Goethe den Hexameter nicht in antiker Art nach strenger Beobachtung der Quantität gebaut, sondern, dem Wesen der deutschen Metrik entsprechend, die Betonung als Hauptsache betrachtet und ihm dadurch eine natürliche, anmutige und wohlklingende Bewegung des Wortflusses verliehen.

Lange tönten in Goethe die epischen Töne nach; er plante ein Epos, Die Jagd, deren Stoff er 30 Jahre später in der Novelle dichterisch bearbeitete. Auch die Sage von Wilhelm Tell wollte er, durch die dritte Schweizerreise (1797) dazu angeregt, episch behandeln, und gegen Ende dieses Jahres wagte er es sogar, Homeride im strengen Sinne des Wortes zu sein und Homer dort fortzusetzen, wo er eine Lücke zu finden glaubte, vom Ende der Ilias bis zum Tode des Achilles. So sehr lebte er in den Werken des großen Dichters, daß ihm, Gleiches und Ähnliches zu schaffen, als der höchste Ruhm erschien. Aber was ihn Herder einst in Straßburg lehrte, daß der Dichter von dem großen Genius eines anderen Volkes zwar lernen und sich Bewunderung für sein Schaffen holen, ihn aber nie wirklich nachahmen könne, sollte Goethe während der Arbeit erfahren. Nur der erste Gesang der Achilleis wurde ausgeführt, dann aber hat er den verfehlten Versuch, gleichsam in einer fremden Sprache aus dem Geist einer längst vergangenen Zeit heraus ein neues Werk zu schaffen, aufgegeben, obgleich ihn Schiller zu dessen Vollendung anspornte.

Während so Goethes Schaffenstrieb auf epischem Gebiete sich betätigte, hatte Schiller die Studien zu seinem Wallenstein wieder aufgenommen. Unter gegenseitiger Aufmunterung und Anregung mit klärendem Urteil und Rat blieb ihre Aufmerksamkeit dem Entstehen und Fortschreiten ihrer Arbeiten zugewandt. Aus den Erörterungen darüber entspannen sich theoretische Untersuchungen über die allgemeinen Gesetze dichterischer Schöpfungen, insbesondere über das Wesen, die technischen Bedingungen und die Kunstmittel des Epischen und Dramatischen. Was Schiller schon lange anstrebte, war auch für Goethe Bedürfnis geworden: Klarheit über die Eigenschaften dichterischer Stoffe und die jeweiligen Erfordernisse ihrer Behandlung. Zu diesem Zwecke nahm Schiller die großen Dramatiker Sophokles, Euripides, Shakespeare wieder zur Hand, vertiefte sich mit Goethe aufs neue in die Homerische Welt, in Wolfs Prolegomena und las zum ersten Male die Poetik des Aristoteles. Die Ergebnisse ihrer Studien und ihres Nachdenkens faßte dann Goethe in dem kurzen, aber bedeutamen Aufsätze Über epische und drama-

tische Dichtung von Goethe und Schiller zusammen, der in ihrem Briefwechsel gegen Ende des Jahres 1797 eine Stelle gefunden hat.

Noch während solcher Erörterungen fanden sich beide Genossen wetteifernd in einer Dichtart zusammen, die auf dem Raine von Epos und Lyrik sich bewegt und des innigsten Bundes mit der dramatischen Dichtung fähig ist, in der Balladendichtung. Das Jahr 1797 nennt Schiller „unser Balladenjahr“ und derselbe Almanach, in dem die beiden Dioskuren als vereinigte Bekämpfer alles Mittelmäßigen aufgetreten waren, zeigte in dem Jahrgange 1798 ihre Einheit und Stärke durch große und bleibende Dichtungen fruchtbar und schöpferisch. Die Ballade, das moderne, echt volkstümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie, mit besonderem Eifer zu pflegen, beschloßen die beiden Freunde im Sommer 1797 während eines längeren Zusammenseins in Jena und bald darauf schrieb darüber Goethe an Meyer, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der alten Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannigfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen. Es ist dies nichts anderes als die von Schiller oft ausgesprochene Forderung, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung. Mag nun die Anregung zur Balladendichtung von Goethe oder von Schiller ausgegangen sein, gewiß war Schiller, obgleich er die Überlegenheit des Genossen anerkannte, auch hier der Anregende und Auffeuernde, und unverkennbar ist seine Einwirkung auf die künstlerische Behandlung der Ballade.



Hermann führt Dorothea seinen Eltern zu.

Goethes Balladen aus der Jugendzeit sind in Operetten eingeschaltet und stehen unter dem Einfluß Bürgers und des Volksliedes. Gedichtet aus der Bewunderung für die altenglische Volksballade, haben sie den kunstlosen, naturwahren, einfachen Ton der Sprache des Volkes, die knappe, oft nur andeutende sprunghafte dramatische Darstellung. Sie atmen das tief innerliche Gefühl naiver, unverbildeter Menschen, ergreifen und wirken durch das Ereignis, das sie schildern, und durch die Stimmung, die der Dichter mit unnachahmbarer Kraft über das Ganze verbreitet. Ganz anders sind die Balladen aus der Schillerschen Zeit. Nicht mehr das geheimnisvolle Naturelementare, wie im „Erlkönig“ und im „Fischer“, nicht mehr Sang von Treue und Untreue, wie im „König von Thule“ und im „Untreuen Knaben“; keine Personifikationen von Blumen, Weilchen und Heidenröslein; statt der Laute der Natur hören wir die Sprache der Kunst, statt der einfachen sangbaren Form des Volksliedes das kunstvolle, für den Vortrag berechnete Metrum. Wohl sind diese Kunstballaden Goethes nicht minder groß in der Malerei der Stimmung, in der ergreifenden Darstellung des Ereignisses, noch größer in der Klarheit, der Reinheit und Schönheit der Farben; aber sie sind nicht mit innerer Notwendigkeit aus der Empfindung des Dichters erwachsen, sondern Darstellungen eines fremden Stoffes, und wenn sie auch nicht in unkünstlerischer Weise eine Lehre predigen, begnügen sie sich nicht mehr mit der bloßen Schilderung, sondern vertreten eine Idee. Da gibt eine Abbildung, in der ein Knabe mit einer lichtausstrahlenden Schale neben Schatzgräbern steht, dem Dichter die Anregung zu der Ballade *Der Schatzgräber* (1797); ein anmutiger Knabe verkündet ihm, wie der wahre Schatz zu heben sei: durch ernste, stetige Arbeit und durch fröhlichen Lebensgenuß. Im *Zauberlehrling* (1797) straft der Dichter die Dilettanten, die immer in den Erscheinungen ihrer Gestalten schwelgen und sie nicht zu bannen wissen; der Meister geht nicht, wie die Romantiker, verschwenderisch mit Naturbeseelungen und Allegorien um, sondern ruft sie erst dann hervor, wenn sie seinen Zwecken dienen. Der Grieche Lufian lieferte Goethe dazu den Rohstoff, Weltbeobachtung und persönliche Erfahrung haben ihn vertieft: Wilhelm „Zehrling“ und Wilhelm „Meister“ sind in einer Person vereint. Als eine Umhüllung von des Dichters Verhältnis zu Christiane erscheint die an indische Sagen und Vorstellungen sich anlehrende Ballade *Der Gott und die Bajadere*. In den Hauptmotiven ist in dieser Ballade schon angedeutet, was Goethe viele

Jahre später in der trilogischen Ballade *Varia* (1824) unter dem Bilde des Brahmanismus ausführlich von seinem Gottesbegriffe mitteilt. Der Gegensatz der moralischen Anschauungen des Verfassers der „Römischen Elegien“ und der „Lehrjahre“ zu denen Fritsch Jacobis und Stolbergs wird zu einem Angriffe auf die christliche Moral überhaupt in der *Braut von Korinth*. Denselben Kampf zwischen Christentum und Heidentum stellt Die erste *Walpurgisnacht* (1799) auf heimischem Boden dar. Auch in dieser kleinen Kantate tritt Goethe zu den Heiden und bedauert als der „eine von den Druiden“, nächtlich den Alwater besingen zu müssen. Der freie, heitere Naturdienst der alten Germanen spottet des Teufelsglaubens der Christen und diesen wird die Verkleidung der Heiden zu der unverlöschlichen Sage von der *Walpurgisnacht*. Alte rationalistische Erklärungen lieferten das Grundmotiv für das Gedicht, in dem Goethe alles Licht auf die Heiden, allen Schatten auf die Christen fallen läßt. Zum dritten Male behandelt Goethe das Thema von geoffenbarter und Naturreligion in der Legende vom ephesischen Goldschmied — Groß ist die *Diana der Ephesier* (1818) —, der Gott lieber nach seinen Gleichnissen in der Natur als nach den Vorstellungen „da hinter des Menschen Stern“ bilden will.

Die Richtung auf das Ideenhafte entsprach auf die Dauer der Natur und Neigung Goethes nicht; daherehrte er schon mit dem Balladenzyklus von der schönen *Müllerin* (1797) und mit dem *Blümlein Wunderschön* (1798) wieder zur vollstümlichen Form seiner Jugendlyrik zurück und dichtete neben diesen in Gesprächsform gedichteten Liedern im treuherzigen Tone Hans Sachsens die Legende: „Als noch verlannt und sehr gering Unser Herr auf Erden ging.“ Und wenn Goethe in den späteren Balladen eine Idee zur Darstellung bringen wollte, hat er sie so verhüllt, daß wir wohl meinen können, das Erzählte sei es einzig und allein, was er uns habe sagen wollen; so im *Hochzeitslied* (1802), in *Ritter Kurts Brautfahrt* (1803), im *getreuen Eckart* (1813) und in der *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* (1816).

Während also Goethe bald wieder in den bewährten „Dunst- und Nebelweg“ der alten Ballade einlenkte, strebte Schiller immer mehr aus dem Halbdunkel der Sage in die Sonnenhelle geschichtlichen, bewußten Lebens und führte die Gattung auf der klar erkannten Bahn einer neuen, herrlichen Entwicklung entgegen. Seine Balladen bildeten eine besondere Kunstform aus, in der das episch-dramatische Element das Lyrische überwiegt. Bei Goethe der kurze knappe Inhalt auf dem Boden des Volksglaubens, bei Schiller die ausführliche und breite Darstellung der Ereignisse, beherrscht von einer Idee; bei Goethe Malen der Stimmung, Ausdruck der Empfindung, einfache, natürliche Sprache, dramatisch und musikalisch belebt, bei Schiller glänzender Vortrag, Fülle und Pracht. Das Hauptkennzeichen aber der Ballade, so wie sie Schiller geschaffen hat, ist, daß sie eine Idee darstellt, und darin liegt das Moment, daß uns diese Balladendichtung eine folgerichtige Erscheinung in Schillers Entwicklung erklärt. Die Idee rein zu erfassen und auszudrücken, Stoff und Form zu ihr hinaufzuläutern, war seit den Tagen der philosophischen Klärung die Richtschnur seines Schaffens. Daher sehen wir ihn immer bestrebt, die sein Inneres mächtig bewegende Idee in voller Gegenständlichkeit erscheinen zu lassen, den idealen Gehalt durch plastische Fülle, Klarheit der Zeichnung und charakteristische Färbung zur lebendigsten Anschauung zu bringen. Und das ist das Entscheidende: mit der Balladendichtung vollendet Schiller den Übergang aus dem Reiche des Gedankens zu rein anschaulicher Darstellung. Darin blieb Goethe sein Vorbild; andererseits hat Schillers Kunst in der Balladendichtung niemand mehr bewundert und verteidigt als Goethe. Und wie dessen Beifall, so haben Schillers Kunstschöpfungen auch den Weg zum Herzen des Volkes gefunden und durch nichts ist Schiller so populär, so sehr zum Volksdichter geworden, ohne doch eigentlich volkstümlich zu sein, als eben durch seine Balladen.

Mehrmals schon sahen wir Schillers Neigung zur epischen Produktion auftreten, aber erst in der Ballade fand er die seiner Natur zusagende Form, und mit dem *Taucher* (1797) begann die glänzende Reihe seiner Balladen. Gleich in der ersten begegnen wir dem Zuge in das Erhabene, der der Darstellung erst ihren tieferen Wert verleiht. Zwar sehen wir ihn schon in manchen Gedichten Bürgers vorgebildet, aber die Opfer- und Liebestaten, wie im „*Lied vom braven Mann*“, steigern sich bei Schiller meist zu gewaltigen Heldenkämpfen und süßen Betätigungen des Menschengewisses. Die Darstellung des Erhabenen in der Menschenseele, ihres stolzen Selbstvertrauens und ihrer heldenmütigen Ergebung in das Notwendige reizte immer wieder diesen tatenfrohen, männlichen Dichter. Er stellt seine Helden in den schwersten Kampf mit der fühllosen, blinden Gewalt der Elemente und mit der eigenen Sinnematur; er läßt sie auch im Unterliegen noch Triumphe in echter Tragik feiern oder führt sie zu weiser Selbstbeschränkung und tapferer Selbstüberwindung, die Kraft durch Demut krönend. Der *Taucher* stürzt sich hinab in den furchtbaren Strudel, um herrliche Lebensgüter, Ehre und Liebe zu gewinnen, und der *Ritter im Handschuh* (1797) vollbringt das grauenvolle Wagnis, um mannesstolz auf die Gunst des frevelrischen Weibes verzichten zu können. Mit den empörten Wogen ringt der liebende Jüngling in *Hero und Leander* (1801) den todbringenden Naturgewalten zum Trotz und der *Johanniterkitter* siegt durch ausbarrenden Mut und größte Besonnenheit im Kampf mit dem *Drachen* (1798), erschicht aber dann, umbraust und emporgetragen vom Jubel des

Volfes, den größeren Sieg über sich selbst. Ein Held im Dien und Dulden ist Fridolin, der treue Knecht, im Gang nach dem Eisenhammer (1797); ein Held in der Bemeisterung der eigenen Begierden der Ritter Toggenburg (1797); der Triumph einer Treue, die stärker ist als alle Schrecknisse der Welt und mächtiger als der Tod, bildet den Grundgedanken der Bürgschaft (1798). Durch diesen Adel der Gesinnung des Helden strebt Schillers Ballade hinaus über die nächtliche Sagenstimmung und die geheimnisvolle Naturmythik der Volkshallade in die lichte Welt bewußten Strebens, und mag die Gottheit als unentrichtbares Verhängnis im Sinne der alten Griechen oder als der allwaltende Gott des christlichen Glaubens in der Natur und im Leben des einzelnen Menschen sich offenbaren, immer erscheint das Schicksal als eine gerechte Fügung und als ein von den Sterblichen staunend und verehrend erkanntes Walten göttlicher Weltordnung. Entsprechend dem antiken Gedanken vom Reide der Götter, ermahnt im Ring des Polykrates (1797) ein unheilverkündendes Wunder den in seinem Glücke schwelgenden König an die Wandelbarkeit alles Irdischen und deshalb zum Maßhalten. Schützend waltet Gott über dem frommen Knecht Fridolin, der, geleitet von reinem Willen, unbewußt das Rechte trifft, und alles verehrt das göttliche Walten im Grafen von Habsburg (1804). Durch die Natur selbst gebietet die Gottheit der abenteuernden Verfolgungswut des Alpenjägers und drängt durch unvernünftige Geschöpfe zur Sühne des Verbrechens in den Kranichen des Jbykus (1779).

Aus dem Briefwechsel der beiden Freunde ersehen wir, wie Schiller, der früher die Natur nur im großen und ganzen anschaute, jetzt auch deren einzelne Erscheinungen beobachten lernte. Was dem in einen engen Kreis Gebannten an reicher Erfahrung und unmittelbarer Naturbetrachtung verlag war, ersetzte ihm eingehendster Fleiß. Dadurch gelangt es ihm, sich durch die realistische, unter seinen Dichtungen fremd anmutende Nadowesische Totenklage (1797) ebensogut in die Stimmung eines einfachen Naturvolkes zu versetzen, wie in die romantische Empfindung des schwärmerisch liebenden Ritters Toggenburg; mit dem gleichen künstlerischen Takte schildert er im „Gang nach dem Eisenhammer“ den katholischen Gottesdienst wie die Aufführung des Eumenidenchors vor dem Völkergewimmel im griechischen Theater. Wir staunen über die Kunst des Dichters, mit der er von ihm selbst nie gesehene Naturwunder malerisch-anschaulich zu schildern versteht; aus der Beschreibung der Charybdis in der Odyssee und dem Eindringen eines rauschenden Mühlenbaches wird seiner Phantasie das ganze fürchtbare reichbewegte Schauspiel eines Meerestrubels lebendig. Manchmal mag es scheinen, als ob der Dichter aus Freude über die neu errungene Kunst der Gegenständlichkeit zu lange bei den Schilderungen verweilt; aber sie sind keine bloßen Prunkstücke, sondern haben im Aufbau des Ganzen eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. So versteht uns im „Handschuh“ die malende Einföhrung der wilden Tiere in die rechte Stimmung für die gleich einem Blitz einschlagende Handlung und ermöglicht dem Dichter den jähen und darum wirkungsvollen Abschluß; und wie hätte der Dichter den Kontrast zwischen dem einfachen Grafen von Habsburg und dem jetzigen gewaltigen Herrscher wirksamer gestalten können als durch die Erzählung seines stillen bescheidenen Heldentums? In den „Kranichen“ wie im „Gang nach dem Eisenhammer“ wird die Phantasie durch die sinnliche Anschaulichkeit der Vorgänge von den Verbrechern abgelenkt, um dann mit einer plötzlichen Wendung vor die jäh und überraschend einschlagende Katastrophe gestellt zu werden. Und wie die episch-dramatischen, so zeichnet dieselbe feste Gegenständlichkeit auch jene Balladen aus, in denen der Drang nach Gefühlsausdrücke das epische Element einschränkt. Zu diesen gehört Die Klage der Ceres (1796), der Klage- und Trostgesang einer von herbem Verlust erschütterten Seele. In dem poetischen Bilde des in die Erde gesenkten Kornes, dessen Wurzeln in nächtlicher Finsternis von verborgenen Quellen genährt werden, dessen Blatt aber zum Himmel emporstrebt und das Licht der Sonne einfaugt, hat der Dichter die Idee der Veröhnung zwischen Nacht und Licht, Tod und Leben bedeutungsvoll verkörpert, darin aber zugleich den Schmerz und Trost der Mutter versinnbildet. Von anderem, nicht minder herbem Lebensweh künbet uns Kassandra (1803), die trojanische Seherin, die „freudlos in der Freude Fülle“, fern vom Jubel der Hochzeitsfeier im Vorbeerhain Apollons wandelt, durchschauert von den Gesichtern des unerbittlich nahenden Verderbens. Durch eine Reihe homerischer Gestalten hat er seine Einsichten und Erfahrungen über Wert und Unwert des Lebens noch einmal zum Ausdruck gebracht, im Siegesfest (1803) vereinigt er nach der Eroberung Trojas Freund und Feind auf dem heimkehrenden Schiffe und gibt in den töne- und farbenreichen, durch den Chor zusammengehaltenen Wechselreden ein Bild der griechischen Gesittung und Gesinnung. Und aus dem Widerstreite der Wägungen klingt hell und freundlich die tröstliche Mahnung, daß die Vergänglichkeit alles Irdischen uns nicht zur unfruchtbaren Trauer, sondern zur tätigen Ausnutzung des noch gegönnten Augenblicks stimmen soll.

Aus der Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller stammen Goethes gesellige Lieder, von denen mehrere in dem von ihm und Wieland auf das Jahr 1804 herausgegebenen Taschenbuch, andere in späteren Jahren erschienen („Stiftungslied“ „Die glücklichen Gatten“, „Weltseele“). Das Gesellschaftslied, das seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an die Stelle des Volksliebes getreten und noch kurz vor Goethes Geburt in voller Blüte gestanden war, erwachte in diesen Gefängen und den gleichartigen, weniger zahlreichen Schillers („Punschlied“, „Die vier Weltalter“, „An die Freunde“) zu neuem, erhöhtem Leben. Von größerer Bedeutung sind die Gelegenheitsgedichte, zu denen die politischen Verhältnisse Schiller anregten. Wohl hatte er, durch die Greuel der französischen Revolution und das unreife Geschwätz von Freiheit erbittert, vom „jetzigen Weltlauf“ sich ferne halten wollen, aber er konnte ihm nicht immer aus dem Wege gehen. Der Dichter des „Wallenstein“ konnte seinen Blick nicht abwenden von der Verheerung, die über den deutschen Südwesten dahinsutete, und nicht gleichgültig bleiben

gegen die gegenwärtigen Ereignisse, die schicksalsgewaltig über Völkerleid und Völkergröße entschieden. Mit Riesenschritten eilte das Reich gegen Ende des Jahrhunderts dem Untergang entgegen. Immer glänzender aber stieg über den sich glättenden Wogen der Revolution der Stern ihres abenteuerlichen Zwingherrn empor, dessen Kommen unser Dichter prophetisch geahnt hatte. Seit Campo Formio (1797) galt Napoleon Bonaparte, der siegreiche junge Heerführer, den meisten als Friedensstifter, und als Menschheitsbeglückter und Freiheitsbringer wurde er in schwungvollen Gedichten gefeiert. Unter denen aber, die dem Zauber des dämonischen Mannes sich nicht gefangen gaben, war Schiller. Seiner freien Seele war „dieser Charakter durchaus zuwider“. Die Folgezeit hat dem Mißtrauen Schillers nur zu sehr recht gegeben. Er selbst zwar erlebte es nicht mehr, wie die letzten Wellen der Revolution die Reste des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation wegschwemmen; aber er sah noch den „republikanischen Helden“ zur schrecklichen Enttäuschung aller Träumer zum alles beherrschenden Tyrannen sich auswachsen, er sah den unersättlichen Staatenzertrümmerer nach Krone und Purpur greifen und erlebte die entscheidenden Akte in dem jammervollen Drama deutscher Selbstzerstörung und Selbstentwürdigung. Der zweite Koalitionskrieg nahm durch den Frieden von Luneville (1801) ein beschämendes Ende: Deutschlands Strom ward Deutschlands Grenze. Die Reichsfürsten gingen freiwillig, ohne Scheu und Scham unter das Joch des französischen Gewalthabers, nur durch die wilde Gier gedrängt, durch seine Gunst einen möglichst großen Brocken aus der zusammengeschlagenen rechtsrheinischen Ländermasse als Entschädigung für wirklich oder angeblich erlittene Verluste zu erhaschen. Auf den trüben Eindrücken, die Schiller von all diesen Zeitereignissen empfangen hat, beruht sein Gedicht Der Antritt des neuen Jahrhunderts. Das Verhängnis des alten deutschen Staates konnte der Dichter nicht hemmen und wenden: aber mahnen konnte er seine Volksgenossen, ihr Eigenstes zu wahren und mehren. Sein Beruf war es, durch Wort und Tat das heilige Feuer eines stolzen Glaubens an eine bessere Zukunft zu hüten. „Stürzte auch in Kriegerflammen Deutschlands Kaiserreich zusammen, deutsche Größe bleibt bestehen.“

Da ist keine Rede mehr von den einstigen weltbürgerlichen Träumen; der vaterländische Sinn war im Dichter mächtig erwacht. In kleineren Gedichten (Die Antiken zu Paris, Die deutsche Muse) hat er einzelne Gedanken des Entwurfes zu dem großen lyrisch-dithyrambischen Gedichte Deutschlands Größe geformt und bedeutungsvoll klingen Schillers Mahnworte an die Deutschen dem Worte im Tell voraus, am Vaterlande festzuhalten: „Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!“ So suchte er in stiller Dichtarbeit seinem Volke die geistigen Kräfte zu stärken, die es befähigen sollten, in der bald nach seinem Tode hereinbrechenden Prüfungszeit gegenüber den Welt herrschaftsplänen Napoleons auf Leib und Leben seine nationale Eigenheit zu behaupten. Schillers und gleichgesinnter deutscher Dichter Worte sind nicht fruchtlos verhallt. Als 1803 Frau von Staël, die geistvollste Vertreterin der französischen Literatur, nach Weimar kam, gewann sie dort Eindrücke, die sie dazu bewogen, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt zu den Füßen Napoleons lagen, in ihrem von dessen Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche *De l'Allemagne* der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

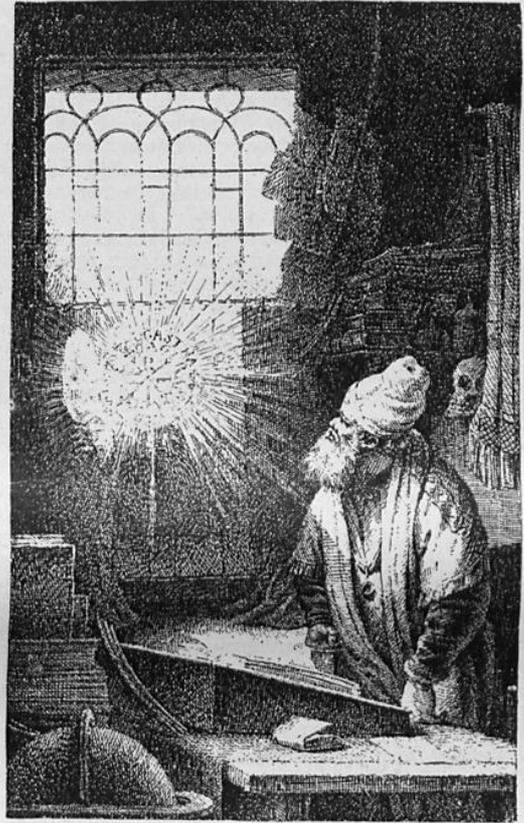
Wie sich in der steten Berührung mit Schiller auch in Goethe die deutsche Art seiner Jugend wieder regte, wird am besten durch die Tatsache bezeugt, daß es Schiller gelang, den Freund zum *Faust*, dem allernüchternsten Gegenstand, zurückzuzwingen. Für Goethe galt der „*Faust*“ mit der Herausgabe des Fragmentes (1790) für abgetan. Aber seit der ersten Annäherung wurde Schiller nicht müde, ihn immer zur Ergänzung der Bruchstücke, die er den „*Torso des Herkules*“ nannte, anzufeuern, bis endlich im Juni 1797 Goethe sich entschloß, das Paket, das die alten ungedruckten Teile und Skizzen enthielt, aufzuschneiden. Goethe war über den *Faust* der siebziger Jahre hinausgewachsen. Nur in der olympischen Ruhe des klassischen Altertums mit seiner maßhaltenden Schöne und seinen typischen Figuren sieht er Muster und Vorbild, weil er darin sich selber findet. Mit diesem Kunstideal stimmt der „*Urfaust*“ und das „*Fragment*“ weder in Form noch Inhalt. Mögen auch wir heute immer wieder nach dem ersten Teil des

„Faust“ greifen, sein Dichter hat in den neunziger Jahren anders empfunden. Schon die „Zueignung“ zeigt uns das: schwankende Gestalten, trüber Blick, Wahn, Dunst und Nebel — das sind die Bezeichnungen dafür, und ohne Weimars und Italiens zu gedenken, schaut er in melodischen Stenzen den Faust als Jugendwerk aus abgeschiedenen Zeiten erster Lieb' und Freundschaft an.

Nach alledem begreifen wir, wie schwer es dem klassischen Goethe fallen mußte, den „Faust“ wieder vorzunehmen, und wenn er sich auch bemühte, ihn im alten Stile zu vollenden, den Einfluß des Klassizismus konnte er nicht durchweg abweisen. Die Folge davon war, daß aus der Vermischung der beiden Stilarten ein neuer Stil hervorging, den man als den romantischen bezeichnen kann. Auf gleichem Wege war auch die romantische Dichtung entstanden und es darf uns nicht wundern, daß der erste Teil des „Faust“ äußerlich bereits die Form einer romantischen Tragödie aufweist. Denn alles, wodurch diese von der herkömmlichen Form sich abhebt, den äußeren Rahmen, das Drama im Drama, die Ironie, Vermischung des Wunderbaren mit der literarischen Satire, melodramatische Wirkungen, farbenprächtige Details und Mannigfaltigkeit im Versmaße, sehen wir bereits im ersten Teile der Fausttragödie. Erscheint die symbolische Bedeutsamkeit, das Hinausleiten zu der Idee, im „Urfaust“ und im „Fragment“ höchstens als unbeabsichtigte Nebenwirkung, so sucht Goethe unter Schillers Einfluß aus dem Vorhandenen den gedankenhaften Kern, der sich darin auffinden läßt, herauszuschälen und im Anschluß daran die Fortführung so zu entwerfen, daß ein einheitlicher Aufbau nach leitenden Ideen entsteht. Faust ist jetzt nicht mehr ein Titan der Sturm- und Drangzeit, ein Ausnahmungs- und Übermensch, sondern ein Bild der ringenden, strebenden, irrenden und sich immer wieder zurechtfindenden Menschheit, Faust wird zum Symbol der modernen Kultur. Das Vorhandene mußte also in einen großen Komplex eingefügt werden, für den es ursprünglich nicht bestimmt war. Eine sehr schwierige Aufgabe; aber Goethe hat sie, wenn auch einige Nähte immer noch erkennbar sind, glänzend gelöst. Gerade das Typische, das Symbolische, das Goethe und Schiller als einen besonders wichtigen Zug der antiken Tragödie erkannten, erklärt uns, daß Goethe in seiner klassizistischen Periode auf Faust zurückgreifen konnte und wollte, denn typisch war ja auch der Faust, der moderne Ideal mensch, so individuell und charakteristisch er auch zunächst sein mochte.

Die Arbeit selbst aber ging nur langsam vorstatten. Wiederholte Krankheiten, von denen eine den Dichter dem Tode nahe brachte (1801), Badereisen, die Hingabe an die Redaktion der „Jenaischen Literaturzeitung“ und vor allem der Tod Schillers traten hindernd entgegen und erst zu Ostern 1808 erschien der erste Teil.

Gleich bei der Wiederaufnahme des „Faust“ hat Goethe den ganzen Stoff in zwei ein Ganzes bildende Teile zerlegt und durch den dreifachen Ring Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im



Titelkupfer zur ersten Ausgabe des Faust, im siebenten Bande von Goethes Schriften, 1790.

Himmel — Schlusszene im Himmel, Abkündigung (auf dem Theater), Epilog, zusammengeschlossen. Die ausleitenden Teile fielen später weg, weil sie nur der Stimmung des Dichters in den neunziger Jahren entsprachen. Von den einleitenden Stücken verbleibt das Vorspiel, der schönste poetische Ausdruck der eigensten und innersten Anschauung Goethes und Schillers vom Werte und Wesen der Kunst, besser dem Leser, als daß es Theater und Zuschauer ins Gesicht hinein ironisiert. Dagegen ist der Prolog im Himmel bei einer Gesamtaufführung unerlässlich, da er die Exposition zur Tragödie bildet und zur Erfassung des Grundgedankens unentbehrlich ist. Hier wird nach dem herrlichen Hymnus der Engel auf die kosmische Ordnung und die wundervolle Harmonie der Welt exponiert, was schließlich wieder im Himmel sich lösen soll. Abweichend von der Faustsage, bringt der Dichter mit der Wette eine ganz neue Wendung. Wie im Buche Hiob soll unter Gottes weiser Zulassung eine Lebensprobe an einem bevorzugten Vertreter der Menschheit, dem Knechte Gottes Faust, gemacht werden, und zwar dergestalt, daß der seines Triumphes gewisse Versucher zu zeigen hat, ob das Böse den sich selbst überlassenen irrenden Strebenden hienieden ganz ins Gemeine herabziehen und im Staube irdischer Genüsse dem Urquell entreißen kann. Der göttliche Optimist sagt: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt“, und faßt die „Idee“ dahin zusammen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ Er baut auf das Streben, der höllische Pessimist auf das Irren. Den Angelpunkt des Dramas bildet aber der Vertrag zwischen Mephisto und Faust, der des Teufels sein will, sobald ihn beharrender Genuß des Augenblickes hinnehme. Zu diesem Vertrage, der an die Stelle des alten unverweigerlich bindenden und hier als bloße „Frage“ nebenher abgetanen Blutvertrages tritt, und zu dem Herrn vom Teufel angetragenen Wette stimmt die letzte Entscheidung, von der die Engel singen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

Diesem Grundgedanken gemäß mußte nun die „große Lücke“ des Urfaust, die etwas kleinere des Fragmentes geschlossen werden. Auf den Prolog folgen jetzt die alten Stücke, der erste Monolog des Faust, die Beschwörung des Erdgeistes und das Gespräch mit dem Famulus Wagner. Faust, eine mächtige Feuerseele, die sich mit dem der Menschheit beschiedenen Wissen nicht begnügt, strebt nach aller Erkenntnis und nach Glück. Aller Wissenschaft seiner Zeit hat er sich bemächtigt, aber Befriedigung ist ihm im Bücherstaube nicht erblüht. Zu sehen, daß wir nichts wissen können, das will ihm schier das Herz verbrennen. Darum hat er sich der Magie ergeben, „ob ihm durch Geisteskraft und Mund nicht manch Geheimnis würde kund.“ Der Anblick des wunderbaren Waltens in der Natur beseligt ihn, aber das Schauen genügt ihm nicht, er will das Leben selber fassen, das ihn tränken soll. Darum beschwört er den Erdgeist, der den Kreislauf der Natur mit seinem ewigen Entstehen und Vergehen beherrscht. Des Geistes Anblick aber erfüllt ihn mit Entsetzen und auf dessen Wort „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ stürzt er zusammen. Dem nach Aufschluß über die höchsten Geheimnisse des Lebens der Welt und der Natur ringenden Faust wird sein Famulus Wagner, „der trodene Schleicher“, gegenübergestellt, eine Karikatur des Bedanten und Stubengelehrten, der jeder Idee, Religion und Poesie har ist. Von ihm mit allerlei langweiligen Fragen gequält, wird Faust völlig verstimmt und nach dessen Abgang — hier beginnt die Ausfüllung der „Lücke“ — bringt das lange (zweite) Selbstgespräch Fausts in der Östernacht kein neues Motiv, sondern nur eine gedanken- und stilvolle Wiederholung des ersten Monologs. Jener drohose Aechz „Es möchte kein Hund so weiter leben“ wird hier nach alter, aber verschoben gewandter Überlieferung zum Drang des Selbstmordes und zu einer Beschreibung der tödlichen Schale, bis mit den frommen Aufseherungsliedern rührende Jugendlänge in Faust erwachen und auch dieser Gesang von der heilsam wirkenden Prüfung die „Idee“ des Dramas verkündet. Faust ist gerettet, das Leben, die Erde hat ihn wieder. Und so tritt er in dieses Leben hinein, wie es sich am Ostertag vor den Toren der Stadt entfaltet. Er ist ruhiger, weicher, älter geworden und redet eine andere Sprache, als man sie von dem himmelfürmenden Jugendhelden vernahm. So bildet er einen elegischen Gegensatz zu den ländlichen und städtischen Leuten, die das Fest ins Freie gelodt hat. Es sind Typen von Menschen gewöhnlicher Art, die in ihrer harmlosen und versänglichen Lust, in ihren kleinen Listen und Intrigen ebenso ihr Behagen finden wie Wagner, ein Durchschnittsgelehrter, in der wissenschaftlichen Tätigkeit. Faust ergeht sich, wie in der Östernacht, in langen schildernden Reden, aus denen sein Kernsatz von den zwei Seelen, der zum reinen Äther emporsteigenden und der an die Erde geklammerten, dem Gesamtproblem des strebenden Idealismus, antwortet.

In dieser Stimmung schaut er der untergehenden Sonne nach, und in wunderbarer Weichheit tauchen alle die kaum beschwichtigten Geister der Niedergeschlagenheit und Unbefriedigkeit, der Sehnsucht und des ungemessenen Strebens in ihm wieder auf. Aufs neue faßt ihn die Sehnsucht nach der Geisterwelt, daß sie ihn aus dieser Enge des Wissens und der ganzen Existenz hinwegführe zu einem neuen bunteren und reicheren Leben, die Sehnsucht nach einem Zaubermentel, der ihm in diesem Moment nicht feil sein sollte um einen Königsmantel. Bei alledem ist Faust nicht mehr der revolutionäre jugendliche Übermensch, wenn er dann im Frieden des Studierzimmers, das ebened ein verfluchtes dumpfes Manerloch hieß, ohne jeden empörten Gedanken an Pulte sitzt, um keinen Nostradamus, sondern das Buch der Bücher zu studieren und aus dem Johannevangelium Goethes Faustevangelium der „Tat“ zu lesen. Sein inhaltschweres (drittes) Selbstgespräch wird von Wendungen an den heimgebrachten, solche Theologie bekunrende Pudel durchkreuzt, bis endlich Mephistopheles aus der tierischen Hülle schlüpft. Er erscheint als fabrender Scholast. Es hängt dies mit dem von Goethe geplanten Disputationsakte zusammen, bei dem Mephisto verlockend und unbesonnenen Äußerungen verführend, an Faust herantreten sollte; als es dann an die Fahrt ins neue Leben geht, erscheint er als ein flotter Junker. Immer aber ist er, was er im Urfaust noch nicht war, der Höllendämon mit seinem ganzen diabolisch schillernden Wesen, und er ist das Böse: der Geselle, der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen; der Geist, der stets verneint, ein Teil von jener Kraft, die

stets das Böse will und stets das Gute schafft. Er ist Grazioso und Satan, launig und frech, geistreich und säuſich gemein, der baronifizierte Kavalier und der Gottseibeimus mit dem Pferdefuß. Er offenbart den hellsten Weltverstand, der ihn auch sehr geſcheite, manchmal überlegene Anſichten vortragen läßt und deſſen ſkeptiſche Klugheit, von Goethe ſelbſt mitunter als Sprachrohr benutzt, die Rehrseite der Dinge nicht überſieht, alſo das Recht behalten kann, wo Faust ſich hiſig überſtürzt. Aber die Hauptſache, den Menſchen nicht in jeweiligen Affekten, ſondern „in ſeinem hohen Streben“ zu begreifen, bleibt dieſem lauernden negativen Pessimismus verſagt; nur die niederen Triebe nimmt er aufs Korn, jene klammernden Organe. Darauf baut ſich ſein Vertrag mit Faust.

Die Aufgabe Goethes war hier nicht leicht, die Szene ſo zu geſtalten, daß ohne merkbare Fuge das im Fragment von 1790 ſchon vorhandene Endſtück an das Neugeſchriebene angeſchoben werden konnte. Wie aber iſt die Aufgabe gelöſt? Fraglos gehört dieſe Szene zu dem Gedankenreichſten und Gewaltigſten im „Faust“. Hier, wo es ſich um die volle Kriſis Fausts handelt, wo alle Stimmungen vom hohen gebietariſchen Selbſtbewußtſein gegen den Verſucher bis zur tieſten Verzagttheit in ihm auf und ab wogen, wo Mephiſto in verſchiedener Haltung und Tracht kommt und geht und mit verführeriſchen Geiſterhören arbeitet, da werden alle Register des Pathos und der Leidenschaft, des Geiſtes und Wiſes, der Ironie und verſtandesmäßigen Schärfe gezogen und ſtilliſtich ein wahrhaft höchſtes und dramatiſch packender Kraft und Leidenschaft erreicht. Hier wird im Vertrage genau formuliert, was die von nun an äußerlich verbundenen, aber unaufhaltſam gegeneinander ringenden Geſellen erſtreben. Und eben dieſe Gegenſätzlichkeit der Geſinnung und Erwartung bildet den Angelpunkt des Paktes. Er deckt ſich in ſeinen Beſtimmungen genau mit der Wette im Himmel. Wenn Faust vom Herrn abfällt, wenn er in die Tiefen der Sinnlichkeit verſinkt und auf das Streben verzichtet, gehört er Mephiſto. Zwar will er ſich mit den Freuden dieſer Welt begnügen, aber im raſtloſen unaufhörlichen Wechſel, der ſeiner eigenen Unraſt entſpricht. Das iſt nicht ein Bekennniß zu Mephiſtos Materialismus, ſondern das bezeugt gerade, wie fern er noch davon iſt, ſeine leidenschaftliche, hochſtrebende Natur ertöten zu können. Von den Jahren erhofft der erfahrene Menſchenſenner die Veruhigung Fausts, aber dieſem iſt Ruhe gleichbedeutend mit Untergang, und ſo kam er ohne Gefahr den Vertrag ſchließen:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faublatt legen
So ſei es gleich um mich getan . . .
Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! Du biſt ſo schön!
Dann magſt Du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zugrunde geh'n.

Aus der Bedingung, die Faust dem Teufel macht, folgt, wie Goethe 1815 zu Voiffere ſagte, alles weitere. Faust ſucht nach einer Stelle im Leben, die ihm Befriedigung, d. h. einen Genuß von dauerndem Werte gewährt. Mephiſto verpricht Faust die Befriedigung und hofft, daß der Genuß, den er zu bieten vermag, die Freuden der Sinne und des Verſtandes, Faust ſchließlich Genüge tun werden. Faust aber gelangt bei dieſem Suchen zu immer richtigerem Einſehen der irdiſchen Werte und am Schluſſe ergibt ſich für ihn die Erkenntnis, daß der einzige wertvolle Genuß im raſtloſen Schaffen für andere beruht, und daß die Befriedigung im Sinne des Mephiſto für den Menſchen, der ſeiner hohen Aufgabe getreu bleibt, überhaupt nicht zu erlangen iſt. Das höchſte Glück entdeckt er in dem, was ihn früher zur Verzweiflung trieb, in dem unbefriedigten Streben. Wohl glaubt er in der Ferne das Ziel zu erblicken, aber hinter dieſem Ziele tauchen jeſedmal, ſobald es erreicht iſt, neue und beſſere auf.

Der Genuß wird nun das einigende Element der alten und der neueren Teile der Fausttragödie, und zwar ſieht Goethe in den Erlebnissen des Faust drei Hauptarten des Genuſſes vertreten, von denen jede einer beſonderen Art des Strebens, einer beſonderen Anſchauung von irdiſcher Glückſeligkeit entſpricht. Der niedrigſten Form des Glückverlangens entſpricht der Sinnengenuß; erſt der geläuterte Menſch, deſſen Wille ſich geſtärkt, wird fähig, in der Betätigung menſchlicher Kraft ſein Glück zu ſuchen, und dann muß er wieder den Egoismus überwinden, um der Wonne des ſchöpferiſchen Wirkens, des reinſten Genuſſes, der dem Sterblichen beſchieden iſt, ſich erfreuen zu können. Die Mittel zu dieſem Emporſteigen der Perſönlichkeit, das nicht etwa als moralische Läuterung gefaßt werden darf, liefern Erfahrung und äſthetiſche Bildung, die für Goethe wie für Schiller als ein ganz unentbehrlicher Faktor in der Erziehung des einzelnen und des Menſchengeschlechtes gilt. Der Träger dieſer Entwicklung iſt das Streben, unter dem Goethe alle poſitiven Kräfte der Menſchennatur zuſammenfaßt. Es iſt der vom Herrn in die menſchliche Seele gelegte hohe Trieb, der als dunkler Drang nach Wahrheit ſich betätigt, ſeine volle Befriedigung aber erſt im Jenseits findet. Weiß der Menſch dieſes Daimonion bis zum Ende allen Anſehtungen zum Trotz zu erhalten, ſo führt es, obgleich es mit dem Jertum unlöslich verbunden iſt, zur Erlöſung; wird es aber gebrochen und von den Mächten der Verneinung und des Beharrens überwunden, ſo geht er unter und verliert ſein Recht der freien Selbſtbeſtimmung, er wird zum Knechte. Das Streben bildet zugleich die dem Menſchen für die Zeit ſeiner Erdenlaufbahn geſtellte Aufgabe, und ſo ſehen wir Faust als typiſchen Vertreter ſeines Geſchlechtes zwiſchen Gott und den Teufel geſtellt, damit er zeige, ob er ſich durch dieſen zum Verzicht auf das Streben verführen laſſe oder ob der in ſeine Bruſt gelegte göttliche Same als wirksam ſich erweiſe.

Daraus ergab ſich ein doppeltes Thema der Dichtung: Fausts Aufſteigen von der tieſten bis zur höchſten Stufe des Genuſſes, daneben ſeine forſchreitende Läuterung durch Erfahrung und äſthetiſche Bildung, beides anhaltend bekämpft durch Mephiſto, deſſen Angriffe freilich immer ſchwächer und ſchließlich wirkungslos werden. Wenn dieſe Grundgedanken in dramatiſcher Form verſinnlicht werden ſollen, ſo ergeben ſich von ſelbſt zwei Hauptteile der Dichtung, von denen jeder wieder in zwei Akte zerfällt. Der erſte Akt hat die Verzweiflung zu ſchildern, in die das übermenſchliche Wollen den Helden ſtürzt, der

zweite (Gretchentragödie) die Gefahr, in Sinnenlust unterzugehen, verbunden mit der niedrigsten Stufe der Erfahrung, die die Voraussetzung seines irdischen Berufes bildet. Der zweite Hauptteil hat in seinem ersten Akte die Erfahrung zu erweitern und das Wesen des Helden von den Schladen gemeiner Sinnlichkeit zu läutern, so daß im letzten Akte sein Blick bis zu dem Ziele seiner irdischen Bestimmung, der praktischen Tätigkeit, vordringen kann.

Daß Faust niemals zu dieser Erkenntnis gelangen werde, konnte Mephistos kurzfristiger Verstand nicht ahnen. Er sieht Faust beim Abschlusse des Paktess nur in seiner Verworrenheit und hört nur die verzweifelten Worte, in denen der Verzicht auf alle Ideale ausgesprochen ist. Zunächst sucht er in Fausts Waise nachträglich noch im einzelnen dessen Überdruß an dem Universitätsstudium zu rechtfertigen. Es geschieht in der schon im „Urfaust“ vorhandenen Schülerszene. Dann folgt Fausts Abschied vom Studierzimmer. „Drum frisch! laß alles Sinnen sein, und grad mit in die Welt hinein!“ Für den neuen Lebenslauf, der nun beginnt, stellt Mephisto das Programm auf: „Wir sehen die kleine, dann die große Welt.“ Die kleine Welt ist die bürgerliche Gesellschaft mit ihren engen Interessen, mit ihrer strengen Gebundenheit, die nur ihrem sorgsam abgemessenen Genuß der Sinnenfreuden einen schmalen Ausweg ins Reich der Freiheit offen läßt. Mephisto verucht also, ob Faust hier Befriedigung finde, und führt ihn in Auerbachs Keller. Aber Faust ist unempfindlich für diese niedrigsten der Freuden; die sorglose, banale Heiterkeit liegt weit hinter dem erfahrenen Manne, der achtlos an den Freuden der Jugend vorübergeschritten ist. Auch die Liebe hat er nie kennen gelernt. Wenn jetzt, nachdem er in der Hexenfüche förperrlicht worden ist, das stärkste aller menschlichen Gefühle ihn in seiner Allgewalt ergreift und er und Gretchen durch die Hingabe vor der Welt und dem eigenen Gewissen in schwerste Schuld versinken, so scheint der Augenblick nahe, den der Vertrag zwischen Faust und Mephisto als den letzten bestimmt hat. Aber die Liebe zu Gretchen vermag Faust nicht auf die Stufe des Tieres herabzubringen und ihn in selbstzufriedenem Genießen sich selbst gefallen zu lassen. Damit er diesen entscheidenden Schritt tue, zwingt ihn Mephisto durch die Blutschuld von Valentins Ermordung, Gretchens Nähe zu fliehen, und lott ihn zu den satanischen Freuden der Walpurgisnacht. Zermürbt, verzweifelt, selbstvergessen, gibt sich Faust ihnen hin. Im Tanze mit üppig schönen jungen Hexen empfindet er ein Behagen, das ihn für die Lebensanschauung Mephistos reif erscheinen läßt, wenn er in solchem Sinnenrausch zu beharren vermag. Faust ist bis zu dem tiefsten Punkte gesunken, zu dem eine große menschliche Natur von Leidenschaft und Verzweiflung hinabgerissen werden kann. Hier liegt die entscheidende Wendung des ganzen Faustdramas. Die Reize, die jetzt auf Fausts geschwächte Widerstandskraft einströmen, die stärksten, über die Mephisto verfügt, bleiben wirkungslos; denn beim Anblicke von Gretchens Zauberbild erwacht Fausts Tatkraft von neuem. Der Egoismus wird überwältigt von dem Drange, der Geliebten zu Hilfe zu eilen, die Sinne verstummen und Mephisto muß dem gebieterischen Verlangen Fausts gehorchen. Es ist dies der stärkste Einschnitt im ganzen Drama, und insofern beginnt, genau besehen, eigentlich schon hier der zweite Teil der Tragödie. Der Ausklang der Gretchentragödie zeigt, daß Faust ein anderer geworden ist und sich auf sich selbst besonnen hat.

Nur für die Szene „Trüber Tag, Feld“, eines der ältesten Stücke des „Faust“ aus Kraftgenialischer, shakespeareatmender Sturm- und Drangzeit, hat Goethe die Prosaform aus dem „Urfaust“ beibehalten; die grellen Töne, in denen Faust seinem Entsetzen über Gretchens Schicksal und seinem Abscheu vor Mephisto Ausdruck gibt, durften nicht durch Stilisierung abgeschwächt werden. Die Szene erhielt jetzt ihren Platz nach der „Walpurgisnacht“. Diese schiebt sich mitten in die Gretchentragödie hinein, in der außerdem nur noch die längst geplante Ermordung Valentins und die aus dem „Urfaust“ ausgenommenen erschütternden Schlussszenen hinzugekommen sind, diese jetzt ebenso wie schon früher „Auerbachs Keller“ in Verlen. Im Zusammenhang mit dem „Prolog im Himmel“ soll die „Walpurgisnacht“ das Reich des Satans in seiner ganzen Unflätigkeit aufsun. Sie ist schon so verschwenderisch angelegt wie die großen Abschnitte des zweiten Teiles und trotz ihrer Ausdehnung nur das Drittel des Gesamtplanes. Goethes dichterische Beherrschung der Natur feiert hier ihre höchsten Triumphe, seine Tonmalerei spottet aller romantischen Versuche. Nebel und Mond spreiten ihren Schein, fahle und grellrote Lichtwirkungen verwirren in raschem Lichtwechsel das Auge, Geräusche jeder Art das Ohr, der betäubendste Spuk den inneren Sinn. Wahrlich:

Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!

Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!

Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

Ein wahres Hexenelement!

Nach dem ursprünglichen Plane wollte Goethe den Faust auf die Höhe des Blochberges führen, wo dann eine Offenbarung des Bösen aus Satans Munde stattfinden sollte, eine teuflische Parallele zu Christi Rede beim Weltgericht. Wir haben Stücke aus dieser Rede Satans in Goethes Parapomona; aber die ganze Szene ist mit so „freudhafter Werwegenheit“ ausgeführt, so voll der gemeinsten Sinnlichkeit, daß er sie nicht in den Text aufnahm. Die „Walpurgisnacht“ blieb darum ein Fragment; wir bedauern es nicht, weit eher, daß nicht noch manches andere ausgemerzt worden und weggeblieben ist. Das Intermezzo „Walpurgisnachtsraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit“ war ursprünglich als zweiter Teil jener Szene auf dem Blochberge gedacht und ist eine Reihe von Spottversen, literarischen und politischen Satiren auf Zeitgenossen und Zeitercheinungen, die aus dem großen Keniensturme übrig geblieben waren und mit Faust nichts zu tun haben. Wir haben hier das erste deutliche Beispiel von jener im zweiten Teil der Dichtung uns noch häufiger entgegnetretenden Art des Dichters, allerlei in den „Faust“ „hineinzugeheimmischen“. Die unter dem Einfluß romantischer Willkür geschaffene kühne dramatische Form bot ihm den Spielraum zu den mannigfaltigsten Schnörkeln innerhalb der Hauptlinien des Werkes.

In langsamer Entwicklung also war der erste Teil des „Faust“ zustande gekommen, der in mancher Beziehung zur Weltichtung, für viele zur modernen Bibel geworden ist. Alle Kräfte

sehen wir hier „wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen, mit segendustenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen“. Des Dichters Kunst, des Gelehrten Wissensdrang, des vielkundigen Mannes Welterfahrung, des Liebenden Schicksale, des Genies Vereinsamung — alles hat mitgearbeitet an dem einzigen Werk: sein Hoffen und sein Zweifel, sein Wissen und sein Verzweifeln, sein Können und sein Entsagen — alles hat teil an diesem Kosmos menschlicher Sehnsucht und menschlicher Enttäuschung. Und wie alle Kräfte des Dichters, so haben alle seine Erlebnisse mitgeschaffen: Straßburg und Sesenheim, Weimar und Rom; so hat alle seine Lektüre mitgewirkt, biblische und philosophische, naturwissenschaftliche und magische Bücher, Shakespeare und das Volkslied. Mag auch das Werk in seiner Form sich nicht in den Kanon des klassischen Dramas fügen und die Lösung des Problems unserer Anschauung nicht völlig entsprechen, immer werden wir mit Bewunderung erfüllt für die Welt durcheinanderkreisender Sterne, die der Dichter vor unseren Augen entrollt, und für die Perlen von Lebensweisheit, die kaum irgendwo auf engem Raum in solcher Fülle geboten werden, wie in dieser Krone Goethe'scher Kunst und moderner Poesie.

Goethes „Faust“ wurde denn auch mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen, aber die Schwierigkeiten der Aufführung brachten es mit sich, daß es noch lange Zeit dauerte, bis sich das Theater seiner bemächtigte. Nach verschiedenen Versuchen, einzelnes oder die ganze Tragödie auf privaten Bühnen darzustellen, wurde sie durch den Theaterdirektor Klingemann, der zuerst das neu erweckte Interesse an dem Stoff für seinen „Faust“, ein derbes Effektstück, ausgenutzt hatte, 1820 in Braunschweig öffentlich auf die Bühne gebracht. Neun Jahre später folgte die erste Aufführung in Weimar selbst, für die Goethe die Rolle des Mephisto dem Darsteller La Roche genau einstudierte. Doch erst 1876 hat Otto Devrient eine annähernd vollständige Inszenierung des ersten Teiles geliefert und seinem Beispiele folgten eine Reihe anderer Bearbeiter.

„Nach Osten sei der sichere Blick gewandt!“ So sagte Goethe in dem für den „Faust“ gedichteten „Abschied“, und drückte damit seine Sehnsucht nach dem ihm eigensten Bereiche aus, wo mit Freiheit und Strenge der Genius der hohen Kunst waltet. Schritt für Schritt können wir verfolgen, wie sich Goethe und Schiller von ihren Jugendwerken abwandten und zur antikisierenden Richtung gelangten. Goethe wahrte auch nach der Rückkehr aus Italien der bildenden Kunst den lebhaftesten Anteil. Bald zog er den Kupferstecher Lips nach Weimar und mit seinem Freunde Heinrich Meyer gab er 1798—1800 eine Zeitschrift für bildende Kunst, die „Propyläen“, heraus.

Da werden in der anmutigen Novelle *Der Sammler* und die Seinigen, deren Form für viele Kunstmotellen der Romantiker vorbildlich wurde, durch Rede und Gegenrede der auftretenden Personen die herrschenden Kunstrichtungen und Kunststirungen charakterisiert. Und wie hier so stellt Goethe in den Aufsätzen Kunstwahrheit und Naturwahrheit, Idealismus und Naturalismus gegenüber. Die künstlerische Darstellung soll stets den Schein des Wahren haben, aber niemals wahr sein; die Kunst fasse das Bleibende, Typische in den Erscheinungen der Natur auf, ahne aber nicht das Gewirr der Einzelheiten nach; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe.

Was die Weimarer Kunstfreunde in den „Propyläen“ über die Kunst lehrten, kam zu noch schärferer Ausprägung in der Gedenkschrift *Winkelmann* und sein Jahrhundert, die Goethe mit Fr. A. Wolf und Heinrich Meyer herausgab (1805). Auf Grund der eigenen Briefe und Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts hat Goethe darin das innerste Wesen *Winkelmanns* auf der Höhe seiner Lebensbahn der Mit- und Nachwelt vorgeführt und so dem Manne, der zuerst in früher Jugend, dann wieder seit der italienischen Reise sein Führer geworden war, ein herrliches Denkmal gesetzt.

Wie *Winkelmann* schwärmt auch sein Bewunderer für das Altertum und erblickt in der antiken Kunst die musterzügliche, unübertreffliche Vereinigung von idealer Vollkommenheit und gesunder sinnlicher Kraft. Alle Kunstbetrachtung Goethes aber beschränkt sich auf die Werke der Plastik und Skulptur; das Individuelle, Charakteristische, die Farbe wird ihm gleichgültig und in dieser einseitigen Kunstbetrachtung fand er im deutschen Kunstleben nirgends, außer in Kassel, Befriedigendes. Besonders empörte ihn, den einseitigen Bewunderer des *Straßburger Domes*, die Begeisterung für das Mittelalter, die zuerst in Schriften *Tieds* und *Wackenroders* aufflammte; er wettete gegen die „neukatholische Sentimentalität, das Klosterbrüdernde, sternbildierende Unwesen“ und warnte vor der „Halbkultur“ der romantischen Malerschule, die aber trotzdem in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und für das gesamte Kunstleben der Gegenwart von durchgreifender Bedeutung wurde.

Die Studien auf dem Gebiete der bildenden Kunst erzeugten in Goethe die Meinung, daß auch in der Schauspielkunst das letzte Ziel das Idealistische, die Darstellung des Typischen und nicht die Nachahmung der Wirklichkeit sei. Es mag überraschen, daß Goethe diese Anschauung durch das Spiel Iflands bestätigt fand; denn dieser war als Schauspieler durchaus kein Idealist, sondern ein Virtuös in der realistischen Darstellung, aber sein Geschick, sich in jede Rolle zu finden und seine eigene Natur zu verleugnen, fesselte Goethe und bestärkte ihn in der Meinung, daß der Schauspieler nur wenig seiner Aufgabe genüge, wenn er sich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Worte des Dichters und einen möglichst getreuen Abklatsch der Natur beschränke und nicht vielmehr die Gestalten des Dichters mit Besiegung und Bezwingung der eigenen Individualität nach dem Willen des Autors von neuem aus sich heraus erschaffe. Merkwürdig ist, daß Schiller diesen von Goethe erst jetzt gewonnenen Standpunkt in der Auffassung der Schauspielkunst bereits in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ (1793) als den seinigen ausgesprochen hat. So nahe standen sich beide Dichter auch in der Auffassung der mimischen Kunst, als sie mit der Aufführung des „Wallenstein“ ihre große Tätigkeit für das Theater begannen. Da beide Dichter auch darin übereinstimmten, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Charaktere und Motive aus der herrschenden Platttheit der Bühnendichtung herausführen könne, erachteten sie es als ihre Pflicht, die Furcht der Schauspieler vor Vers und Taft zu bannen, und sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Auswendiglernen, gemessener Vortrag, gehaltene Aktion zweite Natur sei. Geschichtlich ist nachgewiesen, daß für diese Umbildung der dramatischen Darstellung vielfach die französischen Theatergewohnheiten vorbildlich waren.

Die neue Republik Frankreich liebte es, sich den großen Republiken des Altertums an die Seite zu stellen, und selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wachzurufen. So auch in der Dichtung, in der Malerei und in der Schauspielkunst. In der letzten war es besonders Talma, der zum erstenmal die antiken Charaktere Corneilles und Racines, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts darstellte, in antike Gewandung kleidete und in seiner unigen Verbindung von Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der neueren Bühnengeschichte geworden war. Talmas Spiel nannte W. v. Humboldt in einem Briefe an Goethe eine Reihe von glänzenden Gemälden und an der französischen Schauspielkunst überhaupt rühmte er, daß sie nicht, wie die deutsche, bloß zur Einbildungskraft und Empfindung spreche, sondern durch ihre Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz gewähre.

Goethe übersetzte Voltaires Mahomet (1799) und Tancred (1800), um durch sie die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Deklamation und in der Übung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Die Weimariſche Schule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, ward der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethes und Schillers, sowie die Kunst Schröders in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas war. Allein zu leugnen ist nicht, daß in der Darstellungsweise der Weimarer das Formprinzip Goethes allmählich zur Künstelei führte und der Idealismus bis zur Einseitigkeit getrieben wurde. Alles ging auf Feierlichkeit und Würde, nur die Antike als stilisierte Natur ist Formenmuster, das Charakteristische wird oft ganz beiseite geschoben und jenes Antikifizieren, das für Goethe in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, galt auch für die Wiedergabe des modernen Lebens als Grundgesetz. So mußte Goethes Lehre von der Schauspielkunst auf dem Wege von der Nachahmung der Natur zum Typus und zur Aufhebung des Individuellen mit der Unnatur endigen, und so groß auch und unvergeßlich die geschichtliche und künstlerische Bedeutung der Weimarer Schule war, die spätere Zeit ist über deren ideale dramatische Darstellung fast durchweg hinweggeschritten.

Unter dem idealen Gesichtspunkte stand, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, auch das Repertoire der Weimarer Bühne. Für dessen Schaffung trat Schiller als der geborene Dramatiker in den Vordergrund. Auf seinen Meisterdramen beruht der Glanz des Weimarer Theaters und die Neuschöpfung des deutschen Dramas. Aber damit nicht zufrieden, regte er die Idee an, ältere deutsche und fremde Dramen nach den neu gewonnenen

Grundsätzen umzuarbeiten. So entſtanden neben „Egmont“ ſeine Bearbeitungen des „Don Carlos“ und des „Nathan“, der „Iphigenie“ und der „Stella“, ferner Überſetzungen fremdländiſcher Dramen, wie des venetianiſchen Grafen Carlo Gozzi tragikomiſches Märchen Turandot (1801), in das Schiller formſchöne Räſel einflocht, des fruchtbareren franzöſiſchen Theaterdichters Vicard Paraſit und Der Neffe als Onkel (1803), die dem Dichter als Studien für das von ihm ſelbſt geplante Intrigenſtück „Die Polizei“ dienen mochten, ferner Racines Phädra (1805) und Shakespeares Macbeth (1800).

Wie ſehr Goethe und Schiller ſich der Antike näherten, kann man aus der Stellung erkennen, die ſie gegenüber den älteren antifiſierenden Dramen Goethes und den Dramen Shakespeares einnahmen. Goethe nannte ſeine „Iphigenie“ „ungriechiſch“ und „ganz verteuſelt human“ und Schiller ſoll in ſeiner nicht erhaltenen Bearbeitung dieſes Dramas das Original grauſam behandelt haben. Nur weil Shakespeares Tragödie in vielem mit der griechiſchen übereinſtimme, erſcheint er Schiller groß, an ſie erinnere „Richard III.“ durch die hohe furchtbare Nemesis, die das ganze Stück hindurch walte, „Julius Cäſar“ durch die charakteriſtiſchen Typen in den Volkſzenen. Was Wunder, wenn Schiller den „Macbeth“ in ſeiner Bearbeitung zwar dem ſchaufpieleriſchen Bedürfniſſe anpaßt, dem Kern der Dichtung aber tief ins Fleiſch ſchneidet? Das Nordiſche und Volkſtümliche iſt abgeſtreift, die mit der Tragik Shakespeares verbundene Komik iſt beſeitigt, die Helden, bei dem Briten die dunkelgeſpenſtigen Naturweſen des nordiſchen Volksaberglaubens, erſcheinen bei Schiller als die geheimniſsvollen Schickſalschweſtern, die das Orakel der griechiſchen Tragödie vertreten ſollten. Trotz aller Änderungen iſt Schillers „Macbeth“ ein Werk aus einem Guſſe und gerade die bedeutendſten Bühnenleiter gaben ihm den Vorzug vor dem Original. Ganz wie Schiller den „Macbeth“ bearbeitete Goethe Romeo und Julia (1811) und einige Jahre ſpäter ſuchte er in dem Aufſatze Shakespeare und kein Ende ſein Verfahren damit zu begründen, daß Shakespeare zwar ein höchſt dramatiſcher Dichter, aber kein „Theaterdichter“ geweſen ſei.

Daneben finden wir die grundsätzliche Nachahmung der Antike. Charakteriſtiſch dafür iſt, daß Goethe ſich jetzt vom fünffüßigen Jambus zum antiken Trimeter wendet, um den feierlichen Stil und Gang der griechiſchen Tragödie zu erreichen. Es entſtehen eine Anzahl dramatiſcher Dichtungen, die ſich zu „Iphigenie“ verhalten wie die „Achilleis“ zu „Hermann und Dorothea“. So dichtete Goethe ein Stück der Helena-Handlung, die er zu einer Tragödie ausſtatten wollte, und trug ſich mit einem ernſten Singſpiel Die Danaiden (1801), das als Fortſetzung und Abſchluß von Aſchylus' „Schußſtühenden“ gedacht war. Darin war dem Chore die Hauptrolle zugeſchieden, zu dem die Hermione in dramatiſchem Gegenſatze ſtehen ſollte. Es blieb bei dem Entwurf. Doch haben ſich die an Humboldt 1797 überlaſſenen Trimeter aus einem Chorgeſang der Nereiden zu dem von Goethe geplanten Drama Die Befreiung des Prometheus im Goethearchiv vorgefunden. Zur Feier des Geburtsfeſtes der Herzogin Amalia dichtete Goethe das Feſtſpiel Paläophron und Neoterpe (1800), worin der Streit und die Verſöhnung der alten und neuen Zeit dargeſtellt iſt, und wie hier verwandte Goethe auch bei der Aufführung von Luſtſpielen des Plautus und Terenz und, wie es bereits das Feſtſpiel Was wir bringen (1802) angekündigt hatte, ſelbſt in der Tragödie, auf das antike Drama zurückgreifend, Masken, weil nur ſo die Perſönlichkeit des Künſtlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Wiedergeburt des antiken Dramas war nun einmal das Ideal, das Goethe und Schiller vorſchwebte, und worin dieſes beſtand, verrät uns des letzteren Brief vom 8. Dezember 1797, in dem er von einem neuen dramatiſchen Stoff, den Malteſern, berichtet: „Ich kann ihn ganz in der griechiſchen Form und nach des Ariſtoteles Schema, mit Chören und ohne die Akteinteilung ausführen und werde es auch tun.“

Als Schiller in einem Briefe an Goethe (4. April 1797) hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger idealiſtiſche Masken ſeien, nicht ſowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur feſtbegrenzte Typen beſtimmter Stimmungen und Lebenszuſtände, daß ihnen aber trotz alledem auch in dieſer Typik mit wunderbarſter Kunſt die vollſte und lebendigſte Naturwahrheit bewahrt bleibe, ſtimmte Goethe der feinfönnigen Auseinanderſetzung bei; die feſte plastiſche Gemessenheit, die ideale Großheit, die ſtreng ſtiliſierte, alles bloß Nebenfächliche und Zufällige von ſich abweiſende Klarheit und Weſenhaftigkeit an den Charakteren der antiken Tragödie war es ja, die ihn von jeher anzog und zu einem Wettkampfe anregte. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrtum, nicht bloß die Charaktere der antiken Tragödie,

sondern die Götter- und Heldengestalten überhaupt nur als bildliche Begriffssymbole für bestimmte Ideen und Zustände anzusehen und so die alte lebensvolle Göttersage in eine symbolische Bildersprache zu verflüchtigen. In folgerichtiger Anwendung dieser Anschauung glaubte er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten um so mehr zu nähern, je mehr er sich selbst in solchen rein gedankenmäßigen symbolischen Typen bewegte; sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich heraus schuf oder daß er an die alte Mythe anknüpfte und deren Gestalten als Symbole für seine Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwandte. Unbekümmert um den Willen des Publikums, schritt Goethe fort auf der Bahn, die ihn immer mehr seiner Nation entfremdete und vom typisch-symbolischen zum allegorischen Drama führte, dem Gipfel der antikisierenden Richtung. Aus dem Dichter, der einst von Schiller als der naive, die Natur selbst darstellende gepriesen worden war, ward der Superidealist, der der Natur aus dem Wege geht und in der vollendeten Form und in dem Gedankeninhalt das Wesen der dramatischen Kunst erblickt.

Schon in der „Walpurgisnacht“ begegnen wir Goethes Neigung zum Symbolisieren; sie macht sich auch in den obengenannten zwei Festspielen und in einem dritten geltend, das er während der erschütternden Kriegsergebnisse dichtete (1807) und den drei Fürstinnen widmete. An Bedeutung die beiden anderen überragend, gibt es in allegorischer Form ein gewaltiges Bild Napoleons und preist den Wert der stillen, unermüdlchen Fortarbeit, die durch die äußeren Verhältnisse sich nicht beirren läßt. Das erste große symbolische Drama aber ist Die natürliche Tochter. Sie wurde seit 1799 geplant, ursprünglich als ein fünftaktiges Drama, dann, als der Stoff die Grenzen sprengte, zur Trilogie ausgeweitet, deren erstes Stück 1803 erschien. Späteren Anregungen zur Fortsetzung, noch 1822 und 1831, hat Goethe nicht nachgegeben, trotzdem „die geliebten Szenen der Folge ihn manchmal wie unstete Geister besuchten, die wiederkehrend stehentlich nach Erlösung seufzen“. So besitzen wir von dem Drama, abgesehen von dem Schema des zweiten Stückes der Trilogie, nur ein Fragment, das den ersten zwei Akten des ursprünglichen Planes entspricht.

Die wesentlichen Züge zu dem Drama entnahm Goethe einem französischen Memoirenwerke (1798), in dem die Schicksale der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise de Bourbon-Conti enthüllt werden. Als Frau von Staël äußerte, daß „das Original in der guten Societät durchaus nicht beachtet sei“, erwiderte Goethe, er lehne „solche Zustände“ ab. Die Prinzessin war ihm gleichgültig, aber er erkannte in ihrer Geschichte das „Gefäß“, worin er alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte. Das Schicksal der Stephanie Luise erschien ihm als ein symbolischer Fall; solche jähe Glückswechsel hatte die Revolution zu Tausenden gebracht. Die beiden einander entgegenarbeitenden Tendenzen, jenes Herabzerrn der besitzfrohen Privilegierten und jenes Emporheben der besitzlosen unteren Schichten kam in diesem Einzellos erschreckend klar zur Anschauung. Das getretene, von der Willkür der herrschenden Mächte in seinem Leben und in seiner Ehre bedrohte Volk verkörperte sich ihm in Eugeniens Schicksal und darum faßte er den Entschluß, die Ursachen der Revolution und sie selbst in der Darstellung dieses typischen Falles zu schildern. Eigene Erlebnisse und Empfindungen traten hinzu, um das Werk seinem Herzen näher zu bringen. Wenn aber Goethe in den einfachen Linien der antiken Tragödie die französische Revolution in ihrer ganzen Wucht auf die Zuschauer wirken lassen wollte, so überlah er, daß nur wenigen die Kraft der Phantasie, solche Umriszeichnungen mit Farbe und Form auszufüllen, beschieden ist. Wer sie besitzt, wird in dem Stücke eine Hülle von Schönheit, sogar echtes dramatisches Leben entdecken.

Die Personen sind, mit Ausnahme der Heldin, nur mit den ständischen Bezeichnungen, König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Abtissin, Mönch, auf die Bühne gestellt, um dadurch anzudeuten, daß der im Drama dargestellte Einzelfall symbolisch auf ein Allgemeines hinweise. Trotzdem sind sie nicht leblose Schemen, sondern lebenswahre Individuen. So insbesondere Eugenie, die idealistische Royalistin, deren Wesen die Liebe zum Vaterlande durchzieht. Und alles ist in hohem Stil gegeben, denn wie das Natürliche in den Personen, so soll auch deren Sprache in einer höheren, edleren Form erklingen. Dabei aber wird der Dichter mitunter selbstsam geziert und erschwert den unmittelbaren Eindruck. Den Dichter der „Braut von Messina“ erfüllte die Symbolik des Dramas mit Bewunderung und der Philosoph Dichte bezeichnete es als Goethes Meisterwerk.

Noch einmal beschäftigte sich Goethe mit Frankreichs Geschichte, als er Diderots 1761 verfaßten Dialog Le Neveu de Rameau in das Deutsche übertrug (1805). Nicht Rameaus Nefte, der Typus eines Zynikers, zog Goethe an, sondern die bewundernswerte Schilderung des Charakters der Zeit, jener merkwürdigen Mischung tiefster Verderbtheit und höchster Pflege und Blüte der Kunst, die in Voltaire, Rousseau und Diderot gipfelte. Die Betrachtungen über den

Stoff, die Goethe in den Anmerkungen anstellt, klingen in das begeisterte Lob Voltaires aus, als „des höchsten unter den Franzosen denkbaren, der Nation gemähesten Schriftstellers“. Von dieser Übersetzung handeln die letzten Briefe Schillers, auf dessen Bitten Goethe sich dazu entschlossen hatte.

Was Schillers Glockenlied kündet vom Glücke des häuslichen Herdes und vom Segen der Arbeit, das hat der Dichter in den Jahren vorher reichlich erfahren. Die Ordnung, die er preist, war an der Hand der Liebe längst auch in sein Leben eingezogen, und der festen Ruhe im Innern entsprach nun auch eine größere Sicherheit der äußeren Verhältnisse. Über viele Widerwärtigkeiten half dem Dichter sein glückliches Familienleben hinweg. In opferwilliger Hingabe lebte Lotte ganz dem geliebten kranken Manne; die Liebe machte ihr die Erfüllung ihrer schweren Hausstands- und Mutterpflichten leicht. Dem schöpferischen Genius des Gemahls die möglichst freie Entfaltung zu sichern, betrachtete sie als ihren Beruf. Das Familienglück ward erhöht durch die Geburt eines zweiten Sohnes, der den Namen Ernst erhielt. Zu ihm und dem älteren Karl gesellten sich später noch zwei Schwestern. Unterdessen drangen in die arbeitsvolle Stille der Schillerschen Häuslichkeit schlimme Nachrichten aus der Heimat: Der österreichisch-französische Krieg hatte dem Schwabenland viel Leid gebracht, unter dem auch Schillers Familie litten; 1796 starb Schillers jüngste Schwester, die hochbegabte Nanette, und in demselben Jahre der Vater. Alle diese traurigen Familienereignisse wirkten tief auf Schillers Gemüt; einige Beruhigung gewährte es ihm, daß er wenigstens in der Mutter die fernere Existenz materiell zu erleichtern. Die Verhältnisse hatten es ihm auch möglich gemacht, der engen und dumpfen Stadt zu entfliehen; im Frühling 1797 erfüllte sich endlich sein Wunsch, der Besitz eines Gartens und Gartenhauses, in dem er die Sommermonate über wohnen konnte. An der Gartenmauer erbaute er sich ein kleines Häuschen, ein rechtes Dichterheim, von dem Goethe gesungen hat:

Nun schmückt er sich die schöne Gartenzimme,
Von dannen er der Sterne Wort vernahm,
Das dem gleich ew'gen, gleich lebend'gen Sinne
Geheimnisvoll und klar entgegenkam.

In dieser Laube hat Schiller mit Goethe, wie dieser 30 Jahre später bei einem Besuche der Stätte seinem getreuen Eckermann erzählte, mit dem Freunde „manches gute und große Wort“ gewechselt. Das Beste und Größte, was damals zwischen beiden gedacht und geredet wurde, galt dem „Wallenstein“. Dieser sollte ja, wie Schiller sagt, das ganze System in concreto enthalten, was bei seinem Verkehr mit Goethe in ihn hatte übergehen können.

Schon in den Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühnen hatte Wallenstein seine Bühnenrolle gespielt und noch 1786 war von dem Oldenburger Gerhard Anton von Halem (1752—1819), einem äußerst fruchtbaren Dichter und Schriftsteller, ein fünftaktiges Schauspiel „Wallenstein“ veröffentlicht worden. Schiller war jedoch nicht durch irgendwelche Dichtungen, sondern durch seine Erzählung des Dreißigjährigen Krieges mit dem habsburgischen Feldhauptmann bekannt geworden. Aber gerade zur Zeit (1791), als den Dichter die Luft ergriff, den Wallenstein-Konflikt dramatisch zu behandeln, packte ihn das Siedtum und zerstörte die ersten Keime des Entwurfes. Erst während des schwäbischen Aufenthaltes (1794) unterbricht er die philosophische Korrespondenz mit dem Augustenburger, um den Plan weiter auszuarbeiten, der ihm als die Hauptsache erscheint. Denn wohl wissend, daß es sich um die Schaffung eines neuen Dramenstils handle, richtete er sein Augenmerk auf die Herstellung eines in sich geschlossenen Ganzen und auf die Gesamtwirkung, während in seinen Jugendwerken nur Einzelheiten wirksam waren.

Wieder aber ließ er die Arbeit fallen, um sie dann erst im März 1796 mit allem Ernste aufzunehmen und die ihn lockenden „Malteser“ zurückzustellen. Und wenn auch fortan Krankheiten, Besuche, Arbeiten für den Almanach ihn störten, seine Gedanken weilten bei dem Werke, mochte es ihm auch noch so viel Schwierigkeiten bereiten, die dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzusetzen. Nichts versäumte der Dichter, was seinem Werke nützen konnte; hatte er doch schon 1794 in Karlsbad im Gedanken an diese Tragödie mit höheren österreichischen Offizieren verkehrt und sich durch Gespräche mit ihnen militärische Vorstellungen nahe zu rücken ge-

sucht. Er fuhr nach Eger und besah sich das Haus, in dem Wallenstein ermordet wurde, und die ganze Örtlichkeit auf das genaueste. Nicht mehr seine subjektiven Ideen und Empfindungen wollte der gereifte Dichter geben, nicht mehr leidenschaftlich Partei ergreifen für seinen Helden, wie der Schöpfer von Karl Moor, Fiesko und Marquis Posa es getan hatte, sondern objektive Gegenständlichkeit schwebte ihm als Ideal vor Augen. Vor allem begann er, da er als realistischer Dichter dem Gegenstande nicht anders als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte „bekommen“ konnte, bereits im April 1796 mit dem Studium der Quellen und schritt, als er einen sicheren Blick über das Ganze gewonnen hatte und sich über den „Geist“ der Behandlung klar geworden war, zur Ausführung.

Dabei wurde ihm bald klar, daß er die Armee Wallensteins, diese „unendliche Fläche“, innerhalb der eigentlichen Tragödie nicht gut vorführen und charakterisieren könne; daher meldete er dem Verleger, daß dem Trauerspiel ein dramatisches Vorspiel vorangehen werde, und im Mai 1797 konnte er Goethe bereits *Die Wallensteiner* vorlesen. So lautete der ursprüngliche Titel des Stückes, für das Schiller nach Goethes Vorgang im „*Faust*“ mit glücklichem Griff den Knüttelvers, der Muse „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel“, gewählt hatte. Das eigentliche Stück begann er erst auf Humboldts Rat in Prosa zu schreiben, die damals auf der Bühne die Herrschaft hatte, vertauschte sie aber bald mit fünfsüßigen Jamben, die, wie bei Shakespeare, an nachdrücklichen Stellen, besonders am Aktschluß und bei Abgängen, gereimt wurden. Am Weihnachtstage 1797 waren die zwei ersten Akte in der neueren Gestalt fertig und im August 1798 liest Schiller dem Freunde Goethe, den er in der Zwischenzeit durch wiederholtes Vorlesen und Besprechen mit den ersten drei Akten bekannt gemacht hatte, nun die beiden letzten vor und findet ihn auf das lebhafteste bewegt, und zwar zu seiner größten Freude nicht durch „das Pathetische des Stoffes“, sondern durch die „Güte der Form“. Als dann Schiller im September zu Besuch in Weimar weilte, wurde nach vielen Beratungen mit Goethe ein entscheidender Beschluß gefaßt: das Vorspiel sollte erweitert und selbständig abgeschlossen werden, damit es bei der Eröffnung der Wintervorstellungen in dem neu ausgestatteten Theater aufgeführt werde; das umfangreiche Hauptstück sollte in zwei Teile von je fünf Akten, in das Schauspiel „*Die beiden Piccolomini*“ und das Trauerspiel „*Wallenstein*“, und zwar in der Abgrenzung, in der wir es jetzt lesen, zerlegt werden.

In der erweiterten Gestalt fand denn am 12. Oktober 1798 die erste Aufführung von *Wallensteins Lager* statt, von Goethe als ein wichtiges Ereignis in der *Cottaschen Allgemeinen Literaturzeitung* angekündigt. Eine heitere militärische Musik gab die Stimmung des zu erwartenden Schauspiels, ein wildes Soldatenlied, das Goethe zum Verfasser hatte, ertönte, ehe der Vorhang in die Höhe ging. Der von Schiller gedichtete Prolog, den der Schauspieler Bohns im Kostüm des Max Piccolomini sprach, wies die Hörer auf die Bedeutung der neuen Bühnenkunst hin. In der ersten Zeit, da auf des Lebens Bühne um der Menschheit große Gegenstände gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen, wenn sie nicht durch die gemeine Wirklichkeit beschämt werden solle. Das Stück erntete großen Beifall; „die Neuerung mit den gereimten Versen“ hatte sich zur Freude Schillers, der mit Lotte schon zur Hauptprobe gekommen war, bewährt.

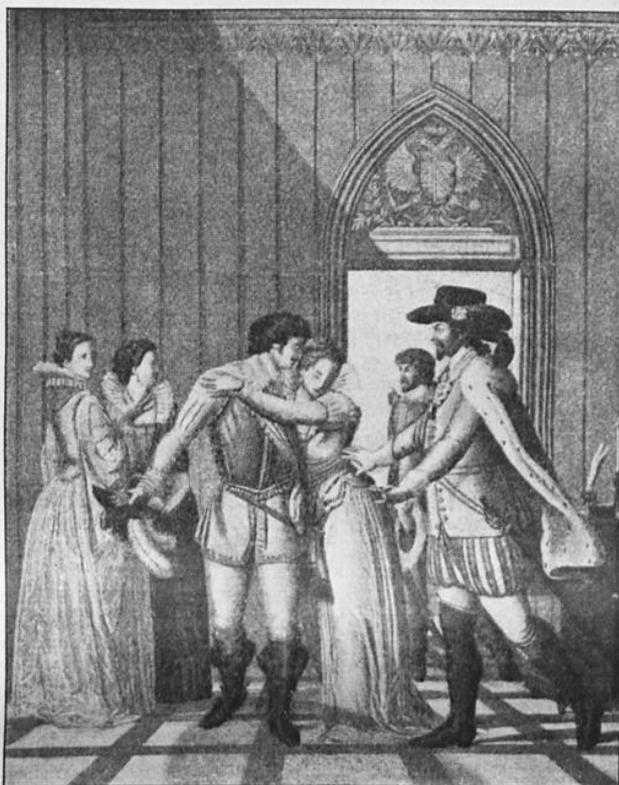
Am 30. Januar 1799 wurden *Die Piccolomini* zur Feier des Geburtstages der Herzogin in Weimar gegeben. Auch diesmal konnte der Dichter mit dem Erfolge und den Leistungen der Darsteller zufrieden sein; einzelne von diesen, wie Bohns (Max), Jagemann (Thekla), Graff (Wallenstein) ernteten fein besonderes Lob (Textbild S. 947). Die allgemeine Erwartung auf das Schlußstück war aufs höchste gespannt. „Ein unschätzbares Geschenk“ war nach Goethes Wort mit dem am 17. März 1799 vollendeten Drama der Bühne anvertraut. „Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein“; so schrieb Schiller an

Goethe, der noch Eckermann gegenüber das Werk so groß nennt, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden sei. Die Aufführung war so schnell ins Werk gesetzt, daß, nachdem am 15. April 1799 das „Lager“, am 17. „Die Piccolomini“ wiederholt worden waren, am 20. die Vorstellung des eigentlichen Trauerspiels stattfinden konnte, das damals noch den Titel „Wallenstein“ hatte. Der Erfolg war gewaltig; auch die Unempfindlichsten wurden mit fortgerissen; alles habe im Theater geschluchzt,

schrrieb Lotte an Christophine, alle waren einig über die außerordentliche Wirkung und es war in den nächsten acht Tagen von nichts anderem die Rede.

„Wallenstein“, so schrieb Goethe an W. v. Humboldt, „zuletzt hat alle Stimmen vereinigt, indem er aus den vorbereitenden Keschblättern wie eine Wunderblume unversehens hervorstieg und alle Erwartungen übertraf.“ Der Dichter war hochbeglückt durch den reinen Widerhall, den sein Werk in den Herzen der Freunde weckte. Bald wurde es auch auf anderen Bühnen dargestellt, und im Juni 1800 erschien es nach 29 monatiger Arbeit als „dramatisches Gedicht“ bei Cotta in Tübingen im Drucke. Falsch ist es, das Drama als „Trilogie“ zu bezeichnen, denn die drei Stücke sind aus dem Plane zu einem einzigen entstanden und die Teilung des Hauptstückes in die „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ nur aus praktischen Gründen zum Zwecke der Aufführung vorgenommen. Übrigens erwog Schiller später den Gedanken, sie wieder in eines zusammenzuziehen. Alle Teile aber des großen Dramas, das Vorspiel wie das zehnkäftige Hauptstück sind auf das eine Ziel, den tragischen Untergang Wallensteins, angelegt und ausgeführt. Immer ist und bleibt er der Mittelpunkt dieser stark bewegten Welt; auf ihn deutet jede Gestalt; mit seinem Willen und Wesen hängt, hemmend oder fördernd, jede Episode, auch der kleinste Teil der reich entwickelten Handlung zusammen und sein Sturz reißt alles, was mit ihm zusammenhängt, ins Verderben.

Der Stoff, den Schiller sich für sein Trauerspiel gewählt hatte, war ihm seit Jahren vertraut; aber es war ein anderes, als Historiker eine Charakteranalyse zu entwerfen, ein anderes, ihn dichterisch zu verkörpern. In der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hatte er den Verrat des Herzogs von Friedland, dessen Charakterbild auch heute noch in der Geschichte schwankt, psychologisch erschlossen, ohne doch einen bündigen Beweis vorzulegen. Im Drama genügte das nicht; hier mußte er Farbe bekennen und motivieren. Es war dies eine große Aufgabe und wiederholt spricht er in den Briefen an Körner und Goethe von den Schwierigkeiten, die ihm der Charakter des Helden und die Masse des Stoffes bereiteten, der in eine künstlerische Form gebracht werden sollte.



Amalie Malfolmi (Herzogin) Wols Karol. Jagemann (Zhefla) Graff (Wallenstein) Reifring (Terzty)

Johann Graff (1768—1848) als Wallenstein.
Eigene Aufnahme des Gemäldes im Besitze des Herrn
Kommerzienrat Moritz in Weimar.

Um das Haupt des geschichtlichen Wallenstein weht kein poetischer Hauch; finster ragt seine Gestalt aus einer schrecklichen Zeit hervor. Er hat nichts Edles und wenig Würde, sein kalter, selbstüchtig berechnender Verstand und seine treibenden Leidenschaften, Ehrbegierde und Rachsucht, lassen ihn eigentlich nie groß, wohl aber furchtbar erscheinen. Er ist der Realist, wie ihn Schiller in seiner philosophischen Schlußabhandlung zeichnet. Er wird zum Verräter an seinem Herrn und Kaiser und ist, wie Karl Moor und Isesto, ein erhabener Verbrecher; aber nicht dadurch, sondern durch Mangel an Größe und Kraft entzieht er sich nach Schillers philosophischer Darlegung der ästhetischen Wertschätzung. Nur der machtvolle Erfolg kann in uns Staunen vor einem Charakter wie Wallenstein erwecken, aber gerade die Wirkung, auf die er alles berechnet, mißlingt. Ein blindes Ungefähr stürzt ihn von der Höhe herab. Und dennoch hofft Schiller „auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat“. An dem Grundwesen des Helden war unbedingt festzuhalten, aber um ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, mußte er gerade das, was an ihm groß erscheinen konnte, das Ungeheure und Rohe, entfernen und durch Ideenschwung ersetzen. Das kündet der Dichter im Prologe an:

Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch euren Herzen menschlich näher bringen,
Denn jedes Außerste führt sie, die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.

So stattet er seinen Helden mit dem hohen Sinn für die Ideen der Freiheit, der Glaubensstoleranz und des Friedens aus. Wohl stimmt er, nachdem er auf dem Reichstage zu Regensburg abgelehnt worden war, auf persönliche Rache gegen den Kaiser; aber sein Blick ist nicht bloß auf den eigenen Vorteil, sondern auch auf das Ganze bedacht: ihn jammert das Land und er will ihm durch die Beendigung des Krieges wieder zur Ruhe und zum Wohlstand verhelfen. Diesen Frieden aber, den er nach seiner zweiten Berufung vom Kaiser erzwingen will, kann er nur dann dauernd erhalten, wenn er nach Beendigung des Krieges noch die Macht dauernd in Händen hat und ein deutscher Reichsfürst neben dem Kaiser bleibt. Aus diesem Grunde nur strebt er nach der böhmischen Krone und verhandelt, um sie zu gewinnen, mit den Schweden. Verbrechen und patriotische Absicht, Mittel und Zweck widersprechen sich, aber nur nach dem Gelingen der Tat wird, wie Gräfin Terzky sagt, das Urteil über Wallensteins Vorhaben sich richten:

Entworfen bloß ist's ein gemeiner Trevel,
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen.

Wallenstein hat nicht bloß ein warm fühlendes Herz für seine Truppen; es sind ihm auch die sanfteren Tugenden des Menschen nicht fremd: die Liebe zu Weib und Kind und das Gefühl für Freundschaft, wenn sie auch den ehernen Schritt seines Ehrgeizes nicht zu hemmen vermögen. Um dem düsteren Helden unsere Teilnahme zu gewinnen, läßt er ihn uns in dem verklärten Lichte des jungen Piccolomini schauen, der allein von allen Truppenführern aus reiner Hingabe zu Wallenstein steht. Nur er hat ein Gefühl für des Feldherrn Herrschergröße, für die Kühnheit und den besseren Sinn des groß gedachten Planes, den Ländern den Frieden zu geben. Er verteidigt ihn gegen die Wiener Perücken, bis er mit einem Schlage aus seiner Unbefangtheit herausgerissen und in den furchtbaren Kampf zwischen Neigung und Pflicht gestürzt wird. In der großen Auseinandersetzung zwischen ihm und Wallenstein prallen zwei Weltanschauungen aufeinander: der Idealist steht auf dem Boden der sittlichen Notwendigkeit und richtet seinen Blick auf das Ewige; der Realist will seine Macht behaupten und rechnet nur mit den zeitlichen Verhältnissen. Mar ist die schöne Seele der philosophischen Schriften Schillers, die, nicht ohne Beihilfe Theklas, im Konflikt zur erhabenen wird. Mit Unrecht hat man das Liebesverhältnis der Kinder der beiden Gegner als eine überflüssige Zugabe bezeichnet. Eine innere künstlerische Notwendigkeit vielmehr hat es im Hinblick auf „die Totalität der Tragödie“ geschaffen und aufs innigste mit dem dramatischen Organismus verbunden. Da nämlich Schiller ein in sich vollendetes Lebensbild schaffen und den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit zeigen wollte, mußte er das Schicksal aller möglichen Menschenmassen anschaulich darstellen. Auch das Kunstgesetz des Kontrastes verlangte, daß die düsteren, nur von Ehrgeiz und Selbstsucht geleiteten Menschen durch Bilder schöner Menschlichkeit ergänzt wurden. Darum stellt Schiller, wie er selbst sagt, dem unruhigen und planlosen Streben der übrigen die Liebe, ihr ruhiges Bestehen und ihre Freiheit von allen „Zwecken“ gegenüber. Im Gegensatz zu allen anderen, den Realisten, lassen sich die beiden Liebenden nur von ihrem lauterem natürlichen Gefühl und dem sich darin offenbarenden Befehle des Guten leiten. Nicht wozu eine Sache gut sei, fragen sie, sondern ob sie selbst gut sei und vor Gott und ihrem Gewissen bestehen könne. Und wie sie selbst in der reinen Hingabe aneinander ihr Glück finden, so wollen sie auch die Umgebung mit Liebe und Vertrauen beglücken. Aber in dieser rauhen kriegerischen Welt der Leidenschaften gibt es keine Stimme für das Gute, keine Befriedigung für die Bedürfnisse des Gemütes. „Nicht dem Guten gehört die Welt.“ Ihre Ideale brechen zusammen, sie werden von den grausamen Gewalten der Welt zerrieben, alles verfunkt, worauf ihr Glaube an die Menschheit und damit ihr Leben gegründet war. „Das ist das Los des Schönen auf der Welt.“ Indem aber Mar nach dem Rechte seines Gewissens von Wallenstein sich löst, ist dessen Schuld auch vor dem sittlichen Bewußtsein gerichtet und aus dem Gemüte des verzweifeltsten Mar fällt auch auf die Vertreter der gegnerischen Politik ein Schimmer idealer Berechtigung.

Um seinen „problematischen Helden“ auf der gehörigen Höhe zu halten und ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, hat er ihn nicht bloß mit gewinnenden Zügen ausgestattet, sondern ihn auch in „Umstände“ versetzt, die den Zuschauer fürchten lassen, unter ähnlichen Verhältnissen ebenso gefehlt zu haben. Wallensteins selbstherrliche Naturanlage und Charakterentwicklung und ihre Verketzung mit den „Umständen“ sollen uns sein Verbrechen, das „schwarz ist wie die Hölle“, begreiflich erscheinen lassen und an diesen Drang der Umstände (des Willens), nicht aber an ein vorherbestimmendes Orakel, dachte der Dichter, wenn er an

Goethe schreibt, das eigentliche Schicksal tue noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Darauf bezieht sich auch, wenn Schiller von der umgestaltenden Kunst im Prologe sagt:

Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

So meisterhaft ist Schiller die Vergegenwärtigung des Dranges der äußeren Umstände gelungen, daß schon Zeitgenossen den „Wallenstein“ mit der antiken Schicksalstragödie in Verbindung brachten und erklärten, durch die Aufnahme des astrologischen Motivs sei der Zusammenhang mit dem Tode des Helden und seinem Charakter aufgehoben worden. Und auch jetzt erblicken manche Kritiker in Schillers „Wallenstein“ den Vorläufer der späteren Schicksalstragödien, in denen jedes Verantwortlichkeitsgefühl des Helden aufgehoben erscheint. Mit Unrecht. Freilich ist vom „Schicksal“ im Drama viel die Rede, keineswegs aber hat der Dichter den Sternenglauben, einen charakteristischen Zug der Zeit Wallensteins, als ein äußeres, die Taten des Helden bestimmendes Verhängnis eingeführt, sondern das Schicksal nur durch die Verblendung des Helden wirksam werden lassen. Der magische Glaube Wallensteins wächst empor aus den Tiefen seines Charakters und ist ein gesteigerter Ausdruck seines grenzenlosen Selbstvertrauens und seines Willens zur Selbstbehauptung. Was er in den Sternen sucht und gefunden zu haben glaubt, ist nichts anderes als die Beglaubigung seines Herrenwillens. Wie einst die Rettung bei dem Fall aus dem Fenster in ihm den Glauben an eine hohe Sendung weckte, so wird ihm gerade, als durch den jähen Fall am „Unglückstag zu Regensburg“ die Tatsachen dem Selbstgefühl des Mannes Hohn sprechen, verkündet, daß er unter dem glückverheißenden Zeichen des Jupiters geboren und daher zu großen Dingen berufen sei. Daran klammert er sich, daraus entwickelt sich sein Sternenglaube. Dieser Glaube, in den sich seine Leidenschaft verhillt, wiegt ihn in eine gefährliche Sicherheit und verleiht seinem Blick die Größe der drohenden Gefahren. „O! du bist blind mit deinen sehenden Augen“, ruft ihm daher Illo mit Recht zu, als er in seiner selbstherrlich überlegenen Weise den Feind nicht merkt, den er sich in Oktavio an seiner Seite großgezogen hat. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“, sagt ihm derselbe General, und daß Wallensteins letzte Entscheidung von seinem Willen abhängt, ist im Drama oft genug betont. Oktavio erklärt ausdrücklich, daß der Fürst sein Schicksal in der Hand habe; auch die höhnennde Gräfin Terzky weiß auf die äußere Möglichkeit des Rücktrittes hin. Wallenstein selbst weiß, daß es in seiner Wahl gestanden, den Schritt zu tun, und wenn er früher vor dem Spielen mit dem Teufel redete, so vergleicht er, als es ernst wird, sein Vorgehen mit dem Ziehen des Schwertes. Er beruft sich nicht zur Entschuldigung auf das Schicksal, sondern nimmt die Schuld von vornherein auf sich und erwartet, daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen sei. Aus dem Widerstreit der Freiheit des Helden mit dem Drange der Umstände erklärt sich auch Wallensteins Zaudern. Sein Ziel, emporzusteigen zu selbständiger königlicher Macht, verliert er nie aus dem Auge, aber zur Tat will er erst schreiten, wenn alle Bürgschaften des Erfolges dafür gegeben sind. Die Tat soll ganz sein eigen sein; sich selbst will er die Freiheit der Entschließung wahren und es ist nur eine Maske, wenn er seine letzten sittlichen und praktischen Bedenken mit dem Warten auf die glückliche Sternensunde erklärt. Allmählich aber zieht sich das Netz um den zögernden Feldherrn zusammen und der Mann des Willens kommt in die Lage, zu müssen, was er seiner Freiheit hat vorbehalten wollen.

Die „Umstände“ nötigen Wallenstein zum Handeln. Der Argwohn und die feindseligen Absichten des Hofes, die, wie ihm von verschiedenen Seiten gemeldet und durch seine ins Heerlager berufene Familie bestätigt wird, auf eine zweite schimpflichere Absetzung zielen, verschärfen das Drängende der Lage und geben ihm das Gefühl einer gewissen Berechtigung zum Abfall. Doch erst als Sefina, der mit wichtigen Schriftstücken auf dem Wege zu den Schwaben war, gesungen wird und damit dem Hofe die Beweise des Verrates in die Hand gegeben sind, ist für Wallenstein die Zeit zum Handeln gekommen. Alle sittlichen Bedenken und peinlichen Gefühle müssen schweigen gegenüber dem Notzwang der Umstände, den er selbst herausbeschworen hat. Für einen Mann, dem Machtbehauptung und Selbstüberhebung zur Natur geworden sind, der alles, nur nicht von seiner Höhe herunterzusteigen, vermag, bleibt nur der eine Weg. Illo und Terzky nahen als dienstbeflissene Versucher, als böser Engel leuchtet die Gräfin Terzky, eine andere Lady Macbeth, mit ihren Worten in die dunkelsten Gründe seines leidenschaftlich-herrischjüchtigen Charakters und treibt durch die Auslegung seines innersten Wesens nur seinen eigensten Entschluß hervor. Und Wallenstein begeht den Verrat. Die Ergebenheit der Generale und deren bedingungslose Selbstverschreibung scheint das Wagnis des Hochtrebenden zu sichern. Er vertraut auf den Zauber seiner willensmächtigen Persönlichkeit, durch den er das Heer bisher zu allem bereit gefunden hat. „Seine Macht ist's, die sein Herz verführt, sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.“ Doch für diese wilde Soldateska, die, zusammengewürfelt aus den verlorenen Söhnen aller Länder, um den dämonischen Feldherrn sich schart, liegt dieser Zauber nur im „Glück“ ihres Feldherrn, in seinen fast übermenschlichen Erfolgen, die den Abergläubischen nur aus dem Eingreifen höllischer Mächte erklärlich sind. Zerfällt dieser Zauber, dann fallen auch die Jügel, an denen der Fürst des Krieges die Schar der Abenteurer hält. Realisten sind aber auch die Truppenführer, mit Ausnahme der unbedingten Anhänger Wallensteins, und im Augenblicke des Verrates an den Kaiser werden sie zu Verrätern an dem abtrümmigen Feldherrn.

Die tragische Durchführung wie auch das geniale Gestaltungsvermögen in der Darbietung der Charaktere und die sprachliche Darstellung im „Wallenstein“ haben jederzeit allgemeine Bewunderung erregt. Insbesondere aber offenbart sich Schillers Kunstverständnis in dem Riesenbau, den er der chaotischen Masse abgerungen hat, und je mehr man sich in das Innere, in das kunstvolle Gewebe und Gefüge dieser dramatischen Welt vertieft, desto bewundernswerter erscheint die

konzentrierende und vereinfachende, die gestaltende und erfindende Dichterkraft, mit der hier eine ungeheure Masse von Weltwirklichkeit in die engen Grenzen der dramatischen Form gezwängt ist und veranschaulicht wird.

Um die gewaltige Stoffmasse zu bezwingen, stellt Schiller nicht nach Art der Historien Shakespeares das Schicksal des Helden vom Emporsteigen bis zum Niedergange dar, sondern läßt, nach dem Vorbilde von Sophokles' „König Odiplus“, den Beginn des Dramas unmittelbar vor der Katastrophe einsetzen, um dann mit stetig beschleunigter Bewegung dem Ende zuzueilen. Die Handlung beschränkt sich auf die letzten vier Tage vor der Ermordung Wallensteins (25. Februar 1634). Tagegen gedachte Tied den ganzen Krieg in mehreren Dramen zu behandeln, Otto Ludwig wollte in seinem geplanten „Abrecht von Waldstein“ mit dem Reichstag von Regensburg beginnen, während in Frankreich der mit Quijot für Max und Thekla schwärmende Benjamin Constant nach Art der tragédie classique die Wallensteindichtung in fünf Aufzügen ohne Ortswechsel darstellte. Abweichend von dieser unfreien Form und der Ungebundenheit der altenglischen Bühne, hat Schiller mit seinem „Wallenstein“ einen bestimmten deutschen Tragödienstil geschaffen. Um die Basis des Unternehmens, die Armee, und zugleich auch die Stimmung am Kaiserhofe zu vergegenwärtigen, bringt er in einem Vorspiele die Armee wirklich vor das Auge, die Vorgänge aber in Wien bringt er durch den kaiserlichen Gesandten Quertenberg, die Berichte der Herzogin, das Reden der Soldaten, die Strafrede des Kapuziners, für die er die Schriften Abrahams a Santa Clara verwertete, und durch die Gespräche der Offiziere Wallensteins ebenso lebendig vor die Phantasie des Zuschauers. Nicht mehr wie in seinen Jugenddramen läßt der Dichter nach Shakespeares Muster den Schauplatz von Partei und Gegenpartei abwechseln. Die Geschlossenheit der Handlung zwang zur Konzentration des Ortes, der Personen und der Zeit. Da muß Brangell die zahlreichen Vermittler darstellen, durch die Wallenstein mit den Schweden verkehrt, und Oktavio, der allein von den abtrümmigen Generalen bis in die letzte Zeit in Pilsen anwesend ist, die Gegner im Lager. Die Handlung ist auf einen engen, wenig wechselnden Schauplatz zusammengedrängt; der Schauplatz ist durch acht Akte Pilsen, in den beiden letzten Eger. Mit staunenswerter Kunst weiß uns der Dichter über die Kürze der Zeit, in der sich das Drama abspielt, hinwegzutäuschen, denn es ist der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges, vom Fenstersturz an, was uns durch die Audienzszene Quertenbergs und die Erinnerungen Wallensteins und anderer vor Augen geführt wird. Obgleich das Drama ein Soldatenstück ist, bietet es doch nicht viel äußere Handlung, weil mehr mit Ränken als mit der Faust gearbeitet wird. Gewalttame Szenen, wie Mord und Totschlag, werden hinter die Szene verlegt. Massenszenen sind außer dem „Lager“ nur beim Abgang des jungen Piccolomini zu finden und mit der Schiller eigenen Virtuosität dargestellt. Kriegerische Vorgänge werden von den Personen vom Fenster aus beobachtet und wir erfahren sie aus ihren Reden oder aus Botenberichten, von denen der schönste, der des schwedischen Hauptmannes, auf sein Vorbild in der tragédie classique hinweist. Auf deren und der antiken Tragödie Einfluß ist es auch zurückzuführen, wenn die komischen Elemente aus dem eigentlichen Drama in das „Lager“ verwiesen sind.

Schillers Stellung als Führer unseres Dramas war mit dem „Wallenstein“ entschieden. Wie hoch er über die rührenden Familienstücke und häuslichen Gemälde, die damals die Bühne beherrschten, emporragte, das fühlten alle Empfänglichen schon zu Schillers Zeiten. Selbst der strenge Kritiker Tied läßt mit der Erscheinung „dieses großen und merkwürdigen Dramas“ eine „neue Epoche“ in unserer dramatischen Literatur beginnen. Erst mit dem „Wallenstein“ gelangte der Blankvers im deutschen Drama zur Vorherrschaft und wurde die historische Zambentragödie gegründet, die mehr als 70 Jahre hindurch als die vornehmste Gattung des existierenden Dramas in Ansehen blieb. Bei der Aufführung des von Goethe verdeutschten „Mahomet“ Voltaires rühmte Schiller, daß wir, auf der Spur der Griechen und Briten in das Heiligtum der dramatischen Kunst eindringend, uns unsere eigenen Vorbeeren geholt haben; eben mit seinem „Wallenstein“ war der neue deutsche Tragödienstil geschaffen worden. Im Vollgefühl der neu errungenen Herrschaft über die dramatischen Mittel und einer stolzen entfesselten Schöpferkraft schritt Schiller rasch und kühn zu neuem Werk, entschlossen, die Bühne durch Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten zu einem weisevollen Bezirk umzuschaffen. Gleich seiner nächstfolgenden Arbeit gab das, was er in heißem Ringen mit dem Niesenstoff und in der Berührung mit dem Theater erlebt und erlernt hatte, einen neuen Schwung und einen entschiedenen Gang. Schon von seiner Winter einsamkeit in Bauerbach hatte er 1782 den Gedanken an eine Maria Stuart mitgebracht, aber der mit Eifer aufgenommene Plan unterlag damals dem packenderen Stoffe des „Don Carlos“. Jetzt, nach Vollendung des „Wallenstein“, schwankte er eine Zeitlang zwischen der „Stuart“ und den „Maltesern“, gab aber, da ihn diese wieder zur Darstellung von vorwiegend kriegerischen Szenen genötigt hätten, und er Soldaten, Helden und Herrscher von jetzt an satt hatte, der „Maria Stuart“ den Vorzug. Schon im April 1799 machte er sich an das Studium der Quellen und im Juni an die Ausarbeitung. Andere literarische Arbeiten aber und die Sorge

für seine schwer erkrankte „liebe Lolo“ nötigten ihn, die Arbeit zu unterbrechen. Eine weitere Störung verursachte die Übersiedlung von Jena nach Weimar (Dezember 1799), die im Verein mit Goethe schon früher beschlossen worden war. Nach Weimar zog ihn das Theater, dessen beständige Anschauung ihm für seine fernere dramatische Tätigkeit sehr wertvoll sein mußte und dem er andererseits als Dramaturg große Dienste leisten konnte. Goethe wünschte die Übersiedlung des Freundes dringend und wußte auch den Herzog dafür zu gewinnen. In einem liebenswürdigen Schreiben willfahrte dieser der Bitte Schillers um Erhöhung des Gehaltes auf 400 Taler.

Ganz anders als bei seinem ersten Eintritt in Weimar wurde Schiller bei seiner Wiederkehr von Hof und Gesellschaft empfangen. Sein Name hatte jetzt einen anderen Klang als damals; er kam, zu spenden und zu bereichern, wo er ehemals nur als Fördernder und Empfangender erschienen war. Nicht mehr durch räumliche Entfernung getrennt, konnte er nun an jedem Tage mit Goethe verkehren; zwanglos gingen die Freunde beieinander ein und aus und häufig war bei ihren Zusammenkünften der Herzog der dritte. Und wie Goethe, zählte auch Meyer zu den nächsten Freunden des Schillerschen Hauses und neben Schwager von Wolzogen wurde die mütterlich um „Lolo“ besorgte Frau von Stein zur Familie gehörig betrachtet. Mit vereinten Kräften wandten sich nun Schiller und Goethe der Reform des Weimarer Hoftheaters zu. Wenn aber der Herzog der kein unbedingter Bewunderer von Schillers dramatischer Dichtung war, hoffte, auf ihn einwirken zu können, so täuschte er sich, denn nur darin fand er Berücksichtigung seiner Wünsche, daß das seit Lessings kritischem Strafgericht geradezu in Mißkredit gekommene klassizistische Drama der Franzosen doch wieder etwas gepflegt wurde. Zu all der äußeren Unruhe, durch die Schiller von intensiver Arbeit an seinem neuen Drama abgezogen wurde, kam eine schwere Erkrankung, die ihn wieder dem Tode nahe brachte. Trotz alledem wurde Maria Stuart am 8. Juni 1800 beendet; bereits sechs Tage darauf ging das neue Stück über die Weimarer Bühne und wenige Tage später wurde es mit Frau Bethmann als Maria unter ungeheurem Beifall auf dem Sommertheater in Lauchstädt wiederholt, wo neben der vornehmen Gesellschaft hauptsächlich Halleische Professoren und Studenten das Publikum bildeten. (Abb. S. 951.) Gleichen Beifalls erfreute sich die Buchausgabe (1801).

Auch der Dichter selbst war mit sich zufrieden und fühlte nach der Vollendung des Werkes, daß er sich jetzt „des dramatischen Organs“ bemächtigt habe und sein „Handwerk“ verübe. Zwei Momente sind es, die aus dem erfahrungsmäßigen Eindrucke des Stückes für dessen Beurteilung sich ergeben. Fürs erste bietet das Drama nicht die Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern des Leidens der Heldin, oder, um Schillers Ausdruck beizubehalten, des Zustandes. Darauf ist die Handlung konzentriert: denn obgleich die Heldin vom Anfang bis zum Ende leidend erscheint, gehen doch von ihrer Person alle Antriebe der Handlung aus, wie sich auch alle Bestrebungen der Parteien auf sie zurückbeziehen. Darin entdeckte der Dichter auf den ersten Blick den Vorzug dieses Stoffes: „Besonders scheint er sich zu des Euripides Methode, welche in der vollständigsten



Frau Bethmann als Maria Stuart.
Nach der Zeichnung von Daehling.

Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung zu beginnen.“ Damit deutet der Dichter das zweite Moment an: nicht an der Darstellung der politischen Handlung, sondern an der des rein menschlichen Charakters der Heldin war dem Dichter alles gelegen. Deshalb hat er aus der verlockenden Fülle leidenschaftsdurchwirkter Ereignisse und Abenteuer, die das Leben Maria Stuarts bietet, bloß das scheinbar ärmste Stück, die Jahre der Gefangenschaft, gewählt und selbst diese auf die drei letzten Leidens-tage der unglücklichen Königin zusammengezogen, alles übrige aber als gereifter Dramatiker in den Hintergrund als Voraussetzung für die dramatische Handlung geschoben.

Gleich zu Beginn des Stückes sehen wir Marias Haupt dem Schwerte verfallen. Nun erhebt sich die letzte, die schwerste Frage: Soll der tödliche Stoß geführt werden oder nicht? Um diese Frage dreht sich alles, was geschieht; Maria zu retten oder zu verderben, ist Kampfziel der streitenden Parteien. Dieser Willensstreit durchdringt alle inneren und äußeren Vorgänge und verletzt sie zu einer einheitlichen Handlung, deren Auf- und Abwogen wir in beständiger Spannung, in Mitleid und Furcht folgen. So schwebt vom ersten Anbeginn wie ein unabwendbares Verhängnis das Todesurteil über der raslos Verfolgten und blickt, was der Dichter an Sophokles' „König Oöpus“ immer bewundert hatte, schon in den ersten Szenen die Katastrophe herein. Und wie im antiken Drama so wird auch in Schillers Dichtung die Handlung, je weiter sie sich von der Katastrophe zu entfernen scheint, ihr immer näher und näher geführt. Es wirkt wie die tragische Ironie der sophokleischen Tragödie, wenn wir sehen, wie alle Motive und Mittel, die auf Marias Rettung hinielen, ihr Verderben nur beschleunigen. Darauf beruht der mit mathematischer Klarheit ausgeführte Bau des Dramas, das, obgleich es nur die Katastrophe und nicht die Vorbereitung des Schicksals Marias bietet, doch eine dramatische Bewegung und Fülle sich steigender Momente enthält, daß ihm kaum ein anderes Stück dieser Art an die Seite gestellt werden kann. Der Dichter wollte die drei letzten Tage der verurteilten Maria dramatisch gestalten und er erledigte sich seiner schwierigen Aufgabe durch drei zum Teil an die Geschichte anknüpfende erfundene Handlungsgruppen: durch Leicesters Verhältnis zu Maria, durch Mortimer und durch die Begegnung der beiden Königinnen. Diese drei Erfindungen des Dichters dienen im Betriebe der Handlung dem Zwecke, für die schon Verurteilte noch Hoffnung zu erwecken. Es geschieht in zweifacher Art, indem eine Milderung ihres Verhältnisses zu Elisabeth angestrebt und eine gewaltsame Befreiung in Aussicht gestellt wird. Dem ersten Zweck dient die Zusammenkunft der beiden Königinnen mit allem, wodurch sie vorbereitet und eingeleitet wird, dem anderen Mortimer, während Leicester mit beiden Unternehmungen verknüpft ist. Die erste Hoffnung tritt anfangs nur schwach hervor, durch den Brief, den Maria an Paulet übergibt; erst im zweiten Akt wird die volle Bedeutung einer Begegnung hervorgekehrt, indem Burleigh entschieden sich dagegen erklärt, Leicester aber sie durchsetzt. Sie findet im dritten Akt statt und fällt völlig zu Marias Verderben aus. Zu gleicher Zeit ist der Plan Mortimers, der im ersten Akt lebhaft und stürmisch entworfen, im zweiten durch Leicesters Anglistlichkeit in der Ausführung gehemmt wurde, durch vor-eifiges Handeln eines Genossen für immer vereitelt worden. So bleibt am Schluß des dritten Actes noch die Hoffnung auf Leicester. Da aber dieser am Beginn des vierten Actes sich reich von Maria abwendet und, um sich selbst in Sicherheit zu bringen, Mortimer preisgibt, hat der Haß Elisabeths freie Bahn; es erfolgt am Schluß des vierten Actes die Unterzeichnung des Todesurteils und im fünften dessen Vollstreckung.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, erscheint Marias Bild in den Schriften ihrer Zeitgenossen, und zwar sind es die zwei schwersten Schuldfragen, in denen sie auseinandergehen: Marias Mitwisserschaft um die Ermordung ihres zweiten Gatten Darnley (1567) und die Teilnahme an Babingtons Verschwörung gegen das Leben Elisabeths (1586). Die Werke des achtzehnten Jahrhunderts, Robertsons Geschichte von Schottland, David Humes englische Geschichte und Kapin de Thouras halten mit ihrem Urteile mehr zurück. Aus diesen Schriften schöpfte Schiller die historischen und politischen Motive, und indem er mit rückblickender Analysis die ganze Vorgeschichte in die Handlung einbezieht, erreichte er eben das, was Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, Swinburne und Björnson, durch trilogische Anlage des gleichen Stoffes bezweckten, nämlich eine innere Verknüpfung der schottischen Schicksale mit dem späteren Los der Gefangenen in England. Entgegen dem Ergebnisse der neueren Geschichtsforschung, durch die Marias Unschuld am Gattenmorde festgestellt ist, baute Schiller sein Drama auf die beiden Annahmen, daß Maria an dem Morde Darnleys schuldig ist, aber ebenso unschuldig an Babingtons und Parrys Hochverrat. Die alten Vergehen malt er mit den schwärzesten Farben, während er Maria von den Anklagen entlastet, um deretwillen sie den Tod erleidet.

Nach Darnleys Ermordung in ihrem Dasein bedroht, floh Maria nach England, um bei der königlichen Verwandten, deren Thron sie als ihr rechtmäßiges Eigentum betrachtete, Schutz zu finden. Mit langjähriger Kerkerhaft muß sie ihren Irrtum büßen. Jahre bitterer Reue und strenger Buße liegen hinter ihr und der Todestag Darnleys, mit dem das Drama beginnt, mahnt mit den quälenden Erinnerungen und düsteren Zukunftssahnungen besonders ernst zur inneren Einkehr. Nichts ist der einst so Glänzenden von aller Liebe und Lust geblieben als das bittere Leid, die zehrende Reue über die entsetzliche Tat. In dieser Stimmung achtet sich Maria „gleich einer Sterbenden“ und will als Sühne für ihre einmütige ungezügelter Leidenschaft sich in demütiger Ergebung und Verzeihung üben. Und dieses Gefühl ist ernst und wahr, aber noch füllt es nicht ihre Seele aus und in ihrer Reue liegt auch nicht jene moralische Größe, die über das Leiden innerlich triumphiert. Durch das Bewußtsein, Gewalt ohne rechtlichen Grund zu leiden, wird sie aus mühsam

errungener Entfugung immer wieder zu trotziger Auflehnung wider ihr Geschick gereizt. So insbesondere, als ihr bei der Auseinandersetzung mit Elisabeth trotz aller Demütigungen statt Erhörnung ihrer Bitte um Leben und Freiheit nur tödlicher Hohn und bitterste Ehrenkränkung zuteil wird. Da fallen alle Schranken vor der aufstrebenden Gewalt der Leidenschaft und aus dem tief verletzten Selbstgefühl der Gedemütigten schlägt ihr „lang verhaltener Groll“ in jähen Flammen empor. Es sind Töne, wie sie nur einem Gemüthe von ursprünglicher, dämonischer Leidenschaft eigen sind; zuerst die siegreichen Schläge, die die überraschte Gegnerin förmlich betäuben, dann der wilde Aufschrei gefättigter Rache des Weibes über das Weib. „Sie geht dahin, sie trägt den Tod im Herzen.“ Da lernen wir begreifen, wie Maria im Taumel der Jugend, verführt von Macht und Sinneslust, zu so blutigem Frevel getrieben werden konnte.

Ihre Schönheit und Jugend üben auch noch inmitten der Leiden einen starken Zauber auf die Männer aus und sie will diese weibliche Herrschermacht gebrauchen, um der gewaltsamen Politik ihrer Feinde zu begegnen. Dabei erwacht in ihrem Herzen das Verlangen nach neuem Liebesglück. Die Freiheit will sie erlangen um jeden Preis, nur nicht um den ihrer innersten Persönlichkeit. Als nun dieser gefordert wird, da bricht ihre Natur siegend durch und überwindet alle Lockungen des Lebens wie die Schrecken des Todes. Durch freiwillige Ergebung in ihr unverdientes und doch selbst geschaffenes Leid löst sie allen Zwang des Schicksals in persönliche Freiheit auf und macht, bis zum letzten Augenblick sich selbst getreu, die letzte schwerste Leidensnotwendigkeit, das Sterben, zu einem Akte ihres Willens. Ihre Läuterung, in der Schiller den Grundgedanken des Dramas erblickte, ist vollendet und hat sie von dem Verbrechen der Vergangenheit entführt. Das wirkt hinreichend, facht in uns die Flamme des Mitleids an und läßt ihren Tod als Triumph erscheinen. Durch jenen Akt der Freiheit erst werden Mariens Schuld und Tod urfächlich verknüpft und dies läßt uns ihren Tod in einem höheren Sinn tragisch erscheinen, als das letzte Glied von verhängnisvollen Geschicken, deren Anfang eben die Blutschuld bildet. Die Idee der Läuterung symbolisiert der Dichter durch die Beicht und Kommunion; die Darstellung der letzteren auf der Bühne wurde verboten, auf die Losprechung durch den Mund des Priesters durfte der Dichter nicht verzichten.

Maria endet in königlicher Hoheit; Elisabeth aber, die politische Siegerin, steht am Schlusse vereinsamt, feige und verachtet da. Nichts ist ihr geblieben als die Herrscherwürde, aber ihr äußerer Sieg bedeutet die moralische Niederlage. So vollzieht sich auch in ihrem Geschick die sittliche Weltordnung mit innerer Notwendigkeit und erweckt in uns das beruhigende Gefühl, daß das Unrecht nicht ungestraft triumphieren darf. Schiller hat die mächtige Herrscherin von England nicht schlechtthin als Theaterbühewicht behandelt, sondern sie unter den Zwang der Notwendigkeit gestellt, der sie so handeln läßt, wie ihr Charakter und ihre Lage es verlangen. Die Züge, die die „königliche Heuchlerin“ kennzeichnen, ihre Unentschlossenheit, ihre verlogene Zurückhaltung, ihre eifersüchtige Eitelkeit, hat Schiller schon in den Quellen gefunden, sie wurden aber von ihm begründet. Ihr ganzes Wesen ist auf den Schein gerichtet. „Was man scheint, hat jedermann zum Richter, was man ist, hat keinen.“ sagt sie von sich selbst. Für England war ihre Regierung eine Zeit hohen Aufschwunges, der in Burleigh seinen Lobredner findet. Doch, einer kirchlich unglücklichen Ehe entflohen, erscheint sie in den Augen der katholischen Welt als unrechtmäßige Königin; alle aber die Einwände und Angriffe, die sich gegen ihre Krone richten, sieht sie in Maria, der rechtmäßigen Königin, verkörpert und kann daher erst frei aufatmen, wenn diese „aus dem Leben vertilgt“ ist. Der Haß der politischen Gegnerin erhält eine persönliche Färbung durch den bitteren Neid und die stachelnde Eifersucht, da Maria selbst im Staube liegend, noch den höchsten Triumph des Weibes, den Sieg der Schönheit, über Elisabeth davonträgt. Und dieser Sieg kostet Maria das Leben. Elisabeth aber sucht sich nach der Vollstreckung des Urtheiles rein zu waschen, um die Gunst des Volkes nicht zu verlieren, auf die allein ihre selbst erworbene Macht sich gründet.

Nicht gegen die Person Marias ist der Haß des Großschatzmeisters Burleigh gerichtet, sondern er erkennt in ihrer Hinrichtung eine Staatsnotwendigkeit. Der englische Staat hat sich auf dem neuen protestantischen Prinzip aufgebaut. Solange aber Maria lebt, haben die Katholiken Englands und der anderen Länder Europas einen gesetzlich berechtigten Grund und Anlaß zu umstürzlerischen Angriffen auf den Bestand der gewordenen Verhältnisse in England, und kommt die „Papistin“ auf den Thron, dann ist die protestantische Sache in England in Gefahr. Um daher den Tod Marias durchzusetzen, verfolgt er das Vorgehen der Feinde in der Ferne nicht weniger als die selbstsüchtigen Quertreibern seiner Gegner am Hofe, von denen namentlich der durch die Gunst Elisabeths emporgehobene Leicester seine Pläne zu durchkreuzen droht. Charakterlos, voll unerfälllicher Sinnlichkeit und maßlosem Ehrgeiz, läßt sich dieser Höfling auf ein doppeltes Spiel mit den beiden hohen Frauen ein. Aber als es ihm trotz aller Schlaueit und Verstellung an das Leben geht, da wird aus dem feigen Schwächling ein entschlossener und gewandter Böhewicht. Um sich selbst zu retten, gibt er Maria preis. Den Standpunkt der Gerechtigkeit vertritt der ehrwürdige Shrewsbury. Nicht weniger englisch und protestantisch gesinnt als die anderen Peers sucht er durch den Hinweis auf das königliche Vorrecht der Gnade und die menschliche Pflicht zu vermitteln zwischen starrem Recht und politischer Notwendigkeit. Als Retter Marias bietet sich Mortimer an, einer jener religiös fanatischen Verschwörer, die sich Marias Befreiung zum Ziel gesetzt haben. Aber von ihrer Schönheit hingerissen, will er sie für sich retten und stürzt sie durch sein wahnwitziges Begehren aufs neue in Seelenangst. Doch Maria überwindet, wahrt ihre innere Würde und kehrt in den Kerker zurück. „Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord.“

Von dem historischen Shrewsbury weicht der des Dramas weit ab; auch bei den anderen Charakteren hat es Schiller nicht auf eine möglichst getreue Nachahmung der geschichtlichen Ueberlieferung abgesehen. Den beiden Frauen gab er ein weit jugendlicheres Alter, als ihnen in Wirklichkeit zukommt; deshalb ist auch die Zeit der Gefangenschaft von 19 Jahren auf 7 herabgesetzt. Unhistorisch und von Schiller selbst als dramatisch unmöglich bezeichnet ist die Begegnung der Königinnen, aber der beherrschende Kon-

stift verlangte ein Aufeinanderprallen der beiden entgegengesetzten Naturen und Willensrichtungen in dramatischer Anschaulichkeit. Erdichtet ist ferner die Gestalt und Intrige Mortimers und erfunden endlich auch das Liebesverhältnis Marias und Leicester. Gewahrt aber ist die Gesamtanschauung der Zeit Elisabeths; doch darf man, obgleich die historischen Mächte, die Ideen der Reformation und Gegenreformation in das Drama hereinspielen, nicht glauben, Schiller habe den Sieg der einen Weltanschauung über die andere darstellen wollen. Maria und Elisabeth bleiben durchaus in dem Bezirk rein menschlicher Leidenschaft und der Gegensatz der religiös-politischen Anschauungen hat für die Handlung keine größere Bedeutung als die anderen dramatischen Motive. Darum benützt Schiller auch den religiös-katholischen Zug in Maria zur individuellen Charakteristik, da er zur Stimmung, in der sich ihre Läuterung vollzieht, paßt. Mit den herrlichsten Farben schildert er den lebensvollen Kultus der katholischen Kirche, und wen entzückt nicht die glanzvolle Schilderung Mortimers von den Herrlichkeiten, die sich ihm in der Peterskirche in Rom offenbarten, und wer fühlt sich nicht gehoben von den Worten Marias vor der Kommunion? Wir hören des Dichters eigene Begeisterung für die katholische Kirche heraus, aber mit ihren Lehren stimmt es nicht, wenn er die Vergebung künftiger Sünden, das Recht des Königsmordes und anderes als katholische Lehre hinstellt.

„Es ist nichts als die Tätigkeit nach einem bestimmten Ziel, was das Leben erträglich macht,“ hat Schiller einmal an Körner geschrieben. Das Wort bezeichnet ihn. Sein rastloser Arbeitstrieb verlangte, sich stets aufs neue zu äußern; das behaglich stille Genießen des Augenblickes, in dem Goethes beschaulicher Sinn sich so wohl fühlte, war nicht Schillers Neigung. Noch bevor er eine Arbeit abschloß, suchten seine Gedanken schon nach einer neuen und es verstimmte ihn, wenn ein widerspenstiger Stoff oder andere Hemmnisse die Ausführung des Entschlusses verzögerten. Mitten in der Arbeit an dem Trauerspiele der Schottenkönigin stieß Schiller durch Zufall auf die Geschichte des Warbeck, des letzten und gefährlichsten der Usurpatoren, die als angebliche, den Mörderhänden Richards III. entronnene Königs söhne das Thronrecht Heinrichs VII. anzusechten suchten. Die Dramatisierung des Stoffes aber gedieh nicht über den ersten Akt und eine Skizze des zweiten, während von den übrigen bloß ein Szenar zustande kam, und auch als der Dichter 1804 den Entwurf



Titelkupfer des Kalenders auf 1802 mit dem ersten Druck der „Jungfrau von Orleans“.

wieder aufnahm, ließ er ihn wegen der sich bietenden Schwierigkeiten bald wieder fallen. „Demetrius“ trat an seine Stelle.

Den Stoff dazu schöpfte er aus der Übersetzung der „Merkwürdigsten Rechtsfälle nach Vitaval“, die er selbst durch eine Vorrede beim Publikum eingeführt hatte. Dem vierten Teile dieses Sammelwerkes verdankte er wohl auch die erste Kenntnis eines Stoffes, der ihm dann während der Studien zu „Maria Stuart“ in wechselnder Beleuchtung in den Geschichtswerken von Rapin de Thoyras und Hume wieder entgegentrat und ihn zu fesseln begann: die Geschichte der Johanna von Arc oder des Mädchens von Orleans. Schon zwei Tage nach der ersten Aufführung der „Maria Stuart“ schrieb er an Körner, daß er zu einer neuen Arbeit Anstalten gemacht habe, und unter dem 1. Juli 1800 erscheint in seinem Kalender die lakonische Notiz: „Jungfrau von Orleans.“ Außer einzelnen Bemerkungen in den genannten und ähnlichen Geschichtswerken benutzte er hauptsächlich das Quellenwerk de l'Aberdy's über den peinlichen Prozeß gegen Jeanne d'Arc und ihre spätere feierliche Rechtfertigung im dritten Bande der Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (Paris 1790). Am 16. April 1801 konnte der Dichter die Vollendung des Dramas in seinem Hauskalender verzeichnen und es Goethe zur Lektüre vorlegen. „Es ist so brav, gut und schön, daß ich ihm

nichts zu vergleichen weiß.“ So lautete das kurze und bündige Urteil Goethes, und wie dieser, so stellte es auch Körner über alle früheren Werke Schillers. Im Oktober 1801 erschien das Werk bei Unger in Berlin als Taschenkalender auf das Jahr 1802 unter dem Titel: „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie.“ (Abb. S. 954.) Des Dichters Zeitgenossen nahmen, mit Ausnahme der Romantiker, das Drama mit großem Beifall auf, so daß noch im gleichen und in den folgenden Jahren mehrere Auflagen notwendig wurden. Auch ins Ausland hat die „Jungfrau“ bald ihren Weg gefunden. Eingebürgert aber hat sich die französische Nationalheldin in der Gestalt, die ihr Schiller gegeben hat, nur in Deutschland, denn hier wirkte die Dichtung eben unmittelbar ins Leben. Auch der Herzog Karl August, der, vertraut mit Voltaires überfrechem Epos *La Pucelle*, die Mitteilung von Schillers Arbeit zuerst mit Befremden aufgenommen hatte, sprach dem Dichter seine Bewunderung aus, riet aber aus Gründen rein persönlicher Art von der Erstausführung des Stückes in Weimar ab. Diese Ehre wurde Leipzig zuteil und bei einer späteren Aufführung konnte es auch den Dichter im Theater sehen.

Mögen auch Schiller die wechselvollen Schicksale, die seine Heldin in der Geschichte und in der Poesie erfahren hat, nie ganz bekannt geworden sein, uns zeigen sie wenigstens erst recht die Größe seiner Aufgabe und seiner Leistung. Shakespeares dramatisches Genie konnte ihm zwar einzelne Anregungen geben und er folgte ihm auch in der Konzentration der Stoffmassen und insbesondere in der Zeichnung des Heldenmädchens als einer persönlich kämpfenden Kriegerin, während die geschichtliche Johanna von Arc nur mit der Fahne dem von ihr begeisterten und geleiteten Heere voranzog, selbst aber das Schwert nur zur Abwehr gebrauchte und nie einen verwundete. Die abstoßende Entstellung der Wahrheit aber in der britischen Behandlung der Jungfrau, in der sie als Hexe erscheint, konnte Schiller nicht täuschen, und seinen Gegensatz zu Voltaires Schanddichtung wie zu dem ganzen zerfetzenden und schlaffen Zeitgeist, aus dem diese geboren war, hat Schiller wiederholt Ausdruck gegeben, am stärksten bald nach Beendigung der Tragödie in dem Gedichte „Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans“ (jetzt *Das Mädchen von Orleans*). Da verkündete er mit stolzem Bewußtsein, daß es ihm gelungen sei, in der „frommen Schächerin“, mochten sie auch Spott und Wiß bis in den tiefsten Staub erniedrigt haben, „das edle Bild der Menschheit“ zu entdecken. Durch die Kunst hat er die „Jungfrau“ bis zu „den ewigen Sternen“ erhoben, aus der gemeinen Duntlichkeit der Dinge losgelöst und „mit einer Glorie umgeben“, um der mattherzigen Welt des Rationalismus einen Spiegel vorzuhalten, aus dem ihr das Große und Schöne in verklärter Form entgegentrat. Und doch war sein Protest gegen die Ungläubigen und Unkünstlerischen, so laut er ihn auch erhob, nicht der eigentliche Antrieb zu seiner Schöpfung, sondern Schillers Herz ist die Geburtsstätte der „Jungfrau“: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“ Der Dichter lebt in seinem Werke; aus der zarten, dem Verstande unbegreiflichen Gestalt der Jungfrau weht ihn Geist von seinem Geiste an, jene aus reiner Begeisterung strömende Hingabe des ganzen Wesens an eine Idee, die kühn über die Materie hinschreitende Energie eines hochgespannten Willens. Dieselbe Gewalt, die ihn selbst aus dunklen Nöten aufwärts zu lichten Höhen getragen hat, offenbart sich ihm in dem tatkräftigen Idealismus der Jungfrau als eine weltgeschichtliche Macht. Dem nüchternen Menschenverstande sind die Handlungen der geschichtlichen Johanna und ihr Wesen unerklärlich; ihre visionären Erscheinungen, ihr Verkehr mit den Heiligen, deren „Stimmen“ ihr in entscheidenden Stunden Weissagungen erteilten, die Gabe des Hellsehens räumlich entfernter Dinge, all das hebt sie über die gewöhnlichen Menschen hinaus. Mögen auch Ärzte der Gegenwart in den Zuständen der wunderbaren Jungfrau auf Grund ihrer Aussagen bestimmte Formen der sogenannten Hypnose entdeckt zu haben glauben, Schiller hat seine Heldin aus dem Bereiche psychologischer Anomalien losgelöst und das Unerklärliche an ihr aufrecht erhalten, indem er sie mit vollem Bewußtsein in das Reich des Wunders versetzte. Den superflugen Menschendünkel schlägt ein einfaches schwaches Geschöpf, an dem alle Vernunftrechnung als nichtig sich erweist, zu Boden, weil eine große Idee es über sich selbst hinaushebt und weil die Gnade Gottes mit ihm ist.

An die Möglichkeit und Wahrheit des Außerordentlichen inmitten der erbärmlichsten Wirklichkeit zu glauben, war Schiller Bedürfnis, und wenn ihm auch die katholische Weltanschauung der Jungfrau fern lag, so berührte sie doch grundverwandte Saiten seines Innern. Denn zeit- lebens suchte er nach einem lebendigen Gott, der die Welt durchwaltet und leitet in speziellster Vorsehung, in seinen geweihtesten Stunden hat er sich gesehnt nach der Gemeinschaft mit einem solchen Gott und in der absoluten Hingabe an ihn die höchste Aufgabe des Menschen erkannt. Was Wunder, wenn ihm die Geschichte der „Jungfrau“ ans Herz wuchs, in der er fast in jedem Betracht sein eigenes Selbst wiederfand? In jedem Betracht, denn die „Jungfrau“ stellt sich nicht nur dadurch, daß sie ein ergreifendes Lied vom Erdenwallen des Göttlichen ist, als ein Selbstbekenntnis Schillers dar, sondern offenbart auch die entschiedene Wendung, die in ihm der Freiheitsgedanke zum Volkstümlichen und Vaterländischen hin genommen hat.

Als Sohn eines weltbürgerlichen Zeitalters hat auch Schiller, gleich den Größten seines Jahrhunderts, lange dem Ideal eines schrankenlosen Weltbürgertums, allgemeiner Menschenfreiheit gebuhigt und von diesem Standpunkt aus die Vaterlands- und die Vaterlandsliebe als kleinliche Beschränktheit, als Nationalstolz betrachtet. Der Mensch und die Menschheit galten auch ihm als das Erste und Ursprüngliche, ihnen gegenüber erschienen Staat und Volk nur als zufällige und willkürliche Formen, als Hindernisse der Menschheitsentwicklung. Und der Zustand des in Hunderte von „Vaterländern“ zerrissenen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, die Schwäche und Kleinlichkeit unter den Fürsten, die Abwendung und Resignation in den gebildeten Ständen war nicht geeignet, den schon erblinden nationalen Gedanken zu wecken. In solcher Tage Mattigkeit war Schillers „Jungfrau“ eine kräftigende und erhellende Erscheinung. Unter dem Eindruck der revolutionären Entartung in Frankreich und der von dort dem Vaterlande drohenden Gefahr war ihm klar geworden, daß von den Mächten, die der Menschheit Wohlfahrt bedingen, keine stärker ist als das Volkstum und daß die Idee eines Bundes aller Völker einer Verwirklichung nur dann entgegenreifen kann, wenn die Eigenheit der Nationen vorerst kräftig gewahrt und entwickelt wird. Noch lebten die Volksgenossen in weltbürgerlichen Träumen befangen dahin, da gestaltete er ein wirkungsvolles Bild der aus ungebrochenem Volkstum erwachsenden Erlösungskräfte und ward dadurch zum Führer und Befreier seines noch im Dunkeln tastenden Volkes. Denn obgleich das Ziel seines Schaffens nur die ästhetische Empfindung, die Wirkung auf das Gemüt war, so erfüllte sich doch das Wort, das Goethe mit Beziehung auf Schiller zu Erdmann gesprochen hat: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine große mächtige edle Gesinnung bewohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann machen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele seines Volkes wird.“

In Schillers „Jungfrau“ brechen zum ersten Male schlagende Worte hervor, Worte stolzer Empörung und heiligen Zornes, die mit Wucht an den verschütteten Quell nationalen Empfindens pochen und ein geknicktes, zerplittertes Volk zum Gefühle seiner Kraft und Würde wieder aufrichten. Die Beziehungen auf des Dichters eigene Zeit, auf ihre „Ohnmacht, Schlafheit, Charakterlosigkeit“ konnte man mit Händen greifen; in der Tat fanden die Deutschen der Napoleonischen Epoche in der Tragödie ein Bild ihres eigenen Glendes; aus der Stimmung, in der Schiller seine Dichtung schuf, ist aber dem deutschen Volke ein höheres Selbstbewußtsein und die Erkenntnis gereift, daß der Kampf für Volkstum und Vaterland ein heiliges Recht und höchste Pflicht sei. Wohl war die Heldin der Dichtung eine Französin; aber ihre patriotische Begeisterung redete eine Sprache, die überall verstanden wurde und Widerhall fand, war sie doch die Sprache eines der besten Söhne deutscher Erde. Das Volk hörte in dem Dichterwort eine Weisfagung; es ahnte, daß nur die gleichen Gefühle, die die „Jungfrau“ befeelten, Deutschland retten können; und so hat sich an Schillers Dichtung zum guten Teile der Freiheitsgeist des deutschen Volkes entzündet und genährt und sie hat dem Vaterlandsgesange der deutschen Freiheitskriege die Fadel vorangetragen.

In dieser Tiefe, als den Freiheitskampf eines geknechteten Volkes gegen die Herrschergefühle fremder Eroberer, faßt Schiller den hundertjährigen Kampf zwischen England und Frankreich, der in seinem Ursprunge ein Streit der Dynastien um die Thronfolge war. Frankreich und sein Königshaus schienen einem schmachvollen Untergange geweiht zu sein. Fast ganz Nordfrankreich bis zur Loire mit der Hauptstadt Paris hatten die Engländer in ihren Händen, Orleans wurde von ihnen belagert. Den jungen, schwächlichen, unruherischen und gnußsüchtigen König Karl VII. bedrohte überdies sein Basall und Vetter, Philipp der Gute von Burgund, ja seine eigene Mutter Isabeau hielt zum Feinde. Da erschien im Frühling 1429 Jeanne d'Arc, die siebzehnjährige Tochter eines Landmannes aus Domremy, die sich im festen Glauben an ihre göttliche Sendung für berufen hielt, ihr schwer bedrängtes Vaterland und den angestammten König zu retten. Und wirklich, sie zwang die Engländer, die Belagerung von Orleans aufzuheben, und führte den König in raschem Siegeslauf nach Reims zur Krönung (Juli 1429). An der Erreichung ihres weiteren Zieles, Frankreich ganz von den Engländern zu säubern, ward sie durch den Meid und die Mißgunst der Heerführer und durch die Tatenlosigkeit des Königs gehindert. Sie geriet in die Hände der Burgunden und wurde, von diesen an die Engländer ausgeliefert, nach Rouen gebracht, wo sie von einem aus französischen Theologen und Juristen zusammengesetzten Gerichte als Heze verurteilt und am 30. Mai 1431 verbrannt ward. Ein Vierteljahrhundert später wurde zwar von einem neuen Gerichtshofe die Ehre der Toten glänzend wiederhergestellt, aber dennoch blieb die geheimnisvolle Jungfrau je nach der Stellung der Zeiten zum Übernatürlichen und zur Politik dem schroffen Wechsel zwischen himmlischer Verehrung und schimpflicher Erniedrigung bis in die neuere Zeit unterworfen.

Lionel entgegentritt und all sein Liebeswerben zurückweist. Der Kampf ist aufs neue entbrannt, aber der Sieg kam den Franzosen nur die Jungfrau bringen und sie schmachtet in Banden: Schon scheint die Sache der Franken verloren; da sendet Johanna, einem Elias gleich, ihr Gebet zum Himmel und dieser antwortet mit dem Wunder. Die Jungfrau zerreißt die Ketten, eilt auf das Schlachtfeld und führt die Ihren zum Siege. Ihre Aufgabe ist erfüllt, der König ist gerettet, das Vaterland frei! In gehorsamer Erfüllung ihrer Pflicht empfängt sie den Todespfeil und stirbt als verklärte Heldin, eins mit sich und eins mit Gott.

Durch ihren siegreichen Tod besiegelt Johanna ihre himmlische Sendung und widerlegt jene Kleingläubigen, die daran gezweifelt haben. Tragisch im herkommlichen Sinn ist Johannas Tod nicht, denn sie fhnt damit keine Schuld, aber er ist dichterisch notwendig als verklrender Abschluß ihrer Heldenlaufbahn und als Mittel zur Erweckung der tragischen Stimmung und Rührung. Die Aufnahme der ungerechten Verurteilung und Verbrennung der geschichtlichen Johanna erwies sich dem Dichter als unvereinbar mit dem Siege der sittlichen Weltordnung, auf dessen Verherrlichung seine Gesamtdichtung hinielte. Auch durch die Erfindung des Fehltrittes Johannas ist Schiller von der geschichtlichen Ubertreibung abgewichen, die von einem weiblichen Schwanken der Heldin nichts meldet. Man hat dem Dichter deshalb Vorwürfe gemacht. Gewiß hat die historische Jungfrau von Orleans schwerer gelitten und ohne Zweifel fordert uns die Selige weit mehr als die Schillersche zur Bewunderung auf; aber wer wird nicht auch durch die dichterische Gestalt aufs tiefste gerührt, wer nicht zu frommen Gefühlen angeregt durch den echt christlichen Luterungsproze, der sich in ihr vollzieht? Denn als solcher stellt sich uns der seelische Entwicklungsgang der Heldin dar, mag auch der Dichter nicht daran gedacht, sondern nur seine philosophischen Gedanken als Poet zur Darstellung gebracht haben. In diesem Betracht ist Johanna die Verkörperung der „schönen Seele“; der Charakter der Jungfrau erscheint zuerst in vollkommener Einheit mit der Natur (naiv), ihr beschränkt Sein harmonisch abgerundet, aber verdienstlos, da die Möglichkeit, anders zu empfinden, für sie noch nicht vorhanden ist. Ihr Charakter wird erst ein moralischer, nach Schillers Terminologie ein bestimmter, als die Entzweiung von freiwillig übernommener Pflicht und weiblicher Neigung eintritt. Jetzt, „von ihren Göttern deseriert“, wie Schiller an Goethe schreibt, und auf sich allein gestellt, muß sie die verlorene Einheit ihres Inneren im Kampfe wieder erringen; diese ist aber jetzt eine bewusste, verdienstvolle geworden, die erprobte Tugend erscheint nun als Tugend im eigentlichen Sinne des Wortes. Pflicht und Neigung sind nun in Johannas schöner Seele verschwmert, der Wille ist durch seine Selbstvernichtung frei geworden. Wunder umschweben die Jungfrau; nüchterne Pedanten nehmen daran Anstoß und bedenken nicht, daß das Leben so wenig arm an Wundern ist. Wenn man die Verwendung des Wunders auf der Bühne tadelt, so erinnere man sich an das Wort Lessings, der von Shakespeare mit Bezug auf Hamlets Geist sagt: „Mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Freilich muß der Dichter in uns die Stimmung erwecken, die uns das Wunderbare glaubwürdig erscheinen läßt. Schiller hat es in genialer Weise getan. Johanna ist von der göttlichen Begeisterung so ergriffen, so „des Gottes voll“, daß uns eine Erhöhung ihrer menschlichen Natur glaubhaft dünkt: „Der Völker und der Könige Geschick liegt klar vor ihrem Kinderblick.“ Und die Franken erwarten geradezu jedesmal das Wunder; nie tritt es willkürlich ein, nirgends unterbricht es die Folgerichtigkeit des Ganges der Handlung, sondern bekräftigt sie nur und macht sie unserer Phantasie unmittelbar sichtbar und unserem Gefühl begreiflich. Es kommt dazu, daß die ganze Darstellung der Zeit das Gevrge des Romanischen trägt und uns fortwährend an das „Reich der Geister“ mahnt, die „wartend unter dmmer Decke liegen“.

Das Wunderbare in allen seinen Abstufungen von der reinsten und dustigsten Idealität bis zum trivialsten Aberglauben und zur seltsamsten Phantasie bildet einen Hauptzug der mittelalterlichen Poesie und hauptsächlich mit Rücksicht auf deren hervorragendste Elemente, Religion, Rittertum und Minnewesen, hat Schiller seine Tragödie, für die er sowohl den Stoff als die Hauptmotive aus dem Mittelalter schöpfte, eine romantische genannt. Keineswegs aber hat Schiller damit der Dichtung der Romantiker seiner Zeit huldigen wollen, obschon Tief allen Ernstes glaubte, seine „Geneveva“ habe die Anregung zur „Jungfrau“ gegeben. Denn ehe noch die Romantiker mit ihrer Verherrlichung des Mittelalters einsetzten, hatte sich der ideale Gehalt, das Menschlich-Große in der Form mittelalterlichen Lebens dem hellsehenden Geschichtsblick Schillers schon erschlossen. Wohl aber weist die breitere Entfaltung des gesamten Stoffes ebenso wie der kriegerische Inhalt und das mittelalterliche Kostüm auf die Ritterdramen der vorausgehenden Jahrzehnte zurück und auch in Einzelheiten der Technik hat Schillers Tragödie mit ihnen manches gemein. An dichterischem Wert und an dramatischer Kunst jedoch überragt sie weit alle diese Vorgänger. Sie zeichnet sich vor ihnen durch die meisterliche Gliederung der Szenen, durch die unvergleichlich sichere und lebendige Behandlung der Massen und durch den bis ins kleinste sorgsam überdachten und wirkungsvoll angelegten Bau des Ganzen aus, denn alles dient hier der Titelheldin und es scheint, als ob die anderen Personen nur da seien, um der seelischen Entwicklung dieses außerordentlichen Mädchens Anstoß oder Hemmnis zu sein.

Gleich nach Beginn der Arbeit hatte Schiller erkannt, „daß das Mädchen von Orleans sich in keinen so engen Schnrleib einzwingen le“ wie die Königin von Schottland. Der

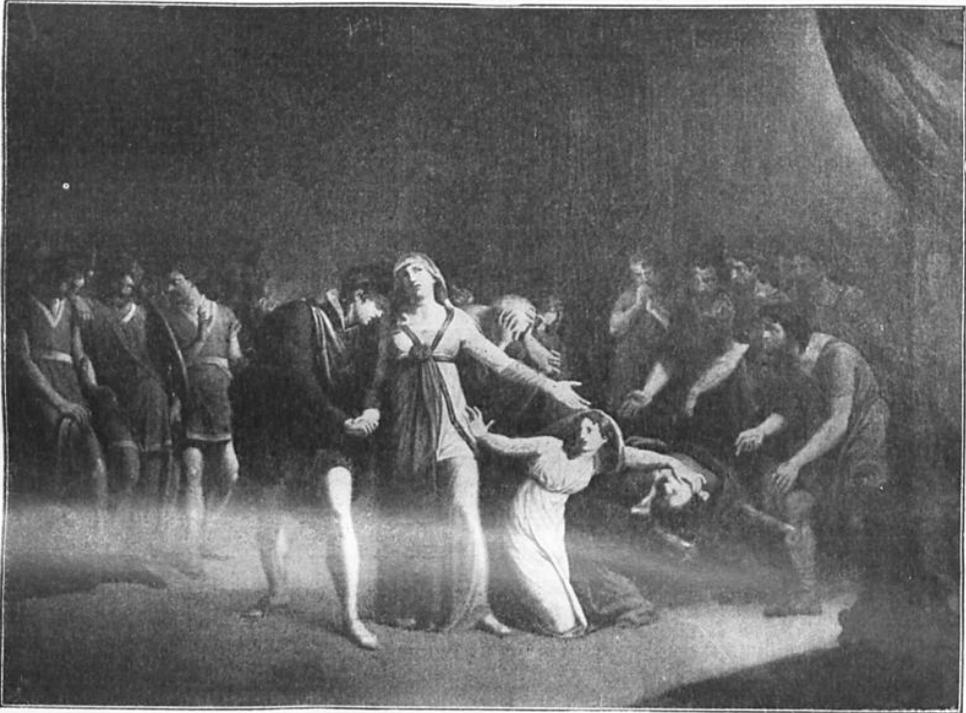
Stoff, der dadurch noch an Fülle gewann, daß Schiller den Tod Talbots und die Versöhnung des Herzogs von Burgund mit Chatel, entgegen der Geschichte, aus Shakespeare übernahm, widerstrebte der knappen Beschränkung. Daher ließ Schiller die Form durch den Stoff bestimmen und gab sich auch hierin der Freiheit Shakespeares hin. So schaltet er denn frei mit Ort und Zeit, trägt kein Bedenken, einen häufigen Szenenwechsel einzuführen, wußte aber die Ereignisse, die in Wirklichkeit sich über Jahrzehnte erstrecken und an verschiedenen, mitunter weit voneinander entfernten Orten spielen, so geschickt zusammenzudrängen und das eine aus dem anderen herzuleiten, daß sich das Ganze in wenigen Wochen abzuspielen scheint. Mit sicherem Fuß wandelt er in der Montgomeryszene auf der Grenze der dramatischen und epischen Kunst und läßt wiederholt in breiten lyrischen Ergüssen die Heldin ihr Seelenleben unmittelbar aussprechen, namentlich an den beiden entscheidenden Wendepunkten ihres Geschickes. Und hier tritt der Lyrische Charakter auch in der äußeren Form hervor: Jamben wechseln mit Anapäst, neben den regelmäßigen Blankversen stellen längere und kürzere sich ein, gereimte jambische und trochäische Strophen, darunter regelrechte Stanzas, treten auf, am Schlusse größerer Szenenreihen und in den Reden der Jungfrau sind die Verse oft mit Reimen geschmückt und die Montgomeryszene hat der Dichter, angeregt durch eine Vorlesung von Goethes „Helena“, in antiken Trimetern geschrieben. Und alle diese bunt wechselnden Versformen stehen mit dem Momente der Empfindung und mit dem Gemütsinhalte in innigstem Einklange; wir werden erhoben durch den Wohlklang der bald edle Würde und Hoheit, bald zarte Empfindung atmenden Sprache. Wohl auch wegen des bunten Wechsels der Versformen und des Glanzes und opernhafsten Pompes hat der Dichter seine Tragödie eine „romantische“ genannt. Es war eine neue Form des Dramas. Gerade in der unablässigen Neubildung zeigt sich, wie sehr Schiller reiner Künstler ist. Er ließ sich durch keinen Griff des Tragisch-Dramatischen fesseln. „Jeder Stoff“, schreibt er an Körner, „will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.“

„Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.“ So urteilte der Dichter über sein Werk, und es hat zu dem Herzen der Mit- und Nachwelt gesprochen. Freilich setzte neben der begeisterten bald auch eine tabelnde und nörgelnde Kritik ein und so erfuhr die Dichtung ein ähnliches Los wie die geschichtliche Persönlichkeit der Heldin. Zunächst rief Schillers Drama eine Reihe von Profadarstellungen des geschichtlichen Stoffes hervor, so die der Romantiker Fr. Schlegel, Görres, Fouqué, auf denen später noch Hebbels Aufsatz beruht. Ganz nach der Theorie Tiecks und Solgers, wonach der Dichter sich als Genius der Geschichte fühlen und gerade durch die geschichtliche Wahrheit wirken sollte, dichtete Fr. G. Wegel seine „Jeanne d'Arc“ (1817), der trotz ihrer Formlosigkeit später manche den Vorzug gaben. Auch an einer „Travestierten Jungfrau von Orleans“ (1803) fehlte es nicht und ihrem Verfasser, dem Vielschreiber Julius von Voß, folgten andere mit ähnlichen Erzeugnissen. Bald dichterisch frei nach Schiller, bald im engeren Anschlusse an die Geschichte wurde in den folgenden Jahrzehnten derselbe Stoff in und außer Deutschland als Drama oder Oper (mit der Musik von Verdi, Gounod u. a. bearbeitet. Einzelne Motive und Gedanken der Schillerischen „Jungfrau“ wirkten auf spätere Erzeugnisse unserer dramatischen Literatur ein, die anderen Stoffkreisen entstammten; so auf Kleists „Benthesilea“, Grillparzers „Sappho“, Immermanns „Trauerspiel in Tyrol“ und in gewissem Sinne selbst auf Hebbels „Judith“.

Bernhard Shaw, ein puritanischer Protestant, trägt in seine „Dramatische Chronik“ „Die heilige Johanna“ den modernen Glaubensskeptizismus hinein, schaltet das Metaphysische aus und sagt, Schillers Jungfrau von Orleans sei „in einem Herentfessel tobender Romantik ertrunken“. Des weiteren findet er Johanna im Widerspruche mit der Kirche und erklärt, „die Heiligspredung war eine wundervolle katholische Geste als Heiligspredung einer protestantischen Heiligen durch die katholische Kirche.“ Es berührt sonderbar, daß Shaws Drama Erfolg haben konnte; denn, abgesehen von der irrigen Auffassung der Heldin, bietet es als Kunstwerk keinen Genuß und ästhetisch ist es überhaupt nicht faßbar. Als Komödie setzt die Handlung ein und steigert sich bis zur tiefen Tragik, die dann der Epilog rückwärtslos zerklüftet, ohne

daß sich der Dichter um die Nachwirkung im Zuschauer kümmert, der mit peinlichen Gefühlen und ratlosen Gedanken entlassen wird.

Der Herbst des Jahres 1802 brachte Schiller die Erhebung in den erblichen Reichsadelsstand, die der Herzog bei Kaiser Franz beantragt hatte. Das Adelsdiplom ließ den Dichter kühl. „Sie werden gelacht haben, da sie von unserer Standeserhöhung hörten,“ schrieb er an W. v. Humboldt; „es war ein Einfall von unserem Herzog, und da es geschehen ist, so kann ich's um der Volo und der Kinder willen mir auch gefallen lassen.“ (Textbild S. 968.) Er steckte damals bereits mit allem Ernste in der Arbeit an einem Werke, das mehr als irgend ein anderes seine Verehrung und sein Verständnis für den Geist der Antike, zugleich aber seine eigentümliche Selbständigkeit bekunden sollte. Es war „die Braut von Messina“.



Szene aus der Braut von Messina.

Nach dem Gemälde in der Staatsbibliothek in Weimar.

Den letzten Federstrich tat er am 1. Februar 1803, und wenige Tage darauf las er es einem größeren Kreise vor, oder wie er sich selbst launig ausdrückt, „vor einer sehr gemischten Gesellschaft von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern“, und zwar, wie er hinzusetzt, mit großer und übereinstimmender Wirkung. Die erste Aufführung fand am 19. März 1803 auf der weimarischen Bühne statt und machte einen ungewöhnlich starken Eindruck. Ziffand schrieb darüber an Schiller: „Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste! Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Bettec über das Land.“ So war denn das Experiment, dem Schiller mit Bangen entgegengesehen hatte, gelungen. Im Herbst 1803 erschien das Drama bei Gotta im Druck unter dem Titel „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören.“ „Bewundert viel und viel gescholten“, hält es sich auch heute noch im Repertoire unserer größeren Bühnen, wenn es auch weit seltener erscheint als andere Dramen Schillers, die dem naturalistischen Stil unserer Schauspieler nicht so große Schwierigkeiten entgegenstellen wie gerade diese antikisierende Schöpfung.

Nach der ersten Aufführung der „Braut von Messina“ in Weimar sagte Schiller, er habe zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Auch Goethe war tief beglückt von dem künstlerischen Ereignisse und meinte, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. Mit Körner bewunderte Humboldt die Höhe und Pracht der poetischen Form, in der das Stoffliche rein aufgegangen sei, alles streng aufeinander folge und sein eigenes Leben habe. So sehr Schiller der Beifall der Freunde beglücken mochte, gab er sich doch keinen trügerischen Hoffnungen hin. Und wie er es vorausgesehen hatte, ist seine Tragödie ein Gegenstand „ewigen Streites“ oft schroff entgegengesetzter Meinungen geworden und geblieben. Selbst über das Eigentümlichste der künstlerischen Leistung Schillers, die durchaus moderne Wendung, die er der antiken Schicksalsidee gab, geriet die Kritik auf verhängnisvolle Abwege. Die einseitig vom „König Oedipus“ abgeleitete Anschauung, daß die antike Tragödie durchweg „Schicksalstragödie“ gewesen sei, führte Kritiker dazu, auch Schillers in technisch-formaler Hinsicht antikisierenden Versuch als eine solche zu bezeichnen und ihn daher als einen Abfall von dem Geiste des neueren Dramas zu erklären. Noch schlimmer wurde die Sache, als geistlose Nachahmer zu Schillers Ärger sich seines Schicksalsbegriffes bemächtigten und ihn ins Rohe und Fragenhafte verzerrten. Die Blütezeit der sogenannten Schicksals- und Zufallsdramen der Werner, Müller und Genossen, die 1815—1825 die Bühne beherrschten und mit dem fatalistischen Geiste des Napoleonischen Kriegszeitalters zusammenhängen, erlebte zwar Schiller nicht mehr, aber als dieses fatale und schale Zeug der Verachtung anheimfiel, wirkte das ungünstige Urteil auf die „Braut“ zurück, in der man die Mutter jener Mißgeburten erblickte. Und doch ist dieses antikisierende Drama so „modern“ wie nur irgend eine andere Tragödie Schillers. Wie vom Wallenstein kann man auch von jeder der im Drama handelnden Personen sagen: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“ Denn im letzten Grunde fällt das Verhängnis, das über den Gestalten zu schweben scheint, zusammen mit deren sittlicher Beschaffenheit, mit ihrem Charakter, der nun freilich in seiner Entstehung wie in seinem Wirken durch Umstände bedingt ist, die sich dem Willen und der Berechnung völlig entziehen.

Während der Arbeit an dem Stücke schrieb Schiller an Körner, er glaube, daß „es sich wirklich zu einer Achylischen Tragödie“ anlasse. Die erneute und erweiterte Beschäftigung mit Achylus, von dem er damals vier Stücke in der Uebersetzung Fr. Stolbergs las, bestärkte ihn in der eigenen Auffassung der Schicksalsidee. Was die alten Mythen Schicksal nennen und was in Sophokles' „König Oedipus“ als ein von außen her bestimmtes Verhängnis erscheint, das läßt Achylus mit innerer Notwendigkeit aus den Verhältnissen und Handlungen leidenschaftlich erregter Personen emporwachsen. Daß der Fluch der bösen Tat fortzeugend Böses gebären muß, daß aber die Aufopferung der selbstlichen Triebe sogar aus tiefster Erniedrigung erlösen und über alles Verhängnis hinaus erheben kann, diese seine Anschauung fand Schiller auch bei Achylus ausgeprägt. Nun erst konnte er die Annäherung seines Werkes an die Antike mit voller Freude empfinden, denn jetzt war ihm der Weg zur Vermenschlichung und Verinnerlichung dessen gezeigt, was er unter allen Kunstmitteln des Sophokles einzig und allein nicht gebrauchen konnte, des durch Orakel vorher bestimmten, von außen eingreifenden Schicksals. Diese im voraus verhängte Notwendigkeit zu erklären und zur Befriedigung der Vernunft aufzulösen, erkannte Schiller als einen Vorzug und als die Aufgabe der modernen Tragödie.

Nach einer auf uralter Menschenerfahrung beruhenden Beobachtung, die auch dem Dichter als Grundgedanke vorschwebte, über der Ahnen Fluch und Segen, ihre Taten und Leiden eine große Macht auf die Enkel aus. In diesem Sinne gehört das Erbteil der Väter, die angestammte Natur, auch für das normannische Herrschergeschlecht in Messina zu den Schicksalsmächten, die am Gewebe seines Unheils mitspinnen helfen. Es sind die angeborenen Triebe und Temperamente, die gerade in Sizilien den günstigen Boden zu ihrer Entfaltung gefunden haben. Dieser kulturhistorische Hintergrund ist die notwendige Voraussetzung des Ganzen; ihm entströmt die Lebenslust, in der solche Charaktere wie die unseres Dramas gedeihen, und ihm entsteigt die unheimliche Schwüle der Leidenschaft, die vom Anfang an die Atmosphäre der Tragödie durchdringt. Jahrhunderte war Sizilien das Ziel wechselnder Eroberer, ein Tummelplatz der Raubhuth und Machtbegierde, und wie die Völker so vermengten sich auch die Kulturen und Religionsvorstellungen; aus griechisch-römischer Zeit wirkt die alte Götterlehre fort und verschlingt sich mit mohammedanisch-fatalistischer Weltanschauung und christlichem Glauben und mit allerley Aberglauben zu einem wunderlichen Ganzen. An dem daraus sich ergebenden beängstigenden Dämonen- und Schicksalsglauben haben alle, Herrscher und Beherrschte, je nach ihren Bedürfnissen Anteil. Ein wilder maßloser Sinn, der nur den eigenen Willen und die eigene Leidenschaft kennt, geht durch das ganze Herrschergeschlecht und von dessen rücksichtsloser Herrennatur wissen nicht nur die Unterjochten zu erzählen, sondern in dem Geschlechte selbst hat dieser Dämon von jeher gewüthet und „Greuelthaten ohne Namen, schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus“.

Am schärfsten ist die wilde Sinnesart in dem alten Fürsten ausgeprägt und am deutlichsten der Zusammenhang zwischen Charakter und Leben offenbar. Rücksichtslos reißt er, eine gewalttätige, ganz der selbstsüchtig-sinnlichen Leidenschaft hingegebene Despotennatur, die dem eigenen Vater bestimmte Braut an sich und erntet dafür den väterlichen Fluch. Dieser, an sich nur der Ausdruck eines wilden Rachedurstes, erfüllt sich durch die Leidenschaftlichkeit des Verfluchten. Nur weil das verfluchte Ehepaar danach geartet ist, erwächst aus dem unseligen Ehebündnis alles weitere Unheil. Früh gerät das heiße Blut in den beiden Söhnen zur Gärung und nur durch Machtgebote vermag der Vater den „rohen Ausbruch ihres wilden Triebes“ zu hemmen. Vor der herrischen Willkür und dem jähen Zorn des Fürsten erzittert auch die Gräfin Isabella, nicht offen, nur mit verstecktem Eigensinn wagt sie in Heimlichkeit dem Eigenmächtigen zu trotzen. Das fried- und freudlose Verhältnis der Eltern nährt die Zwietracht der Söhne, die Gewalttätigkeit des Vaters deren Neigung zu leidenschaftlichem Widerstande, und so verstärkt sich unter dem harten Druck eines unbedingten Willens der erbeigentlichliche Zug der Familie, argwöhnisch in geheimnisvollem Tun die eigenen Wege zu wandeln. Der Gedanke an die Schuld verdüstert den Eltern die Erinnerung an die Vergangenheit, das Gebaren der Söhne den Blick in die Zukunft, und es begreift sich, daß die seelische Erregtheit, noch verstärkt durch die bevorstehende Geburt eines dritten Kindes, die Eltern auch im Schlafe nicht zur Ruhe kommen läßt. In einer besonderen Welt von Glaubensvorstellungen lebend, sehen sie in den Traumbildern Botschaften einer höheren Macht. Das Herrscherhaus, so legt „ein schwarzer Magier“ des Fürsten Traum aus, werde durch die zu erwartende Tochter vernichtet; glückverheißend deutet ein „gottgeliebter Mönch“ den Traum der Fürstin. Der Fürst, der selbst das waltende Schicksal seinem Willen gefügig machen will, gibt den Befehl zur Ermordung des Kindes; die Mutter aber, die auch jetzt keinen offenen Widerstand, ja nicht einmal die Mitteilung ihres besseren Spruches wagt, rettet das Kind in die Verborgenheit eines Klosters. Wohl folgt Isabella mit dieser Handlung der Stimme des Mutterherzens, aber dennoch wird sie die Ursache aller der folgenden leidvollen Verwicklungen, und mit Recht darf Don Cesar, ihr unseliger Sohn, der Heimlichkeit der Mutter fluchen, „die all dies Gräßliche verschuldet“. Und doch waren es die Verhältnisse, die die Fürstin zur Wahl des verhängnisvollen Rettungsmittels zwangen. Lange Jahre wahrte sie das Geheimnis.

Der Tod des Fürsten befreit zwar die Mutter von der Furcht vor dem Zorne des getörschten, mißtrauischen Gemahls. Desto freier aber kann jetzt die bisher mit eherner Faust niedergehaltene Leidenschaft der Söhne walten. Ihr zu heller Flamme auflodernder Haß reißt ganz Messina in seine Wirbel und stürzt das Volk in Parteigungen. Wohl hat der Seher der Mutter geweissagt, die Tochter werde die streitenden Söhne zu heißer Liebesglut vereinen, aber sie achtet jetzt nicht darauf, sondern will, da das Volk dazu drängt, dem Lande den Frieden geben und die Brüder versöhnen, ehe sie ihnen die tot geglaubte Schwester vorzuführen wagt. Aus dem heimlichen Tun der Mutter aber haben sich unterdessen unter dem Zusammenwirken von Charakter und Zufall neue Verwicklungen ergeben. Es hat sich gerächt, daß, wie die Ähnen, so auch die Söhne störrig und in sich verschlossen, jeder ohne Rücksicht auf das Wollen des anderen ihre eigenen Wege gegangen sind und der Naturgewalt ihrer Triebe die Herrschaft über sich eingeräumt haben. In rücksichtslos wildem Jagen ist der ältere der Brüder, Don Manuel, in den geweihten Frieden eines Klosters eingedrungen und steht dort, ohne es zu wissen, plötzlich der Schwester gegenüber. Aus der rasch in beiden auflodernden Leidenschaft wird ein Liebesbund, und daß die Liebenden über ihre Herkunft im Dunklen bleiben, erhöht den Reiz dieser romantischen Liebe. Beatrice aber teilt mit ihrem Geschlechte die eigenwillige Natur, wenn sie ohne Willen des Geliebten unter Beihilfe des vertrauten Dieners Diego der Leichenfeier des Fürsten von Messina beiwohnt. Dort erblickt sie der jüngere Bruder Don Cesar, entbrennt in Liebe zu ihr, und offener als der verschlossene und versonnene Bruder, geradeaus und rücksichtslos auf sein Ziel losgehend, entdeckt er der Entsetzten seine Liebe und seinen fürstlichen Stand. Und Beatrice, getreu dem Erbe ihres Hauses, der Heimlichkeit, verschweigt dem Geliebten das Liebeswerben des Fürsten, dessen Bild sie nicht aus der Seele zu bannen vermag. So knüpft sie durch ihr Schweigen den Unheilsknoten nur noch fester, wo ein Wort ihn hätte lösen können. Der Tag, an dem die Gebannte ihren Ursprung erfahren und der Mutter zugeführt werden sollte, ist gekommen. Da reißt Manuel, aus Furcht, daß eine Enthüllung sein „verschwiegenes Glück gefährden könnte“, in „verwegen-räuberischer Tat“ die Geliebte mit ihrer Einwilligung aus der Hut des Klosters und verbirgt sie in Messina. Schon aber haben die Späher Don Cesars, dem Beatrice seit der ersten Begegnung entchwunden war, ihr Versteck ausgekundschaftet.

All dieses liegt der Handlung auf der Bühne voraus und wird allmählich in analytischer Weise aufgedeckt. Das dramatische Endziel ist die Enthüllung der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Beatrice und den um ihre Liebe werbenden feindlichen Brüdern. Mit der frei erfundenen Fabel von zwei Brüdern, die dasselbe Weib lieben, kehrt der Dichter zu den „Räubern“ zurück; aber näher noch als diese steht der Gestaltung des Stoffes Leisewitzens „Julius von Tarent“. Auch „König Odius“ hat dazu mitgewirkt; denn auch hier ist ein Kind bestimmt, dem fluchbeladenen Hause Unheil zu bringen; es soll getötet werden und wird heimlich gerettet; es wächst, unbekannt mit seiner Herkunft, auf und wird ahnungslos zum Verzeuge der Vernichtung seiner Familie. Unnatürliche Liebe und Verwandtenmord kommen auf beiden Seiten dazu. Während aber im „König Odius“ seine vor das Stück fallenden Taten zur Katastrophe führen müssen, sobald sie ihn in ihrer Tragweite bewußt werden, geht Schiller über sein Vorbild hinaus, indem er nicht bloß den Menschen auf die Bühne bringt, der, unter einer schicksalsartigen Verkettung von Tatsachen leidend, seine persönliche Freiheit wahrte, sondern auch jenen, der in dumpfer Leidenschaftlichkeit vor unseren Augen sein Schicksal sich selbst schafft.

Vergegenwärtigen wir uns den Gang der Handlung: Die Brüder sind versöhnt, der unselige Zwist ist zu Ende, eine neue glückliche Bahn öffnet sich dem Reiche und dem Geschlechte. Isabella will den beiden Söhnen die Schwester, jeder von diesen der Mutter seine Braut zuführen. Cesar findet die Geliebte in den Armen Manuels und ersticht in aufwallendem Zorn den Bruder. Beatrice, die Geliebte, wird als

Schwester erkannt. Don Cesar macht, als er erfährt, wen er geliebt und weshalb er den Bruder getötet hat, seinem Leben ein Ende. Nicht reine Analysis also, wie „König Odius“, bietet Schillers Drama, sondern er läßt seine Personen, vor allem Don Cesar, noch Thaten vollführen, die lediglich aus den Charakteren, dem Verheimlichen und dem ungebändigten Naturtriebe, dem unheilvollen Erbe des wilden Geschlechtes, sich ableiten lassen. Nicht ein wild waltendes Schicksal treibt die Personen zu ihren Entschlüssen, sondern sie alle handeln frei und Orakel und Traumbild würden nicht in Erfüllung gegangen sein, hätten sich die Brüder nicht von ihrer Leidenschaftlichkeit und Unbesonnenheit fortreißen lassen. Nur darum ist das Verderben unabwendbar, weil dem Verhältnisse dieser Menschen zueinander das rechte Vertrauen und die Wahrheit fehlt, jedem Selbstprüfung und Selbstkenntnis mangelt. Lieber als sich selbst schieben sie die Schuld ihrer Uebeltaten und Veräumnisse anderen zu; böse Sterne und neidische Himmelsmächte sollen die Verantwortung tragen und für alles Unbegriffene bietet ihnen ihr Dämonen- und Schicksalsglaube eine bunte Reihe von Vorstellungen und Bezeichnungen dar. Aber was Isabella, Beatrice, der Chor selber als den neidischen „Dämon“, den „bösen Genius“, den „alten Fluch“ eines „bösen Sturmes Macht“, das „Verhängnis“, die „unregierfam stärkere Götterhand“, „ein verderblich Schicksal“ bezeichnet, sind doch schließlich nur Einflüsse, deren eigentliche Quelle in der menschlichen Seele liegt; keine der Handlungen, deren schlimme Verkettungen das Unheil herbeiführt, ist aus äußerlich zwingender Notwendigkeit erfolgt, keine ganz ohne Verschuldung vollzogen worden. Vielmehr bietet der unheilbare Widerspruch zwischen persönlichem Wollen und unverbrüchlichen Daseinsordnungen, wie aller Tragödien, so auch das Thema der „Braut von Messina“. Erst durch leidvolle Erschütterungen, in Seelennot und Herzensweh sollen die Personen des Dramas eine tiefere Einsicht in den Grund aller ihrer Uebel gewinnen und erfahren, daß der Mensch wohl an das Gesetz der natürlichen Notwendigkeit gebunden ist, aber auch einer sittlichen Ordnung für alles, was aus seinem Wollen und Handeln folgt, verantwortlich bleibt.

Freiwillig stellt Don Cesar seine That, zu der die Leidenschaftlichkeit seiner Natur ihn mit Notwendigkeit gedrängt hat, unter die Herrschaft der sittlichen Vergeltung. Die letzten Kämpfe haben den Willen des Starken gemindert, nicht gebrochen; er verkehrt den besorgt forschenden Ritters nicht, daß er, den kein anderer strafen kann, sich selbst zu richten entschlossen ist. Nur durch seine Selbstopferung, so glaubt er, kann der Mord gesühnt und die Schuld in seinem Innern getilgt werden: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ So steht Don Cesar einem Schicksal gegenüber, das ihn erhebt, indem es ihn zermalmt. Denn unbeugsam ist sein Entschluß, obgleich er noch einmal in das Leben gelockt und aufs neue in den Kampf der Menschlichkeit gestürzt wird. Vergeblich beschwört ihn die Mutter, ihr sein Leben zu erhalten; nur einen herben Trost vermag er ihr zu spenden. Auf ihr Geheiß soll auch Beatrice sein Herz bestärken. Da gilt es für Don Cesar den bittersten Kampf, das letzte Ringen mit der selbstischen Natur im Werben um der Schwester verzeihende Liebe. Ginge Cesar im Bewußtsein dahin, daß Beatrice ganz dem toten Bruder gehöre, seine letzte That wäre nicht seiner Ausfluß der Selbstbestimmung, sie entspräche zum Teil eifersüchtiger Verweisung. Erst die Mitleidsträne der selbstüberwindenden Liebe der Schwester siegt über die unreinen Antriebe seiner Natur. Nunmehr frei von aller Sehnsucht bringt er sich am Sarge seines Bruders selbst zum Opfer dar, erfüllt von dem Bewußtsein, Leben und Schuld überwunden zu haben. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel größtes aber ist die Schuld.“ Das finstere Geheimnis des Schicksals, an das alle diese Menschen glauben, hat sich aufgelöst und entschleiern als die natur- und sittengesegliche Folge menschlichen Willens und Handelns.

Mit Unrecht hat man daher die Schwäche des Stückes in der Einführung der Schicksalsidee gesehen; wohl aber ist die Motivierung der Handlung Don Cesars nicht unbedenklich. Es ist ein mit störender Absichtlichkeit konstruierter Zufall, daß Manuel nach der Meldung vom Raube der Schwester das Gespräch zwischen Diego und Cesar nicht hören darf; sonst wäre sofort alles enthüllt und die Weiterentwicklung unmöglich geworden. Er muß um die Mutter beschäftigt sein (II, 6); ferner muß diese dem Manuel die Antwort auf die nötige Frage nach dem bisherigen Aufenthaltsorte Beatricens verweigern und ihn zu deren Rettung „forttreiben“ (II, 6). Allein auch vorher darf Cesar, wenn er ungestört um Beatricens Handwirbt, die Antwort nicht abwarten. So ist die Handlung genau abgezielt, damit das folgenschwere Geheimnis nicht vorzeitig gelüftet werde. In diesen gefährlichen Wendepunkten überläßt es Schiller nach seiner Art dem Schauspieler, das Unwahrscheinliche möglich zu machen.

„Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte.“ So schreibt Schiller am 17. Februar 1803 an W. v. Humboldt, der ihn einst den „modernsten aller neueren Dichter“ nannte. Wie im Stoffe schloß sich Schiller in der „Braut“ auch in dem Gebrauche von Kunstmitteln der antiken Tragödie an; daher die Einheit der Zeit, sehr seltener Szenenwechsel, beschränkte Zahl der Personen, die Eröffnung des Stückes durch einen Prolog, die Ankündigung der neu auftretenden Personen, die lebhafteste Wechselrede in einzelnen Versen und die Verwendung des Chors. Christentum und Mauren-tum, wilde Wikingertart und mittelalterlicher Rittersinn haben den Geist der Personen in der „Braut“ bilden helfen, aber auch antikes Fühlen und Denken gibt einen bedeutenden Einschlag in ihr Wesen. Vor allem ist die Einfachheit ihrer Lebensführung ein edles Erbe der Antike. Das Leben vollzieht sich öffentlich: die Herrscher stehen mit dem Volke in unmittelbarer Be-

rührung. Um dieses auch zur Anschauung zu bringen, bringt der Dichter eine besondere Gruppe denkender und fühlender Menschen, durch die des Volkes Stimmung zum Ausdrucke kommt. Es ist der Chor der antiken Tragödie, den der Dichter in umgestalteter Form in seine Dichtung eingeführt. Wie er das analytische Drama im Sinne seiner ästhetischen Grundanschauungen faßt, so sucht er auch für den Chor eine tiefere Begründung und der dem Stücke vorangestellte Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ versucht die Gründe, die seine Erneuerung im modernen Drama als erwünschenswert erscheinen lassen, aus den Grundsätzen seiner Ästhetik abzuleiten.

Es ist eine geistvolle Auffassung vom Wesen des Chors, die Schiller in der „Vorerinnerung“ zum Ausdruck bringt; doch geht er im Eifer seiner Verteidigung zu weit, wenn er den Chor in der Tragödie für durchaus notwendig erklärt. In der „Braut“ allerdings kommt es der Handlung wirklich zustatten, daß sie durch den Chor von der lyrischen Empfindung und der gedankenvollen Betrachtung entlastet und gereinigt wird, und auch als beruhigendes Element fördert er die rein künstlerischen Wirkungen; aber er ist nicht bloß „idealer Zuschauer“, sondern auch „handelnde Person“. Der mittelalterliche Stoff nötigte den Dichter zur Abweichung von dem alttragischen Chor. In der antiken Tragödie war der Chor, aus dem sie sich selbst entwickelt hat, etwas Selbstverständliches, der moderne Dichter mußte dessen Auftreten begründen. Deshalb läßt Schiller den Chor als dienendes Gefolge der Fürsten, und zwar, deren feindlichen Verhältnisse entsprechend, in zwei Halbhöre geteilt, erscheinen, die die Entzweiung ihrer Herren mit der natürlichen Teilnahme des Dienenden begleiten. Je nach der dramatischen Lage oder Stimmung tritt bald die eine, bald die andere Eigenschaft des Chores mehr hervor. Als Zuschauer sieht er, wie Schiller selbst erklärt, mit der Überlegenheit des Ruhigen über dem Leidenschaftlichen betrachtend gleichsam am Ufer, während das Schiff mit den Wellen kämpft; als handelnde Person aber soll der Chor die ganze Blindheit, Beschränktheit und Leidenschaftlichkeit der Massen darstellen, und so die Hauptgestalten herausheben helfen. Damit die doppelte Eigenschaft des Chors nicht zu störenden Widersprüchen führe, hat Schiller die beiden Hälften verschieden charakterisiert: die älteren ruhigeren Ritter folgen dem gesetzteren Manuel, die jüngeren, leidenschaftlicheren dem stürmischen Cesar. Aber auch die älteren Ritter lassen sich von der Leidenschaft zu gehässigen Wort hürreißern und greifen zum Schwerte, so daß Isabella ihre Meinung vom Chor in die Worte kleidet: „O diese wilden-Banden, die euch folgen, die reichen Diener eures Zorns.“ Es war eben nicht möglich, die beiden Eigenschaften zu vereinen; der Chor kann nicht bald Partei sein, bald über den Parteien stehen. Daß der Dichter nicht an eine bloße Nachahmung des antiken Chores dachte, zeigt auch die metrische Behandlung der lyrischen Teile des Dramas; alles Fremdartige und Gefünstelte verschmähernd, hat er sich an deutsche Versmaße und Rhythmen gehalten; mit gereinigten Zeilen wechseln ungereimte, mit freieren Rhythmen strenger gebundene.

Auf den weichsten Wogen des Wohlklanges strömt eine Fülle kraftvoller Gedanken und tiefer Empfindungen in unsere Seele, die dramatische Wirkung verstärkend und vertiefend. Und durch die Kraft seines Könnens und die Macht der Sprache, deren Flügelschlag uns zu den Höhen dichterischen Schauens und menschlichen Fühlens emporhebt, hat Schiller seinem Chore die künstlerische Rechtfertigung mitgegeben. Wie er es vom tragischen Künstler verlangt, „durchsicht und umgibt“ er selbst „seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen“. Seit dem Auftreten der Renaissance hat es in Deutschland (Gryphius) wie in Holland und Frankreich nicht an Versuchen gefehlt, den Chor in die Tragödie zu verpflanzen, und die „Braut“ hat aufs neue dazu angeregt; Schiller meinte, bloß ein Duzend solcher lyrischer Stücke würden genügen, um auch diese Gattung bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen. Mag man nun diese Ansicht teilen oder nicht, die Verpflanzung des Chores auf unsere Bühne billigen oder verwerfen, der großartig künstlerischen Weise, mit der Schiller in kühnem Wagemute den Versuch machte, kann niemand seine Bewunderung versagen. Die Chorlieder in der „Braut“ sind die glänzendsten Perlen Schillerischer Lyrik und gehören zu dem Schönsten und Erhabensten, was die deutsche Poesie je geschaffen hat. „Das hohe Künstlerische“ des Werkes zu empfinden, hielt Humboldt nur wenige für fähig, und Körner riet dem Dichter: „Rechne hier nicht auf lärmenden Beifall der jetzt lebenden Menge, aber auf dauernden Ruhm bei echten Kunstfreunden der künftigen Geschlechter.“

Dem „ersten Versuch einer Tragödie in strenger Form“, den Schiller im „Wettstreit mit den alten Tragikern“ übernahm, ließ er, getragen von der Erkenntnis, daß es mit „griechischen Dingen eine mißliche Sache auf unserm Theater“ sei, ein „Volksstück“ folgen, das „Herz und Sinne interessieren soll, ein „echtes Stück für das Publikum“. Und ein Stück „für alle“, wie

neu zu erfinden," dieser von Schiller schon früher aufgestellte Grundsatz leitete ihn auch diesmal bei seinem Schaffen. Zwischen den Schweizern und der Naturumgebung besteht ein inniger Zusammenhang. Daher verlangte der Tellstoff, wie Schiller ihn auffasste, ein Mitspielen der äußeren Natur. Mit dem Boden sind seine Bewohner aufs engste verwachsen; aus ihm leiten sich ihre Daseinsbedingungen und Berufsarten, die Einfachheit ihrer Zustände und Sitten, das Urwüchsige ihres Lebens und Wesens her. Der heroische Charakter der Natur verleiht den menschlichen Vorgängen ihre Wucht und Größe, die Liebe zur Heimat, in der alle Kräfte wurzeln, gibt den bescheidenen Menschen den Entschluß zum Handeln und das gemeinsame Fühlen vereinigt sie zu einem mächtigen Ganzen. Es handelt sich in dem Drama um ein Volk, das unter fremdem Druck zum Bewußtsein seines Wertes erwacht und in dem Kampf um Sein oder Nichtsein zur Erkenntnis des politischen Notwendigen, der einheitlichen Zusammenfassung aller Kräfte zur Wahrung des völkischen Selbstbestimmungsrechtes herangereift. An dieser Einsicht entzündet sich der Gemeingeist, aus der Heimatsliebe und dem Freiheitsfinn der zu Schutz und Trutz bereite Vaterlandsgebanke, ein zur Tat gewappnetes nationales Selbstbewußtsein. Aber selbst in der höchsten Not und Begeisterung bleibt dieses schlichte Bergvolk seiner Art treu und darin zeigt sich die Meisterchaft des ganz auf gegenständlich wahre Darstellung gerichteten Dichters. Nicht von hochstehenden Plänen wird das Volk der Schweizer geleitet, sondern seiner Natur gemäß bleibt es maßvoll und gefaßt auch im gerechten Kampfe der Notwehr, ein Gegenbild zu des Dichters jugendlich trotzigem und phantastischem Räuberchauspieler. Nicht in wild begehlicher Zügellosigkeit, wie der Sklave, wenn er die Kette bricht, stürmen hier die Empörten über ihre eigenen Pflichten und die Rechte der anderen hinweg, sie wollen nur die Freiheit des ihnen allen eigentümlichen und natürlichen Daseins sich wahren und erkämpfen. Die Begeisterung dieser Freiheitskämpfer gibt der alten Schweiz und dem alten Recht, wie der ererbten Pflicht gegen den Kaiser. Der Sinn für die Wohlfahrt des Ganzen zügelt den stürmischen Drang des einzelnen; nicht von gewaltiger Selbsthilfe, sondern von der ordnungsgemäßen Durchführung des allgemeinen Willens wird das Heil erwartet. Die französische Revolution, sagt der Dichter in den Widmungsstanzen an seinen Gönner Dalberg, sei „kein Stoff zu freudigen Gefängen“;

Doch wenn ein Volk, das fromm die Herden weidet,
 Sich selbst genug, nicht fremden Guts begehrt,
 Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,
 Doch selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt,
 Im Glücke selbst, im Siege sich bescheidet:
 — Das ist unsterblich und des Liedes wert.

Da also das Schweizervolk als Ganzes der Träger der Bewegung, der Held des Dramas ist, mußte der Dichter das Wesen dieser Volkspersönlichkeit im Bilde darstellen. Es war der erste Versuch, die Massenpsychologie an Stelle der Einzelcharakteristik zu setzen, die zuvor, z. B. in Shakespeares „Julius Cäsar“ und Goethes „Egmont“, auch zur Zeichnung einer Volksmasse dienen mußte. Hat nun auch der Dichter bei der Zeichnung der Charaktere, seinem Zwecke entsprechend, mehr das Gemeinsame, das Typische betont, so entbehren die Vertreter der Volksgemeinschaft doch nicht der besonderen Züge. Alle Lebensalter und Lebensverhältnisse sind im Drama vertreten, vom Kinde bis zum Greise, vom Knecht bis zum Edelmann; individuell sind die Antriebe, die den einzelnen zum Kampfe auffordern, aber erst durch die Beziehung zum Ganzen erhält jeder einzelne seine volle Bedeutung.

Im Adel scheidet sich die Jugend vom Alter, die neue von der alten Zeit. Wie eine Verkörperung der alten, patriarchalischen Zustände der Schweiz ragt der ehrwürdige Freiherr von Attinghausen in die von neuen Wünschen bewegte Zeit herein. Sterbend prophezeit er seinem Lande eine glückliche, auf eine neue, freie Gesellschaftsordnung sich gründende Zukunft und findet die Gewähr für die Erfüllung in der selbständigen Willensentschließung seiner geeinigten Landsleute. Zugunsten eines solchen Volkes ist er bereit, aus seiner Vorzugsstellung zurückzutreten. Sein Nefse Rudenz aber, von dem höfischen Glanze verführt, trennt sich von den bauerlichen Volksgenossen, um sich auf die Seite der Unterdrückten zu stellen. Erst die Geliebte zeigt ihm den Weg zur Pflicht und der Vorgang auf der Wiese zu Altdorf beschleunigt seine Rückkehr. So wenig anziehend die Gestalt des schwankenden Junkers und so ungefüge auch seine Liebesepisode mit der edler und kräftiger veranlagten Bertha von Brunck ist, im Drama hat Rudenz eine

nicht unwichtige Bedeutung: erst sein Zusammenwirken mit den Eidgenossen vollendet durch den Ausgleich die völkische Gemeinschaft und gibt den bedächtig jagenden Landeuten den entscheidenden Antrieb zum Handeln vor der auf dem Rütli förmlich beschlossenen Zeit. Das Förmliche und Bedächtige in der Freiheitsbewegung einer von starrem Rechtsgefühl durchdrungenen Masse kommt auch in ihren Führern zum Ausdruck. Die Vertreter der drei betroffenen Kantone, Greis, Mann, Jüngling, sind schlichte Naturen, aber schon das durch ihr Alter bestimmte Temperament bedingt ihr verschiedenes Verhalten zu den Ereignissen. Arnold Melchials leicht entflammte Jugend ist zu überlegter Selbsthilfe immer bereit, er lernt aber um des Ganzen willen seinen Feuergeist zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Heuergeist zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Heuergeist zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Heuergeist zügeln.

Im Gegensatz zu der heroischen Gertrud steht Tells Gattin, die ganz im engsten Familienkreise aufgehende Hedwig. Sie ist die Mutter zweier Kinder und Gattin eines Mannes, dessen Waghalsigkeit ihre Phantasie stets in Aufregung und Sorge um das Leben ihres Schützers und des Waters ihrer Kinder hält. An den Seinigen hängt Wilhelm Tell mit der ganzen Wärme und Innigkeit einer starken Natur. Außer ihnen kennt er nur seinen Beruf. Das einsame Schweigen auf den Spuren des Wildes hat den Hang des wortfargen Mannes noch verstärkt. Im Kampfe mit den Elementen auf sich allein gestellt, lernt der Alpenjäger seiner Kraft und Kunst vertrauen und mit der sicheren Naturmacht verbindet sich der zielbewusste Lebenswille. Wie er sich immer zu helfen weiß, so ist er auch anderen zur Hilfe stets bereit; aber dem Reden und Raten, dem heimlichen Planen und Verschwören ist er abgeneigt. Gilt es bestimmte Tat und ruft die Not, so wird er seinen Mann stellen. Das wissen die Schweizer und vertrauen dem „Träumer“ als einem ihrer besten, wenn auch erst die bitteren persönlichen Verhältnisse die anfangs schwachen sozialen Regungen entwickeln müssen. Mit dem Willen dieser tatkräftigen Persönlichkeit setzt sich auch der nach dem gleichen Ziele drängende Volkswille durch und Tell selbst erkennt, daß die furchtbare Tat der Notwehr seinem ganzen Volke so gut wie seinem Hause gekolten hat: „Frei sind die Hütten!“ Und eben weil er allen die rettende Tat bringen soll, darf er in seiner Selbständigkeit nicht gehemmt sein durch den feierlichen und förmlichen Beschluß einer Allgemeinheit, die das Befreiungswerk geduldig hinauschiebt und es nur auf ein gemeinsames Vorgehen begründet sehen will, jeden Akt der Selbsthilfe aber streng untersagt. Dies ist wohl auch der Grund, warum Schiller, abweichend von Tschudi und den älteren Dramen, den Tell an der Verschwörung auf dem Rütli nicht teilnehmen läßt und so den Mann zu den erwägenden Eidgenossen scheinbar in Gegensatz bringt.

Eine Anregung zu dieser Sonderstellung Tells mag Schiller durch Goethes Auffassung erhalten haben; näher liegt die Annahme, daß der Zug nach individualistischer Ausprägung in der Zeit lag; läßt doch auch Fr. Schlegel in seinem „Marlos“ das Wort erklingen: „So starke Seelen sind allein am stärksten!“ Und hat nicht der Dichter des „Tell“ selbst Wallenstein und Johanna zu alles beherrschenden und bezwingenden Individuen erhoben und beide in Gegensatz zu ihrer Umgebung gestellt? Vielleicht darf man einen Grund dafür auch in der von der Schweizer Überlieferung hervorgehobenen „Unbefonnenheit“ des Tell suchen, auf die sich beziehend ihm Schiller die Worte in den Mund legt: „Wär' ich befommen, hieß ich nicht der Tell.“ Dessen Gegner und zugleich der Typus der das Volk bedrückenden Vögte ist Gessler. Er ist scharf und grell gezeichnet, ein hochfahrender und harter Gewaltmensch, entschlossen, dieses stiernackige Volk zu beugen und seinem Willen gefügig zu machen; zu diesem Zweck ist ihm jedes Mittel recht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint.

Die Überlieferung bot dem Dichter drei große Hauptscenen: Rütli, Tells Apfelschuß und die Ermordung Gesslers. Aus diesen gestaltete Schiller sein reich bewegtes Drama, dessen eigenartiger Bau als einheitlicher sich erweist, sobald man sich das gemeinsame, von allen Schweizern angestrebte Ziel vor Augen hält. Dann offenbaren sich die drei scheinbar nebeneinander herlaufenden Handlungen im Grunde nur als eine. Denn sie laufen alle in einem Brennpunkte zusammen und jeder Teil steht in Beziehung zum anderen und zu der gemeinsamen Idee der Befreiung des väterlichen Bodens von dem unerträglichem Drucke der fremden Herrschergewalt. Auf dieses Ziel ist das Sinnen der Vertreter des Volkes von vornherein gerichtet, auch Tell reißt auf Grund seines Familiengefühles dazu heran und das Streben der anfangs auseinandergehenden adeligen Gruppe mündet schließlich gleichfalls in den allgemeinen Strom der Volksbewegung. Bald wird auf die Masse unser Blick gewendet, bald tritt Tell oder eine Einzelgruppe mehr hervor, aber immer werden wir bei dem einen an das andere erinnert, und jede, wenn auch noch so persönliche Bedrängnis steht symbolisch für die allgemeine Not und ist eine Folge der alle treffenden Zwangslage. Durch Tells Tat wird zugleich das, was auf dem Rütli geplant wurde, erreicht; denn nachdem einer der Vögte gefallen ist, bricht vorzeitig der Sturm gegen alle los, und der fünfte Akt zeigt uns die errungene Freiheit und die helle Aussicht in die Zukunft des freien Landes.

Nach alledem darf man dem Drama nicht Mangel an Einheit vorwerfen, mögen auch die drei Handlungsreihen nur lose miteinander verknüpft sein. Die Wirkung, die das Stück auf jedes empfänglich,

Gemüt ausübt, ist eine einheitliche. Manche Kritiker finden die Apfelschußszene psychologisch unwahrscheinlich und zu wenig motiviert, ohne zu bedenken, daß der Dichter hier von der Ueberlieferung ebensowenig abgehen durfte als von der Ermordung Gessler's, ohne den ganzen Stoff in bedenklicher Weise zu ändern. Und hat nicht Schillers Kunst alles getan, um uns die unentriumbare Nötigung zu zeigen, die Tell zu dem Schusse zwingt? „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben“. Tells Befreiungstat wird von manchem als Muehelnord bezeichnet, und doch hat Schiller die Lage Tells und der Seinigen so geschildert, daß die Ermordung Gessler's, mag sie auch aus dem Hinterhalte geschehen, als ein Akt der Notwehr erscheint. Dieser wird allerdings durch Tells Monolog besser begründet als durch die nachträglich eingeschobene Parricidazsene, die wie eine Erwidrerung auf den erhobenen Vorwurf klingt. Die Tat, schon auf der Wiese zu Mtdorf und auf der Seefahrt geplant, widerspricht den Neigungen des friedliebenden Mannes, aber weil er sie als eine Notwendigkeit erkennt, will und muß er sie mit klarem Bewußtsein, mit innerer Freiheit, ohne Zwang und Zweifel erfüllen. Darum mußte er noch alles durchprüfen und überdenken. Der Dichter hielt den Monolog für ganz unentbehrlich, ja für „das Beste im ganzen Stück“. Gegenüber einem Einwande Ifslands bemerkte er: „Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende des Stückes, und es wäre ja gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, mich dazu bewogen hätten.“ Daß Tell, der einfache und wortfarge Mann, hier in Reflexionen sich ergeht, wer wollte deshalb mit dem Dichter rechten? Im allgemeinen zeigte indessen gerade die Redeweise im „Tell“ des Dichters Bestreben nach charakteristischer Abstufung der einzelnen Personen, wie er denn auch alte Formeln und Wortgebilde, volkstümliche Sprüche und Wendungen aufnimmt, um den Eindruck der Lebenswahrheit und Naturtreue zu erhöhen.

Aber was wollen alle Vorwürfe, berechnete und unberechnete, gegen die Schönheit der ganzen Dichtung! Ihre Uraufführung in Weimar am 17. März 1804 erzielte einen noch größeren Erfolg als die früheren Stücke des Dichters. Dem Eindruck der Telledichtung gaben sich auch die Brüder Schlegel hin und bezeichneten sie als die Krone der Schillerschen Schöpfungen; Gabriel Merkel, Schillers alter Widersacher und ein Jünger Nicolais, huldigte dem Genie Schillers mit volltönenden



Schillers Wappen.

Lobeshymnen, der Däne Kund Lyne Rahbek, ein Jugendbekannter Schillers aus der Mannheimer Zeit, eröffnete die Reihe der Übersetzungen, die das Werk im Laufe des Jahrhunderts der ganzen Kulturwelt erschlossen haben. Schon 1804 äußerte der Berner Schriftsteller Höpfer den Wunsch, die gesamte Eidgenossenschaft möge durch gemeinschaftliche Aufführung des Stückes, „nahe oder bei der Quelle der Handlung“, die 500jährige Gründung ihrer Freiheit feiern und damit zugleich „deren Sänger Dank und Lob aus allen Teilen der Schweiz zufließen“ lassen. Dieser Wunsch wurde in den folgenden Jahrzehnten erfüllt, das Stück ward aus der Enge der Kulissenwelt hinausgeführt in Gottes freie Natur und in die Sonnenhelle des Tages. Was alle früheren Tellediegele den Schweizern nicht hatten geben können, ein wahrhaft vaterländisches, künstlerisch durchgebildetes, alle in tiefster Seele bei ihrem gemeinsamen Empfinden packendes Volksdrama, das war ihnen nun durch den schwäbischen Dichter geworden. Was aber die Herzen aller für die Dichtung eroberte und noch immer gewinnt, das ist neben den

vielen erhabenen und freundlichen, rührenden und erschütternden Bildern vor allem die herrliche Gesinnung, die es durchzieht und durchleuchtet, der warme und hinreißende Ausdruck edler, schlichter Vaterlandsliebe. Darum hat Schiller nicht bloß, wie er an Körner schrieb, durch sein Stück die deutschen Bühnen erschüttert, sondern auch die deutschen Herzen. In großer Zeit, da unser ganzes Volk unter dem Joche eines hartherzigen Tyrannen seufzte, hat es aus Schillers „Tell“ Trost und Mut und den Glauben geschöpft: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.“ „Zum letzten Mittel,

wenn kein anderes mehr Versagen will, ist uns das Schwert gegeben.“ In trauriger Zeit der Zerspaltung und des Kleinmutes hat des Dichters Stimme seinem Volk zugerufen:

Ans Vaterland, ans teure, schließ' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.

Mit dem „Tell“ schloß die Reihe der vollendeten Schöpfungen unseres größten Dramatikers. Während der letzten Jahre hatte sich die Krankheit, deren bange Mahnung ihn eigentlich nie verließ, immer weiter entwickelt, wenn auch Monate kamen, in denen er sich freier fühlte und voll Hoffnung in die Zukunft blickte. Im Jahre 1804 schien noch einmal die Möglichkeit an Schiller heranzutreten, seinem äußeren Leben eine ganz neue Bahn zu geben. Auf Betreiben Ziffands reiste Schiller im April nach Berlin. Überall begegnete man ihm mit der höchsten Auszeichnung und Verehrung, auf der Straße, in Gesellschaft und im Theater. Er hatte eine Audienz bei der Königin Luise und es kam zu Verhandlungen mit der Regierung, die ihn dauernd für Berlin gewinnen wollte. Das freundliche Entgegenkommen des Herzogs aber, der sein Gehalt auf 800 Taler erhöhte, die Pflicht der Dankbarkeit, Neigung und Freundschaft hielten ihn in Weimar fest. Hier wurde im November die Ankunft des Erbprinzen Karl Friedrich und seiner jungen Gemahlin, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, erwartet. Zu dem Empfange des fürstlichen Paares dichtete Schiller in wenigen Tagen das Festspiel: „Die Huldigung der Künste“, in der er noch einmal seine besten Gedanken von der schöpferischen und beglückenden Macht der Kunst ausspricht. Es ist seine letzte ausgeführte Dichtung.

„Den Sinnenden, der alles durchgeprobt“, nannte Goethe den Freund in dem Maskenzuge von 1818, der Bilder aus den letzten Dramen Schillers vorführte. So möchten auch wir ihn nennen, wenn wir die Mannigfaltigkeit von Stoffen und Formen überblicken, die in Schillers dramatischem Nachlaß sich uns auftut.

Der älteste Entwurf, die Malteser, sollte das Lieblingsthema der Schillerschen Tragik, die schmerzliche Hingabe der Neigung an die Pflicht, die Aufopferung der Lebenshoffnung des einzelnen im Interesse des Ganzen, die Läuterung des selbstsüchtigen Dranges zu der Erhabenheit des sittlichen Willens, darstellen. Ähnlich wie in diesem Drama gipfelt die Handlung in der heroischen Tragödie Themistokles in der opferwilligen Hingabe des eigenen Lebens für das Vaterland, und wie dort das Christentum dem Halbmond, wird hier die griechische Kultur dem Barbarentum gegenübergestellt. Die unabwendbare Nemesis, die plötzlich den Schleier hebt, der über einem verborgenen und weit zurückliegenden Verbrechen liegt, wollte Schiller in der Polizei darstellen und bei der Untersuchung „Paris in seiner Allzeit“ dem Zuschauer vor Augen führen. Doch kam seine Erfindung nicht über die Ansätze zu einem dürftigen Intrigen- und Zufallspiel hinaus und auch die Aktenchemata der Kinder des Hauses, einer bürgerlichen Kriminaltragödie, blieben unausgeführt. Aus dem Alltäglichen wieder in eine reinere poetische Sphäre erhebt sich der Plan zu Elfriede, die in die sagenhafte Zeit des Mittelalters führt, wo statt der Polizeigewalt das ungeschriebene Gesetz des Herzens gilt. In diesem Zusammenhange greift Schiller mit dem Entwurfe zu der Tragödie Die Braut in Trauer den alten Plan eines „Zweiten Teiles der Räuber“ auf. Und wie diese, die „Braut von Messina“ ankündigend, mit der Vernichtung eines fluchbeladenen Geschlechtes endigen sollte, so erhob er, angeregt durch Racines „Britannicus“, diese Tragik in der Agrippina zu der Höhe des großen historischen Dramas. Das Heroische und Rührende vereint fand der Dichter in Warbeck, mit dessen Geschichte er während der Vorarbeiten zur „Maria Stuart“ befaßt geworden war. Das natürliche Recht einer geborenen Herrscherpersönlichkeit kämpft hier mit dem historischen Recht der Legitimität und dieser Konflikt wird dadurch verschärft, daß der Held ein natürlicher Sohn Eduards IV. ist. In der Prinzessin von Zelle wollte der Dichter die Duldertragik des „König Odius“ bis zu Ende durchführen. Den ziemlich weit ausgeführten Plan zu dem romantischen Lustspiele Die Gräfin von Flandern verknüpfte schwache Fäden mit der Bearbeitung des Märchens Turandot. Durch die Lektüre wurde Schiller zu einem Seedrama angeregt; aber jeder der drei Entwürfe Das Schiff, Die Flibustier und das Seestück erwiesen sich ihm als unfruchtbar. Erwähnt seien noch der Plan einer Märchenoper Rosamund und zu der Tragödie Charlotte Corday, in der Goethes „natürliche Tochter“ eine Fortsetzung erhalten sollte.

Noch während der ersten Theaterproben des „Tell“ trug er am 10. März 1804 in seinen Kalender ein: „Mich zum Demetrius entschlossen“, und unter fortwährenden Hemmungen und Unterbrechungen gelang es ihm, den gewaltigen Torso der Tragödie „Demetrius oder die Bluthochzeit von Moskau“ zu schaffen. Wohl hat er nur die ersten anderthalb Akte ausgearbeitet und für die Fortsetzung nur ein in Akte eingeteiltes Szenar und Skizzenblätter hinterlassen, aber das einheitliche, aus der Tiefe der Menschenbrust geschöpfte sittliche Problem des Stückes mit

seiner aus dem Charakter des Helden folgerichtig erwachsenden Tragik, die rasch fortschreitende wohlgefügte Handlung und der Glanz der Darstellung, soweit sie schon vorliegt, zeigen unseren Dichter auf einer Höhe, die noch immer wieder ein Aufwärts und Vorwärts in seinem künstlerischen Können und Schaffen bezeichnet. Unverkennbar steht die erste Hälfte des Stückes unter der Einwirkung des „König Ödipus“ und kommt diesem sogar viel näher als die „Braut von Messina“, aber von der Peripetie an scheiden sich die Wege des modernen und antiken Dichters: nicht eine Schicksalstragödie, sondern eine erschütternde Willenstragödie sollte „Demetrius“ werden.

Noch kühner als Sophokles setzt Schiller gleich mit einem dramatischen Höhepunkt ein, indem er uns in der Eröffnungs- und Expositionszene den Helden sofort auf seiner schwindelnden Höhe zeigt. Es ist der Jüngling Demetrius, der vor dem polnischen Reichstage erscheint und „Rußlands Krone in Anspruch nimmt als Zwans echter Sohn“. „Krieg, Krieg mit Moskau!“ erschallt es in der Versammlung, von der Schiller ein mächtiges figuren- und farbenreiches Bild entwirft. Doch das Beto des Woiwoden von Sendomir, der vor dem neuen Zar warnt, zerreißt die Beschlüsse des Reichstages, der sich nun unter heftigem „Tumult und Säbelgefliir“ auflöst. Die Republik muß daher Frieden halten mit Moskau, aber die Großen werden auf eigene Faust handeln. König Sigmund ist damit einverstanden und gibt Demetrius väterliche Ermahnungen für sein künftiges Wirken. Im Gegenjage zu den stürmischen Auftritten des ersten Aktes führt uns der Anfang des zweiten in ein griechisches Nonnenkloster in öder Wintergegend am See Belosero, wo Marfa, die unglückliche Witwe des Zaren Iwan, als Verbannte seit 16 Jahren den Tod ihres Sohnes beweint. In diese Totenstille tönt nun plötzlich der Ruf: „Prinz Dmitri lebt!“ „Ich weiß, daß es ein Wahn ist.“ ruft sie schmerzlich aus, und doch fühlt sie, wie ihr „das Herz im Busen wankt“. Das ganze Volk der Litauer und Polen, meldet ein Hirte, greife für den Prinzen zu den Waffen und „der große Fürst in seiner Hauptstadt erbebe“. Es ist dies Boris Grunow, der nach dem Tode des Zaren Feodor, des älteren Sohnes Zwans, das Szepter sich widerrechtlich angemaßt hat und von Marfa als der Mörder ihres Sohnes Dmitri angesehen wird. Unverrichteter Sache muß daher Boris' Abgesandter von Marfa scheiden, die er bewegen sollte, den „frechen Truqner“, der den edlen Namen ihres Sohnes mißbrauche, zu entlarven. Sie rafft sich vielmehr zu immer festerer Überzeugung empor. „Er ist mein Sohn, ich glaub' an ihn, ich will's.“ In der nächsten Szene sind wir „auf einer Anhöhe von Bäumen umgeben“ und blicken „in eine weite und lachende Flur.“ Es ist „russisch Land“, erklärt Odowalstky dem Demetrius, der mit seinen Offizieren auftritt. Aber der heitere Anblick, die schönen Auen im Schmutz des Lenzes mit der Fülle Kornes auf dem üppigen Boden stimmt ihn nachdenklich; denn auf diesen Auen wohnt der Friede und er erscheint, sie feindlich zu verheeren. Ergreifend drückt sein Vaterlandsgefühl hervor; er bittet die „heimliche Erde“ um Verzeihung, denn er komme, sein Erbe zurückzufordern und den geraubten edlen Vaternamen.

Leider bricht hier die dichterische Ausführung ab und nur aus dem Szenar können wir die Hauptlinien der Handlung erkennen. Demetrius, getragen von dem Glauben an sich selbst, ebenso herrschwürdig als lobenswert, wirft jeden Widerstand nieder. Sein Gegner gibt sich selbst den Tod. Da, auf dem Höhepunkt seines Glückes, als ihm die Schlüssel der unterworfenen Städte und die Insignien der Zargenalt überbracht sind und „alles an ihn glaubt und für ihn begeistert ist“, erfährt er, daß er nicht der ist, für den er sich hält, sondern das Opfer eines Betrügers geworden und der echte Dmitri tot sei. Die Wirkung dieser Enttüllung auf Demetrius ist furchtbar. Zunächst sieht er unter dem Zwange seines leidenschaftlichen Charakters. Durch die Gewohnheit des Herrschens völlig mit der Zarenrolle verwachsen, sieht er sich von dem Gipfel menschlicher Macht in das Nichts hinabgeschleudert und der Rache der von ihm Betrogenen preisgegeben, sobald das Geheimnis seiner wahren Abtammung bekannt wird. In dumpfer Verzweiflung stößt er den Schurken, der ihn zum willenlosen Werkzeug seiner Rachepläne erzog, nieder. Nun weiß niemand um das Geheimnis. Zu den selbstischen Motiven tritt auch der Gedanke an die Pflichten, die er mit seiner Rolle übernommen hat und die ihn zwingen, sie durchzuführen. Gibt er sie auf, so sind die Polen, die er nach Rußland geführt hat, verloren und in diesem selbst entbrennt, da es keinen Herrscher hat, der Krieg aufs neue. So hat die Kunst des Dichters den Helden in eine Lage gebracht, in der er durch seinen Charakter auf die Bahn des Verbrechens getrieben und einem tragischen Ende zugeführt wird. Der Sinn für Wahrheit und Recht aber empört sich in Demetrius gegen die Lüge, die er nun durchführen soll. „In einer Lüge bin ich gefangen. Ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!“ Mit diesem Gefühle tritt er Marfa gegenüber. Die innere Unsicherheit, Groll und Trotz gegen sein Geschick lassen ihn gegen seine Leute argwöhnisch, hart und herrisch auftreten. Mit dem Glauben an sein Recht ist auch der Hauber, der von ihm ausging, gewichen. Er kann das Element, das ihn trägt, nicht mehr beherrschen. Die Polen drängen sich mit frechen Ansprüchen an ihn, die Russen betrachten ihn mit argwöhnischen Augen, bis er zuletzt, da Marfa im entscheidenden Augenblicke ihn verleugnet, einer Verschwörung zum Opfer fällt. Eine Reihe von Dichtern hat den „Demetrius“ auf Grundlage des Schillerischen Planes fortgesetzt; so Franz von Mallitz (Karlsruhe 1817), Gustav Kühne, Otto Gruppe, Hermann Grimm, Friedrich von Bodenstedt, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube, Otto Sievers, A. Weimar, Augusta Gothe, Dresden 1897), am geschicktesten Martin Greif (1902); doch keinem gelang es, das große weltgeschichtliche Gemälde im Sinne Schillers zu gestalten.

„Er wurde der Welt in der vollendetsten Reise seiner geistigen Reise entrisen und hätte noch Unendliches leisten können. Sein Ziel war so gesteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortschreitende Tätigkeit seines Geistes hätte keinen Stillstand be-

sorgen lassen.“ So schreibt Humboldt in der Charakteristik Schillers, und in der That, es ist ein erschütternder Gegensatz, die aufs höchste gesteigerte dichterische Schöpferkraft, die sich siegreich in immer neuen, lebensvollen Gestalten der Welt offenbarte, und die immer tiefer zerrüttete Kraft seines Körpers. Ergreifend hat das Goethe ausgesprochen, wenn er in seinem Nachruf von dem entschlafenen Freunde sagt:

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,
Nach Zeit und Land der Völker Sinn und Sitte,
Das dunkle Buch mit heiterm Blicke las;
Doch wie er atemlos in unsrer Mitte
In Leiden bangte, kimmerlich genas,
Das haben wir in traurig schönen Jahren,
Denn er war unser! leidend miterfahren!“

Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe hatte, trotz zeitweilig schwieriger, durch Kosebue und die Romantiker verursachter Verhältnisse, unerschütterlich Probe gehalten bis zu jenem Abende, da sie sich, zum letzten Male, an Schillers Haustüre verabschiedeten. Am 9. Mai 1805, umgeben von der Liebe und Trauer der Seinen, starb im 46. Jahre seines arbeitsvollen und ruhmvollen Lebens Friedrich Schiller, unser großer Dichter. Es war in Weimar Sitte, die Begräbnisse in der Stille der Nacht ohne jedes Gepränge zu begehen; dabei ging das Recht, den Toten gegen Lohn zu Grabe zu tragen, unter den Handwerkszünften nach der Reihe herum. Schillers Begräbnis sollte in derselben Weise in der Nacht vom 11. zum 12. Mai stattfinden; das Schneidergewerk war gerade an der Reihe. Niemand war, der für ein feierliches Begräbnis gesorgt hätte; Lotte, von Schmerz überwältigt, überließ die Sorge dem Konsistorialrat Gunter; Goethe war krank und Wolzogen abwesend. Da gelang es einem jungen Verehrer Schillers, dem späteren Bürgermeister von Weimar, Schwabe, doch wenigstens das eine durchzusetzen, daß 20 junge Männer höheren Standes, Gelehrte, Künstler, Beamte, diese Ehrenpflicht auf sich nahmen. Aber die nächtliche Stunde konnte nicht geändert werden. So wurde denn der Sarg in lautloser Stille auf dem Friedhofe der Jakobskirche in das „Massengewölbe“ gesenkt, eine der Landschaftskasse gehörige Massengruft, in der man die Personen von Stand beizusetzen pflegte, die keine Erbgräber besaßen. Über zwei Jahrzehnte haben die Gebeine Schillers dort geruht, bis sie am 16. September 1827 in der Weimarer Fürstengruft eine würdige Stätte fanden.

Außerer Prunk und lautes Wortgepränge sind dem Grabe Schillers fern geblieben; einfach und still, wie er einst in die Musenstadt eingezogen, „unangemeldet und ohne Aufsehen zu erregen“, nach Goethes Wort, ist der Dichter auch wieder von Weimar geschieden. „Kein Trauergefang“, berichtet Schwabe, „kein dem Andenken des Begrabenen geweihtes Wort unterbrach das Schweigen der Mitternacht.“ Freundschaft und Liebe gaben ihm das letzte Geleit; sie sind ihm treu geblieben auch über das Grab hinaus. Die Verehrung einer zahllosen Gemeinde, die Herzenstrauer eines ganzen Volkes hat dem Frühverbliebenen die erhabenste Totenfeier bereitet. Aus allen Nachrufen klang es wieder, viele Zeitungen und Zeitschriften sprachen es aus, daß Schiller, „der Sohn der Zeit und ihr Schöpfer“, dem gesamten deutschen Volke, dem ganzen Zeitalter verloren gegangen sei, aber auch, daß er allen gehöre und für alle fortlebe. Wie aber und warum sich jeder Wunsch an den Lebenswürdigen, den der Tod erbeutet, geklammert hält, erfuhr die Welt zuerst aus Goethes Mund, als er in seinem Epilog zu Schillers Glocke das Wesen und Wirken Schillers, des Dichters, Denkers und Menschen in großen, klaren, tief empfundenen Zügen darstellte. Und wie die Teilnehmer an der Schiller=Gedenkfeier in Lauchstädt am 10. August 1805, bei der jener Hymnus zum erstenmale gesprochen wurde, mag er auch uns stets daran mahnen, warum für die Verehrung und Geltung Schillers niemals ein letzter Tag kommen kann. Mit Schillers Tod war das zu Ende, was wir die klassische Zeit unserer Literatur nennen. Denn auch für Goethe war, was er fürderhin auch noch leben und schaffen mochte, des Lebens bester Teil dahin: „Ich glaubte,“ schrieb er, von einer schweren

Krankheit genesend, an Zelter, „mich selbst zu verlieren, und verliere einen Freund und mit ihm die Hälfte meines Daseins.“

4. Goethes und Schillers dichtende Zeitgenossen.

Mit den Meisterwerken Goethes und Schillers ist die Höhe unserer Literatur erreicht; eine Entwicklung ist damit zu Ende, die in einer fortlaufenden Linie die verschiedenen Seiten des poetischen Lebens allmählich vereinigt und zu einer mächtigen Höhe emporgeführt hat. Neue Strömungen aber, vor allem die romantische, die sich noch zur Zeit Schillers bildeten, deuten an, daß die Möglichkeit eines Fortganges der literarischen Entwicklung mit dem Klassizismus nicht abgeschlossen sei. Dessen Einfluß auf die Zeitgenossen war in den ersten Jahrzehnten sehr gering; denn die älteren hatten ihren Stil oder ihre Manier bereits ausgebildet, als Goethe und Schiller mit ihren Meisterwerken hervortraten, und wollten oder konnten sich nicht in die neue Richtung finden. Die jüngeren, die teils in Goethes, teils in Schillers Art des „Göth“ und des „Werther“ oder der „Räuber“ befangen waren und diese noch lange fortsetzten, wurden bald durch ein aufstrebendes Geschlecht zurückgedrängt, das die Manier vergrößerte, wie in den Ritter- und Schauspielen und Romanen, oder die alte empfindsame Manier in die Lyrik oder den Familienroman übertrug.

Am wenigsten ist die Nachwirkung der beiden Großen in der Lyrik zu spüren, obwohl diese Gattung selbst unendlich answillt und Weltliches und Geistliches in reichem Maße hervor- gebracht wird. Selten ist ein bestimmter Stil festgehalten, die Muster der beiden Dioskuren kommen nur wenig zur Wirkung. Sowohl die Anakreontiker aus Gleims und die Empfindler aus Klamer Schmidts Schule als auch die Oden in der Art von Uz und Klopstock dauerten neben den durch den Klassizismus des Göttinger Hains angeregten und durch Schillers rhetorische Fülle begeisterten Dichtern fort, von denen einige eine besondere Manier des Klassizismus ausbildeten, indem sie, von Höltz ausgehend, seine sanften elegischen Empfindungen, die allgemein waren und deshalb gewöhnlich deuchten, durch äußerliche Verschmelzung mit den Anschauungen des hellenischen und römischen Altertums aus der Prosa zur Poesie zu erheben suchten. Das Wesentliche war ihnen der Schmuck der Form, nicht die schöne Form. Häufige Erwähnung der silbernen Luna, der Psyche, des Lethe, Verwandlung des Üblichen in das Fremdartige: des Rhone in den Rhodanus, Genfs in Geneva, Entleidung des Wirklichen vom Charakteristischen und Wahren, Auflösung des Festen in eine rosenduftige, purpurwolkige Verschwommenheit, waren die Mittel, durch die Matthiſson und die ihm folgenden Dichter ihre oft geringe lyrische Empfindung den Zeitgenossen bedeutend zu machen verstanden. So ward Friedrich von Matthiſson (geb. 1761 in Hohendobeleben bei Magdeburg, gest. 1831 als badiſcher Legationsrat in Wörlitz bei Dessau) zum Liebling der eleganten Welt, namentlich der Damen. Doch schon von den Romantikern befehdet, fielen seine einst viel bewunderten Gedichte samt den „Erinnerungen“ (erweiterten Briefen) allmählich der Vergessenheit anheim. Nicht ganz verdientermaßen; denn wenn man auch in Schillers übertriebenes Lob nicht einstimmt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß Matthiſson in den Darstellungen landschaftlicher Schönheit und Erhabenheit, wie wir sie in seinen kleinen Gedichten aus den Jahren zwischen 1786 und 1794 am stimmungsvollsten ausgedrückt finden, ganz Treffliches gegeben hat (Abb. S. 974).

In elegischen Molltönen sang auch Matthiſsons Freund, der Graubündner Johann Gaudenz von Salis-Seewis (geb. 1762, gest. 1834 in Dorſe Malans bei Chur), aber die Sprache ist kräftiger und männlicher, sein Wünschen und Klagen bestimmter und klarer, seine Landschaftsbilder verraten genaue Beobachtungen und die Wehmut, die seine Gedichte durchzieht, geht aus der Sehnsucht nach dem Graubündnerlande hervor, das er als Schweizergardist in Versailles nicht vergessen konnte. Das vielgesungene Frühlingslied „Unsre Wiesen grünen wieder“ erhebt sich zu lyrischem Schwunge und noch immer gefallen sein „Lied eines Landmanns in

der Fremde“, „Herbstlied“, „Mitleid“, „Das Grab“, „Ermunterung“, während der „Letzte Wunsch“ sich gar zu sehr in langatmigen Beschreibungen ergeht (Abb. S. 975).

Wegen ihrer Melodien blieben auch Gedichte Antons von Halem (1752—1819), Regierungsdirektors in Cutin, Friederike Bruns (1765—1835) und anderer Nachahmer Matthiassons unvergessen. Von anderen Lyrikern, deren Bedeutung einzig im Liede ruht, verdienen hervorgehoben zu werden: Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766—1849), Justizrat in Hamburg, der Dichter des zum Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766—1849), Justizrat in Hamburg, der Dichter des zum Volks- und Knabenliede gewordenen „Fröhlich und wohlgenut Wandelts das junge Blut“, und des „Wanderers“ („Ich komme vom Gebirge her“), den Schubert vertonte. „Nord oder Süd, wenn nur im warmen Busen“ ist ein Gedicht von Karl Gottfried Lappe (1773—1843), Gymnasiallehrer in Stralsund, dessen Lieder einst viel gesungen wurden und von dem auch eines der älteren Beispiele des erneuten Stabreimes stammt: „Friede dir, freudiger Trost der Nacht“. Der auch durch moralisierende Jugendschriften bekannte Kaspar Friedrich Lossius (1753—1817), Prediger in Erfurt, dichtete das Liedchen „An einem Bach, der rauschend schob“, das noch immer so manches Kinderauge mit Tränen füllt. Balthasar Anton Dunker, der 1807 in Bern als Maler und Kupferstecher starb, ist der Dichter des komischen Liedes „Der Maler und der Bauer“, Samuel Sautter (1766—1846), Lehrer in Zeisenhausen in Baden, der Sänger des bekannten Wachtliedes. Von Heinrich Harrius in Flensburg, stammt das Lied „Heil dir, dem liebenden Herrscher des Vaterlands! Heil, Christian dir!“, das als „Lied für den dänischen Untertan, an seines Königs Geburtstag zu singen, in der Melodie des englischen Volksliedes „God save great George the King“, zuerst im Flensburger Wochenblatt (1790) erschien. Von acht auf sieben Strophen verkürzt und verändert, wurde es von Balthasar Gerhard Schumacher als „Berliner Volksgefäng“ „Heil dir im Siegerkranz“ auf deutschen Boden verpflanzt (1793). Weitere Verbreitung fanden die Lieder des Leipziger August Mahlmann (1771—1826), der auch Lustspiele und Posen für Marionettentheater schrieb („Weg mit den Grillen und Sorgen“, „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust“, „Das Laub fällt von den Bäumen“), und viele Herzen rührte einst Friedrich Voigt (1770—1813), Prediger in Artern an der Unstrut, mit dem Liede „Neh einmal, Robert, eh' wir scheiden, komm an Gliebs klopfend Herz“.

Bedeutungsvolle Ereignisse, der Tod Kaiser Josefs und Leopolds II., die Hinrichtung des unglücklichen Ludwig XVI., die französische Revolution und der Feldzug gegen Frankreich (1793) regten zur Aussprache der Gefühle im Volksliede an. Bedeutender sind die tirolischen Kriegslieder der Jahre 1796 und 1797, von denen viele den Kantor Staudacher in Schwaz und den Innsbrucker Tyrtäus Johann Friedrich Primisser zum Verfasser haben. Von den anderen Volksliedern gehören zu den schönsten die den kühnen Schill feiern („Schills Freischar“, „Schill im Tode“) und das innige Lied auf den Tod der Königin Luise „Gute Königin Luise, Die der Tod uns hat geraubt, Wie die Blumen auf der Wiese — Ach, wer hätte das geglaubt!“ Und neben dem weltlichen fand auch das geistliche Lied seine Pflege, das aber jetzt vorwiegend den Charakter der Aufklärungsperiode erhält und mehr rationalistisch-erbaulich als dem religiös-firchlichen Bekenntnisse gewidmet war. Daher gingen nur wenige in solche Gesangsbücher der Gemeinden über. Die Bücher für Privaterbauung schöpften vielfach aus den Sammlungen Johann Christs, Nikolaus Vandelius und insbesondere fanden die „Morgen- und Abendopfer in Gesängen“ des Predigers Wilhelm Witschel (1769—1819) ausgedehnte und langandauernde Teilnahme.

Wie in der Lyrik war auch auf dem Gebiete des epischen Gedichtes von dem, was Goethe und Schiller geschaffen hatten, nur wenig fruchtbar geworden.

Da folgten die religiösen Epopöen Sonnenbergs und J. Fr. Meyers (1772—1849) der Messiade Klopstocks; Schönachts und Naumanns Arbeiten wurden Vorbilder für weltlich-epische Gedichte; so dichtete der Ostpreuße Daniel Jenisch (1762—1804) eine „Vorussias“ in zwölf Gesängen, der Schlesier Andreas von Boguslawski (1759—1817) die Epopöen „Xanthippos“ und „Thassilo“, Karl Lang (p. „Lindemann“) einen „Ulrich von Hutten“ (1787), Friedrich Bielsfeld „Thuiskon“, ein Heldengedicht in 20 Gesängen (1802—1805) und Ludwig Stieglitz das Gedicht „Wartburg“ (1802). Nach Wielands Vorbild dichtete J. Fr. v. Meyer „Kallias und Damon oder merkwürdige Schicksale zweier Liebenden“, Samuel Siegfried, Arzt in Birna, „Siana und Galmory“; der Chasser Anton von Klein, der auch in Trauerspielen sich versuchte, „Athenor“, ein Gedicht in sechzehn Gesängen (1802); von dem Prediger Samuel Andreas stammt das romantisch-epische Gedicht „Rino und Jeanette“ in zwölf Gesängen (1794) und „Die Titanen“ (1788) nennt sich ein heroisch-komisches Gedicht Johann Tillys.

Vorberrschend jedoch war die idyllische Erzählung, aber mehr nach Vossens „Luise“ als nach dem Muster, das Goethe in „Hermann und Dorothea“ aufgestellt hatte. So verbinden sich Vossische Idyllität und Klopstocks weinerlich-empfindsame Stimmung in den „ländlichen Dichtungen“ „Die Insel-fahrt“ (1805) und „Zucunde“ (1808) des Greifswalder Professors Ludwig Rosgarten (1758—1818). Ein entschiedener Anhänger der formell-klassischen Geschmacksrichtung, wie sie Voss vertrat, wetteiferte mit ihm der Schwabe Ludwig Neuffer (1760—1839), Stadtpfarrer in Ulm, in den Idyllen „Die Herbstfeier“ (1802) und „Der Tag auf dem Lande“ (1802). Wie sein Freund Hölderlin verdankt Neuffer den großen antiken Mustern die edle Haltung und reine Form seiner Poesie, kann sich aber nicht von kunstvollen Nachbildungen zu frei aus dem Innern quellenden Schöpfungen erheben. Durch seine Übersefungen aus der altklassischen Literatur, insbesondere der Aeneide Vergils (1816), hat er bei den Zeitgenossen viel Lob geerntet, und rühmend müssen wir seiner politischen Gesänge gedenken, in denen er, die Staatsboden Horazens modernisierend, zürnend oder strafend gegen Napoleons Übermut und Galliens Raserei eifert, der Not seines Vaterlandes gedenkt und die deutschen Siege über den fremden Zwingherrn verherrlicht.

Zwei Landsleute Neuffers bevorzugten die satirische und epigrammatische Dichtung. Aber wie empfindlich die Zeit gegen die Satire war, bewies der Sturm, den die Xenien hervorriefen, deren künstlerische Haltung und Geschlossenheit weder vorher noch später zeitgenössische Satiriker in Vers oder Prosa erreichten.

So waren neben Gretschel, Pahl, Rebmann und anderen auch die beiden Schwaben Friedrich Haug (1761—1829), Bibliothekar in Stuttgart, und der Oberfinanzrat Christoph Weisser (1761—1834) zwar unerschöpflich in Epigrammen, an Wit und Scherz überreich, aber ohne die Weihe des Ernstes; der aller Satire ihren bedeutungsvollen Hintergrund gibt. Etwas von dieser Weihe atmeten die Satiren Daniel Falks aus Danzig (1768—1826), aber auch er mußte, um den Zeitgenossen zu gefallen, bald wieder den lustigen und scherzhaften Ton anschlagen. Mit Vorliebe wählte man, zum Teil an dramatische Produkte sich anlehnend, für die Satire die dramatische Form, und August Mahlmann hat die Klopheueische Weinerlichkeit recht gründlich lächerlich gemacht mit seinem „Schau-, Trauer- und Tränenpiel“ „Herodes von Bethlehem oder der triumphierende Viertelsmeister“, das als Pendant zu Klopheues vielbeweinten „Hussiten vor Raumburg“ erschien (1803).



Fr. v. Matthiſſon.
Eiſchbein pinx., W. Arndt sculp.

Die Dichter, die das Lehrgedicht pfl egten, überragte an Wirkung der Altmärker Christoph August Tiedge (geb. 1752 in Gardelegen, gest. 1841 in Dresden). Einst ein Lieblingsdichter seiner empfindlichen, gedankenreiche Poesie scheuenden Zeitgenossen, ist er bei dem Erwachen eines männlicheren und kräftigeren Fühlens beiseite gesetzt worden. Selbst sein sentimental-rationalistisches Lehrgedicht „Urania über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit“ (1801), das einst in jedermanns Händen war und als Andachtsbuch diente, bis es durch Schefers pantheistisches Laienbrevier verdrängt wurde, wird heute kaum noch, weder als philosophische Poesie noch als poetische Philosophie, gelesen. (Abb. S. 977.)

Von den anderen didaktischen Dichtern suchte der Mediziner Wilhelm Neubeck aus Thüringen (1765—1850) in dem „Gesundbrunnen“ (1795) Lehre und sinnliche Anschauung im poetischen Gleichgewicht zu erhalten und regte damit Konrad Jhling und Jsaak von Gerning zu Nachahmungen an. Neigung und Anlagen wiesen Karl Philipp Conz (1762—1827), Professor der klassischen Philologie in Tübingen, auf die philosophische und didaktische Lyrik hin („Moses Mendelssohn, der Weise und der Mensch“, 1787). Sein Vorbild hierin war Schiller, dessen Weise er nach Schwaben führte, doch mit Hineinigung zu den unmittelbaren Formen des Altertums. An Gedankendichtungen im Ton seines Freundes Schiller reihen sich Episteln in der Art Horazens, Naturgemälde in der Weise Matthiſſons, Gnomen und Epigramme. Ein gewandter Übersetzer griechischer Dichter, hat er sich in das Hellenentum so hineingelebt, daß Anklänge an die antiken Dichter, deren Metren er bevorzugt, sich durch sein ganzes Dichten ziehen. Zur reinen Klassizität suchte sich auch der preussische Leutnant Alexander von Kleist (1669—1797), der aus Wielands reflektierender Didaktik hervorgegangen war, in seinen Lehrgedichten über das Glück der Ehe und über die Philosophie und das Glück der Liebe emporzuarbeiten.

Durch Goethes und Schillers vereintes Streben war gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Bühnendichtung und Schauspielkunst in die idealisierende Richtung gelenkt worden. Das Schauspiel aber, das mit einer erstaunlichen Rührigkeit in ganz Deutschland gepflegt wurde, konnte sich an den klassischen Werken beider Dichter kein Muster nehmen, weil diese erst gegen Ende des Zeitraumes entstanden und weil das Publikum, für das die Bühnendichter arbeiteten, von der klassischen Richtung so fern war wie der gewöhnliche Hausverstand von der idealen Bildung. Die Herrschaft über die Bühne, die Goethe nie gewann, mußte Schiller erst den Theaterdichtern abringen, die aus seinen Jugenddramen aufgewachsen waren. Durch die unablässige und gewaltsamste Anstrengung gelang es ihm zwar, aber doch nur für kurze Zeit. Seine früh unterbrochene Wirksamkeit wurde ebensowohl durch die Zeitgenossen als durch die Tätigkeit der jüngeren Dichter wie ausgelöscht. Selbst die großen Dramatiker, wie Heinrich von Kleist und Grillparzer, die in ihrer Reife das historische Drama des Schillerschen Stils mit selbst-

ständiger Kraft pfl egten, haben in ihren Jugendarbeiten den niederen Gattungen des Dramas, die damals die Bühne beherrschten, ihren Zoll geleistet. Die Vertreter dieser Richtung schließen sich mit Vorliebe an Werke der Klassiker und beschneiden oder bearbeiten, was dort stark und männlich und lebenswarm ausgesprochen wurde, für die empfindlichen Ohren und den trägen Verstand ihres Publikums. Nur durch diesen meist schwächlichen dramatischen Nachwuchs, den einige ihrer Werke hervorgerufen haben, treten unsere Klassiker vor allem dem großen Publikum näher. Lessings „Miß Sara Sampson“ eröffnete zuerst jene lange Reihe bürgerlicher „Trauerspiele“, die, reich an schrecklichen Ereignissen und großen Verbrechen, auch äußerlich den englischen Einfluß verraten; „Minna von Barnhelm“ weckte eine Flut von Soldatenstücken; „Emilia Galotti“ und in verstärktem Maße Schillers „Kabale und Liebe“ fördern das soziale bürgerliche Drama, dramatisierte Familiengemälde, die die Gedanken der Sturm- und Drangzeit immer gedämpfter und abgeschwächter wiedergeben, alltägliche Schicksale zeichnen und hausbackene Lehren vortragen, stets einem befriedigenden Ausgange zustreben, mit den Lustspielen im wesentlichen zusammenfallen und daher von den Verfassern nicht mehr Trauer-, sondern „Schauspiele“ genannt werden. Den Spuren des Goetheschen „Götz“ folgten Massen von Ritterstücken, die, so beliebt sie im Anfange waren, durch ihre sich steigende Koseit und Unnatur endlich einen Überdruß im Publikum erzeugen mußten. Den Ritterstücken verwandt sind die historischen Dramen, die in den neunziger Jahren auftauchen. Schillers „Räuber“ lebten in einer Unzahl von Räuberstücken fort. Dieses theatra lische Mittelgut bestimmte in der klassischen Zeit den Spielplan der rasch aufblühenden deutschen Bühnen. Die älteren Vertreter dieser Gattung wurden schon im Zusammenhange mit ihren Vorbildern genannt; die jüngeren sollen hier ihren Platz finden. Ihr Haupt und der Liebling des Theaterpublikums war Kozebue, der in den neunziger Jahren und ein paar Jahrzehnte darüber hinaus die Bühnen mit seinen Stücken überschwemnte und selbst seinen Rivalen Zifland aus dem Felde schlug.



Johann Gaudenz von Salis-Seewis.

August von Kozebue wurde 1761 in Weimar als der Sohn eines Legationsrates geboren und nach dem frühen Tode des Vaters von einer in den frühreifen Knaben verliebten Mutter erzogen. Sein Leben war ein ständiges Wandern zwischen Deutschland und Rußland. Er war zuerst Advokat in Weimar, trat 1781 in russische Staatsdienste, machte Reisen nach Deutschland und Paris, war dann eine Zeitlang Hoftheaterdichter in Wien, ging hierauf wieder nach Rußland, mußte eine Zeitlang in Sibirien leben, wurde aber 1813 Staatsrat und russischer Generalkonsul für Preußen in Königsberg, wo er auch vorübergehend die Leitung des Theaters übernahm und 1817 vom Zaren den Auftrag erhielt, ihm monatlich Berichte über alles Neue auf dem Gebiete der Statistik, der Politik, der Finanzen, der Kriegskunst und des öffentlichen Unterrichtes in Deutschland und Frankreich zu senden. War auch dieser Auftrag, wie es schien, wirklich nur ein „wissenschaftlicher“, so wurde Kozebue doch durch seine Haltung und politische Schriftstellerei der Spionage und des Verrates an seiner Nation verdächtig. Deren Begeisterung in den Freiheitskämpfen brachte er weder Gefühl noch Verständnis, sondern nur Spott entgegen; den gegen Napoleon gerichteten Aufschwung seines Volkes machte er nur so lange mit, als es den Regierungen genehm war. Als er dann in seinem „Literarischen Wochenblatt“ (1818—1819) in

der hämiſchſten und rüchichtsloſeſten Weiſe die „akademische Freiheit“, die Profeſſoren, die Burſchenschaften und Turnvereine verſachte, die Außerklichkeiten und Auswüchſe zur Hauptſache ſtempelte und jede freie Regung der Deutſchen gegen den Abſolutismus verſpottete, zog er ſich die Verachtung aller Vaterlandsfreunde und den Haß einer politiſch exaltierten Jugend zu. Am 23. März 1819 traf ihn in Mannheim der Dolch Karl Sands, eines von religiöſer und nationaler Schwärmerei ergriffenen Burſchenschafters. Und ſo groß war die Erbitterung gegen „Kob“ und „Welzebub“, daß ſelbſt reiferdenkende Männer dieſen Meuchelmörder priefen, mit Tells Tat verglichen und Sand als Helden ſchätzten. Die Regierungen aber fühlten ſich durch dieſe gräßliche Begebenheit beſtimmt, mit noch ſchärferen Maßregeln gegen Profeſſoren und alle freiheitlich Gefinnten vorzugehen. (Abb. S. 979.)

Koebue war einer der gewandteſten und fruchtbarſten Vielschreiber unter den deutſchen Schriftſtellern. Reich an Wiß und Einbildungskraft, verfügte er über einen nie verſiegenden Vorrat an Motiven und Ideen, war jedoch ſo ſchleuderig und oberflächlich in deren Geſtaltung, daß er ſich weder bemühte, ſeine Stoffe innerlich zu verarbeiten, noch deren ſprachliche Darſtellung zu ſeilen. „Ein vorzügliches, aber ſchleuderhaftes Talent“ hat ihn Goethe genannt und an ihm die Sucht getadelt, über den ſeiner Natur und ſeiner Fähigkeiten gezogenen Kreis hinauszugehen. Doch hat er auch die eigenartigen Leitungen des Koebueſchen Talentes anerkannt, ſeine techniſchen Vorzüge und Fertigkeiten, die Bühnenvirkſamkeit und Zugkraft ſeiner Dramen gerühmt und 69 davon in 410 Vorſtellungen auf der Weimarer Bühne aufgeführt. Zu Iſland bildet Koebue in manchen Beziehungen einen Gegenſatz. Sah jener in der Bühnenleitung ſeine Lebensaufgabe, der er ſich in aufreibender Pſlichttreue hingab, ſo betrieb Koebue dieſe Beſchäftigung nur zeitweilig als eine einträgliche Liebhaberei, und wenn jener mit der Moral ſeiner Stücke allen Ernſtes das Publikum zu befehren und zu beſſern trachtete, ſo hat Koebue das äſthetiſche und ſittliche Empfinden ſeiner Zuhörer verdorben und trotz dem moralischen Mäntelchen, mit dem er ſich drapiert, nur den ſchlechteſten Leidenschaften und Tagesrichtungen im Volke geſchmeichelt. Denn im Grunde iſt die Moral ſeiner Stücke nur ſchlecht verhüllte Sinnlichkeit, weichliche Bewöhnung und jene aller Kraft und aller Tugend entgegengeſetzte, in der Menſchheit ſo allgemeine Anlage des Egoismus und der ſchlaffen Nachſicht gegen ſich ſelbſt, die den Damm des Herkommens, der Sitte und poſitiven Moral im Namen der „Natur“ einreißt, ohne ihn durch eigene Stärke erſehen zu können. Kein Wunder daher, daß der beſpielloſe Erfolg, den Koebues Stücke dank der reichen Einbildungskraft und außerordentlichen Einſicht für das Bühnenvirkſame erzielten, nur ein vorübergehender ſein konnte und ſchwinden mußte, ſobald man des Dichters Gefinnungsloſigkeit erkannte, die er mit moralischen Sentenzen und Gemeinſprüchen nur ſchlecht verhüllte. Abgesehen von den häufigen pitanten Anſpielungen und küſternen Situationen ſeiner Stücke, ſchildert er ſeine unmoralischen Charaktere ſo liebenswürdig, daß ſie Mitleid und Bewunderung erregen, und waagt es, die Scheu vor Ehebruch, Doppel- und Geſchwisterehe, vor dem Verluſte jungfräulicher Ehre als „Vorrurteile“ zu bezeichnen. „Erlaubt iſt, was gefällt,“ das iſt die Lehre, die er in ſeinen Dramen vorträgt. Von dieſen bilden die Poſſen in der Geſchichte des deutſchen Schauſpiels einen neuen Abſchnitt und alle Nachfolger auf dieſem Gebiete erſuhren deren befruchtenden Einfluß. Er knüpfte zwar an das ältere Luſtſpiel Schröders und Iſlands an, verwandelte aber ihre Themen beſonders in niedrig-komiſche und ſchwanzartige, überwand ihre Schwerfälligkeit durch einen ſtotten Gang der Handlung und durch die Ausbildung einer wigen Geſellſchaftſprache und erweiterte ihre Figuren um reiche, ſtark pointierte Spielarten.

Von geringer Bedeutung ſind Koebues Romane und Novellen wie auch ſeine Lafontaine nachgebildeten, oft albernern und trivialen Liebesgeſchichten. Auch in der Lyrik hat er ſich verſucht und noch ſteht in den Kommerzbüchern ſein „Es kann ja nicht immer ſo bleiben“. Zahlreich ſind ſeine autobiographiſchen und hiſtoriſchen Schriften, ſeine polemischen Aufſätze, Zeiſchriften und fliegenden Blätter. Wohldienerei leitete ihn bei der Abfaſſung des Buches Vom Adel (1792) und in der Geſchichte des Deutſchen Reiches (1814) ſchalt er ſein eigenes Volk. „Die Nullität“ ſeines Weſens nötigte ihn, nach Goethes Wort, „das Treffliche herunterzuziehen, damit er ſelber trefflich ſcheinen möchte.“ Das Schändlichſte hierin verübte er in dem Baſquill Doktor Bahrdt (1790), das den hamoveraniſchen Leibarzt Zimmermann und andere angeſehene Männer in pöbelhafter Weiſe angriff und ihm die Achtung der Einſichtigen, auch Goethes, für immer entzog. Selbſt Goethe und Schiller, in deren Bunde er gern der Dritte geweſen wäre, entgingen nicht ſeinem Spotte, und als der Romantiker A. W. Schlegel Koebues „beſtändige Verſündigungen an echter Sittlichkeit und Schönheit“ tabelte, ſuchte ſich dieſer mit der Poſſe Der hyperboreiſche Eſel oder die heutige Bildung (1799) zu rächen, auf die Schlegel mit der Satire Ehrenpforte oder Triumphbogen für den Theaterpräſidenten Koebue erwiderte. Trotz der zutreffenden Urteile, die in ihr über Koebues dramatiſches Wirken gefällt werden, ſetzte dieſer den Kampf gegen die Romantiker und Goethe im Berliner Freimütigen fort.

„Ich werde,“ ruft Koebue ſeinen Tadlern zu, „ohne Unterſchied jeden Gegenſtand meiner Behandlung wert glauben, welchen das Publikum ſeines Interesses wert findet.“ Und ſo verſuchte er ſich als Theaterdichter in ſeinen 211 Stücken mit immer wechselnder Manier und erſtaunlicher Vielseitigkeit in den verſchiedenſten Gattungen. Er entnimmt der vorliegenden Literatur, was auf der Bühne Erfolg verſprach, und huldigt jeder auftauchenden literariſchen Mode und Reigung. Er ſucht naiv und ſentimental, klaſſiſch und romantiſch zu ſein, er kämpft als Aufklärer gegen Prieſter, iſt Atheiſt, dann wieder Tugendprediger, Koſmopolit und Patriot, wie es eben ſeine Zuſchauer wünſchten. Und auf dieſe eine unmittelbare Wirkung auszuüben, daß ſie bei ſeinen Schauſpielen in Tränen zerfloſſen, bei den Luſtſpielen vor

Lachen sich schüttelten, war das einzige Ziel seines poetischen Schaffens und dadurch sind sie Zug- und Klassenstücke geworden, die, in alle europäischen Sprachen überetzt, bis in die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts auf großen und kleinen Bühnen gespielt wurden. Gleich mit dem Schauspiele Menschenhaß und Reue (1787) gewann er einen Weltruf, so daß er dem Stücke mit der edlen Lüge eine Fortsetzung gab. Eine große Rolle spielt in Kogebues Dramen Das Kind der Liebe, und als der Rousseauismus Trumpf war, verherrlicht er ihn in dem viel nachgeahmten Lustspiele Die Indianer in England (1789), in der Sonnenjungfrau, in den Negerklaven, in Moriz der Sonderling und anderen Stücken. Auch in historischen Schauspielen versuchte er sich und, obgleich sie sich nur durch den Stoff von seinen bürgerlichen Rührstücken unterscheiden, hat sein Schildträger Merkel doch die Oktavia und Gustav Wasa selbst über Schillers „Wallenstein“ und Maria Stuart erhoben. Zu den Hufstuten vor Raumberg (1803), dem rührseligsten aller seiner Stücke, ließ Kogebue sogar Chöre auftreten und in den Kreuzfahrern erscheinen die Sarazenen als bessere Menschen als die christlichen Deutschen. Länger als die ersten Stücke haben sich seine Poesien erhalten, mochte auch deren Stärke nur in der Komik der Situation, in Verkleidungen, im Wirrwarr, in handgreiflichen, oft anzüglichen Witz und drastischen Malauern liegen. Da zeichnet er in den beiden Klingsberg die Wiener Gesellschaft, schildert in den deutschen Kleinstädtern die kleinstädtischen Verhältnisse (Krähwinkels) und wie diese werden auch die Pagenstreiche noch heute als Fastnachtspiel aufgeführt. Die letzteren führen auf das Land und dort spielen viele seiner Poesien, so Der Wirrwarr, die Fastnachtsspoße Pachter Feldkümmele und Der Rehböck, der Vorhang den Text zu seinem „Wildschützen“ geliefert hat.

Vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet sind die Theaterstücke Kogebues wertlos; gleichwohl haben sich einzelne von ihnen noch über seinen physischen und literarischen Tod hinaus auf der Bühne gehalten. Freilich bildete, als der Reiz der Neuheit vorüber war, nur mehr das niedere Volk das Publikum dieses industriellen Bühnenschreibers. Die berufenen Kritiker haben bald nach seinem Auftreten zum größten Teil gegen ihn Stellung genommen und das Ansehen der idealen Poesie zu wahren gesucht. Trotzdem hielt man, wie Carlyle mitteilt, in England bis zu Goethes Tod Kogebue für den eigentlichen literarischen Vertreter der deutschen Nation. Viele zeitgenössische Bühnendichter haben mit ihm um die Gunst des Publikums gerungen; keiner aber konnte sie ihm streitig machen.

Auf das ausschweifend Romanhafte hatte es Heinrich Bschofke abgesehen, dessen „Abällino“, der große Bandit (1794), eine Zeitlang alle Bühnen elektrifizierte. Als ein robustes, aber geschicktes Bühnentalent erweist sich Christian Heinrich Spieß (geb. 1755 zu Freiberg, gest. 1799 zu Bezdietau in Böhmen) in seinem Trauerspiel „Maria Stuart“ (1784), in dem Schauspiele „General Schlegheim und seine Familie“, in dem Ritterschauspiel „Klara von Hoheneichen“ (1785) und in dem historischen Schauspiel „Friedrich, der letzte Graf von Toggenburg“ (1794). Einer der fruchtbarsten Bühnendichter und längere Zeit Haupttrivale Jßlands und Kogebues war Friedrich Wilhelm Ziegler, der, 1760 in Braunschweig geboren, schon früh nach Wien kam, Schauspieler am Burgtheater wurde und 1827 als Privatmann starb. Er liebte das Gräßliche und Peinigende, was schon aus den Titeln seiner Stücke: „Barbarei und Größe“ (1793), „Rache für Weiberraub“ (1796) erhellt. Zu seinen besseren Arbeiten gehört das Schauspiel „Der Lorbeerfranz oder die Macht der Geseze“ und das Lustspiel „Die vier Temperamente“ (1821). Eine ungeheure Wirkung aber hatte das in der ersten englischen Revolution spielende und ganz auf spannende und peinigende Wirkung hinarbeitende Schauspiel „Parteiwut oder die Kraft des Glaubens“ (1817). Mit wirklichen poetischen Intentionen trat August Klingemann (geb. 1777, gest. 1831 zu Braunschweig) in die Dichtung ein, kam aber nicht über die Nachahmung hinaus. Er hielt sich bald an Schiller und Goethe, bald an die Romantiker Werner und Müller, und zwar mehr an das Äußerliche, da es ihm hauptsächlich um Wirkung zu tun war. Seinen ersten großen Erfolg erzielte er mit dem Trauerspiel „Die Maske“ (1797); doch auch sein „Faut“ (nach Goethe, 1815) hatte Glück und „Heinrich der Löwe“, „Martin Luther“ (nach Werner) und „Deutsche Treue“ fanden nicht minder Beifall. Sein „Schweizerbund“ (1805) und „Heinrich von Wolfenschießen“ (1806) wurden durch den „Tell“ Schillers angeregt, mit dem er für die Einführung des Chores in die moderne Tragödie eintrat. Zu den beliebteren Bühnendichtern der Zeit, besonders im Lustspiel, gehörte der Schauspieler Wilhelm Vogel (geb. 1772 zu Mannheim, gest. 1843 zu Wien), der ein halbes Jahrhundert die Bühnen mit Überetzungen und Originalarbeiten („Ein Handbillet Friedrich II. oder Inkonitoverlegenheiten“) versorgte. Auch der Schauspieler Heinrich Cuno verdient mit seinen in Nachahmung Jßlands geschriebenen Familienstücken („Wetter Benjamin aus Pohlen“) und seinen historischen Volksstücken („Die Brautkrone“, „Die Räuber auf Maria Culm“ 1816) genannt zu werden, die besonders auf den Provinzialbühnen bis



Christoph August Tiedge.

tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein dargestellt wurden. Als Lustspieldichter beliebt waren die beiden Schauspieler Johann David Weil (1754—1794) und Heinrich Ved (1769—1803), dessen „Schachmaschine“ (1798) sich eines überaus großen Beifalls erfreute, ferner der Leipziger Kaufmann Christian Friedrich Bregner (1748 bis 1807), der auf dem Gebiete des Lustspiels mit dem von der munteren Laune erfüllten Stücke „Das Käuschchen“ (1786) den größten Erfolg erzielte und die von Mozart komponierte Operndichtung „Die Entführung aus dem Serail“ verfasste (1781), und Brömel (1759—1808), dessen Lustspiel „Der Adjutant“ (1779) in Wien einen Preis erhielt.

In Wien hatte um 1770 nach langem Kampfe das regelmäßige Schauspiel über die Stregreifkomödie gesiegt. Sonnenfels hat den Hanswurst vom Burgtheater verbannt, aber aus Wien nicht völlig verdrängen können, denn schon hatte dieser durch Philipp Hafner auch in die regelmäßigen Stücke Aufnahme gefunden und lebte an den Wiener Vorstadtbühnen unter den veränderten Namen eines Kasperl, Staberl, Thaddädl, Lippel lustig fort. Seit Stranitzky ist der Hanswurst der gefräßige, unflätige, feige Diener des Helden und Liebhabers, der seinem Herrn auf den verlebten Abenteuern, obwohl er über den schweren Dienst murrte, treulich folgt, die idealen, überspannten Auserwählungen seines Herrn mit höchst prosaischen, albernen oder gemeinen Bemerkungen begleitet, die Dienerin der Auserwählten seines Gebieters liebt und von den Geißern, die seinen Herrn schüzen, mit Schlägen bedacht wird. Mit den gleichen Eigenschaften ausgestattet, tritt nun Hanswurst auch als Knappe in die Ritterstücke Schikaneders, Henslers, Leopold Hubers und anderer ein und muß hier naturgemäß die Rolle des Sancho Panza übernehmen.

Karl Friedrich Hensler, geboren 1761 zu Schaffhausen, wurde während seiner Universitätsstudien in Göttingen durch Bürger zu poetischem Schaffen angeregt und lebte von 1784 bis zu seinem Tode (1825) in Wien als Theaterdichter und Leiter verschiedener Bühnen, von denen er die Leopoldstädter nach Marinellis Tod eine Zeitlang gepachtet hatte. Unter den Wiener Dramatikern der klassischen Periode ist Hensler der vielseitigste und fruchtbarste; mit jeder der gangbaren Gattungen des Dramas versorgte er die neuerstandene regelmäßige Schaubühne Wiens. In seinen Ritterpossen aber und ihrem Gemisch von herkömmlichen ernsten Ritterkämpfen und komischen Volksszenen, zu denen die beliebteren älteren Hanswurststücke und die volkstümlichen Zauber- und Geisterpossen der unmittelbaren Vorgänger ihm die Elemente lieferten, schuf Hensler eine ganz neue, zugleich echt volkstümliche Gattung, die aus dem Wiener Boden unmittelbar hervorgewachsen war. In der fortgesetzten Reihe verwandter Figuren, die sich von dem Hanswurst Stranitzkys bis zu dem Valentin Raimunds hinzieht, steht Henslers Kasperle gerade in der Mitte. Und wenn wir Raimund das Verdienst zuerkennen müssen, daß er die Wiener Posse gereinigt und veredelt hat, so war Hensler in dieser Beziehung sein unmittelbarer Vorgänger. Auch späterhin, noch neben der scharfen Kost der Neustroischen Possen, blieben Henslers Schöpfungen in Osterreich lebendig. Sein „Donauweibchen“ (1792) ward bis in die Sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts häufig aufgeführt und seine „Teufelsmühle am Wienerberg“ (1801) gilt noch heute als Faichingsdienstagstück. Aber auch über Osterreich hinaus drangen Henslers Bühnenstücke und insbesondere gehörte das „Donauweibchen“ Jahrzehnte hindurch zu den ständigen Repertoirstücken aller Bühnen Deutschlands. Henslers Ritterpossen boten eine reiche Ausstattung und waren mit Gesang und Musikbegleitung versehen; der Reiz ihrer Aufführungen ward um so wirksamer erhöht, da die Stücke meist von den trefflichen Musikern Wenzel Müller (1767 bis 1835) und Ferdinand Kauer in echt volkstümlicher, dem Text entsprechender Weise vertont wurden. Müller, Kapellmeister bei Marinelli am Leopoldstädter Theater, hat über 200 Opern (meist Ritterstücke, Travestien, Märchen und Zauberpossen) komponiert, lieferte die Musik zu Henslers „Teufelsmühle“, „Teufelsstein im Mödlingen“ (1801), „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, „Thaddädl“, zu den überreichen und märchenhaften Singpielen, und arbeitete später mit Käuerle, Meisl und Raimund. Auch Kauer (1751—1831), Musikdirektor und erster Geiger beim Marinellis'schen Theaterorchester, war außerordentlich reich an gefälligen, von munterer, harmloser Laune erfüllten Weisen; er vertonte Henslers „Donauweibchen“, „Ritter Willibald“, „Das Faustrecht in Thüringen“ und andere mehr.

Eine entschiedene Wendung zu Henslers Ritterpossen weisen bereits die Ritterstücke des Wiener Theaterdirektors Schikaneder (1751—1812) auf, und der komische Papageno in der sonst ernst gehaltenen „Zauberflöte“ (1791) ist geradezu ein Vorläufer des Henslerschen Kasperle. Auch Joachim Perinet (1765—1816) zeigt in seinen zahlreichen Possen und Singpielen eine große Verwandtschaft mit Hensler, und besonders der Knappe Kaspar Vita, der Begleiter des Prinzen Amidoro von Eldorado, in dem Singpiel „Der Jagotist oder die Zauberzither“ (1791) gleicht bis ins einzelne dem Knappen Henslers. Mit dessen Ritterpossen eng verwandt sind die Leopold Hubers, namentlich „Das Sternemädchen im Weidlinger Walde“, ein romantisch-komisches Volksmärchen (1802), und „Der Teufelsturm bei Vinz“, eine komische Zauberoper (1804). In beiden gibt eine Ritter- und Geistesgeschichte den Rahmen ab zu den heitersten, von Wiener Lebenslust durchtränkten Volksszenen. Vielfach hat auf die Wiener Volksspoße Schatespeare eingewirkt; in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts wurden seine Dramen, besonders „Macbeth“, „Hamlet“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Sturm“ oft travestiert oder in triviale Singpiele, Zauber- und Geisteropern umgearbeitet, und der liebliche Buch im „Sommernachtsstraum“ waltet bis hinauf zum Genius Kolibri in Raimunds „Diamant“ in verschiedenen Gestalten immer wieder seines Amtes, Liebende nach allerlei Hindernissen der Vereinerung zuzuführen.

Neben der Osterreich ganz eigentümlichen Ritterposse fand hier das erste Ritterstück und das ihm verwandte historische Drama in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre des folgenden seine Vertreter. Von diesen wurde Ziegler, der Verfasser von einem Duzend Ritterstücken, schon genannt; A. Blumauer hat mit seiner „Erwine von Steinheim“ auf die Entwicklung des Ritterstückes im allgemeinen, insbesondere auf Babos „Oda“ eingewirkt. Johann von Kalchberg (1765—1827) verherlichte einige Helden seiner steirischen Heimat; der Tiroler Pri-

miffen (1757—1812) dichtete ein Schauspiel „Friedrich mit der leeren Tafel“ und Schikaneder eine „Philippine Welserin oder die schöne Herzogin von Tirol“; in späterer Zeit folgten der Historiker Horna mit Dramen aus der Babenbergerzeit, Matthäus von Collin wollte diese in einem großen Anflus von Dramen verherrlichen, dichtete aber nur den „Tod Friedrichs des Streitbaren“ und „Belas Krieg mit dem Vater“ (1813). Aus allen diesen Stücken spricht vaterländische Begeisterung; am höchsten gingen deren Wogen in den Dramen des kaiserlichen Beamten Paul Weidmann (geb. 1746 zu Wien, gest. 1810). In seinem historischen Drama „Die Belagerung von Solothurn“ wird Erzherzog Leopold gefeiert und in „Wulfried von Hohenstein“ ertönt aus dem Munde des jungen Ritters Heinrich von Hohenstein in ebenso herrlicher Weise das Lob Osterreichs, wie es in Grillparzers „Ottobars Glück und Ende“ der Chronist von Horneck verkündet. Weidmanns Dramen sind im Gegensatz zu den Ritterdramen der anderen Dichter in Versen abgefaßt und bilden den Übergang und die Vorbereitung zu den österreichischen Dramen höheren Stils, zu Heinrich von Collin. Zu einem eigenartigen feineren Lustspiel wurde in Wien der Grund von Johann Friedrich Jünger gelegt. Geboren 1759 in Leipzig, studierte er die Rechte und übersiedelte 1787 nach Wien, wo er als Dichter am Burgtheater angestellt wurde und 1797 verstarb. Von seinen Lustspielen, die sich durch eine für ihre Zeit gefällige Leichtigkeit und Natürlichkeit auszeichnen, nirgends aber Tiefe zeigen, gefielen besonders „Die Badetur“ (1782), „Er mengt sich in alles“, „Maske für Maske“, „Der Strich durch die Rechnung“, „Die Entführung“. An Jünger schloß sich ein anderer Einwanderer, der Freiherr August von Steigentesch (geb. 1774 zu Hildesheim), der Enkel des beliebten Wiener Komikers. Seine Lustspiele, von denen die „Mißverständnisse“ den größten Erfolg erzielten, entstanden in der Zeit von 1798 bis 1813 und zeichnen sich, meist nach französischen Vorbildern gearbeitet, durch eine gewisse Feinheit der Darstellung aus. (Abb. S. 980.)

Von all diesen Bühnenstücken werden heute nur mehr wenige aufgeführt, und doch würden einige die Aufnahme in den Spielplan eher verdienen als viele unserer heutigen Modeerzeugnisse und dramatischen Eintagsfliegen. Mag auch der künstlerische Wert des niederen Dramas jener Zeit gering sein, das Stoffgebiet der Bühne hat es erweitert und die Schauspielkunst mächtig gefördert. Die neugewonnene Fähigkeit der Dichter Zustände und Ereignisse des täglichen Lebens mit offenem Auge zu beobachten und warm und innig zu schildern, bildete einen Fortschritt gegenüber der älteren französischen Richtung und schuf fruchtbare Ansätze zu einem gesunden Realismus. Das Wiener Lustspiel und die Wiener Oper beherrschten, wie Bartels Chronik des Weimarer Hoftheaters zeigt, auch den Spielplan dieser Bühne, und daß zwischen den Haupt- und Staatsaktionen, wie sie auf den Barockbühnen in Wien und München gegeben wurden, und den Meisterdramen Goethes und Schillers innige Beziehungen bestanden, hat Nadler zu allgemeiner Überraschung nachgewiesen.

Männigfacher wurden in der klassischen Zeit auch die Stoffe des Romans; in ihm fand zunächst die Familienpoesie Ziffands und Kobergues ihr Seitenstück. Dichter und Dichterinnen, deren Ideal nicht über ein wohlgeordnetes bürgerliches Geschick hinausging, nahmen das Element der Empfindsamkeit auf und preßten ihren Lesern Tränen der Wehmut über das Glück und Leid der Familien ab, in deren Mitte sich ihre Empfindungen bewegten. In dieser Art des Familienromans, der aus dem englischen breiten Familienromane Richardson's hervorging, sich nach Stoff und Form aber mehr ins Enge zog, dreht sich die Erfindung meist um unverduldete Leiden guter Menschen, um Mangel an Gesundheit oder Geld, um eine unglückliche Liebesgeschichte, die schließlich zur Beruhigung und Befriedigung der Leser doch auf eine glückliche Heirat hinausläuft, um Edelmann und Tugend in oft verummelter und doch sehr einförmiger Weise.

Von den Verfassern solcher Romane, unter denen Engels scharfes Charakterbild des Lorenz Stark hervortritt, überschwemmte der Feldprediger August Julius Lafontaine jahrzehntelang die deutschen



August von Koberg.

Nach dem Leben gemalt v. F. Deurer im Okt. 1818.

Familien mit seinen weinerlichen Erzeugnissen, die anderthalbhundert Bände füllten. Seine Helden und Heldinnen sind charakterlose Schwächlinge voll edelmütiger Worte und erbärmlicher Handlungen; sie predigen Tugend und Menschenliebe, gehen aber immer der Sinnlichkeit nach. Tränen sühnen alle Vergehen und Laster, stellen die Keinheit wieder her und selbst die kühnsten Szenen erscheinen von Tränenströmen überflutet. Ihn ahmte eine Zeitlang der Götter Freiherr von Bilderbeck (1764—1833) nach, während die Romane des Hauptmanns Friedrich Gustav Schilling (geb. 1766, gest. 1839 in Dresden) mehr den Dramen Jfflands verwandt und, obwohl in der Wahl der Stoffe schwach, in der Erfindung nicht uninteressant sind und durch lebhaftere, heitere Darstellung sich auszeichnen. Heitere Charaktere, die unter äußerem Druck ihren Frohsinn nicht verlieren, schildert Friedrich Rochlitz (geb. 1770, gest. 1842 in Leipzig). Schon bekannt ist uns Ludwig Ferdinand Huber, der, 1764 zu Paris geboren, zwei Jahre darauf nach Leipzig kam und später zu Schiller in Beziehung trat, aber nichts von dessen idealem Sinn in sich aufnahm. Hubers Romane sind flach und werden von denen seiner Gemahlin Theresese Huber (1764 bis 1829) übertroffen, die durch echte Bildung und Würde hervorrage, aber unter der Flut des Leichtfertigen nicht aufzukommen vermochten. Ähnliches gilt auch von der feinsinnigen Karoline Fichler (geb. 1769, gest. 1843 in Wien), deren „Salon“ lange Zeit neben dem berühmten „silbernen Kaffeehaus“ Reumers in der Planengasse den Mittelpunkt der Wiener literarischen Kreise bildete. Ihre größeren Romane, darunter auch historische („Agathofles“, 1808), zeugen von einer geläuterten Bildung, der es nicht an einem idealischen Zuge fehlt, leiden aber, da sie überall diese Bildung würdevoll abzuglätten bemüht ist, an Eintönigkeit und Kälte. Produktiv wie Lafontaine, hat sie ihr Bestes in kleinen, abgelofter gehaltenen Erzählungen geleistet, während ihre Schauspiele des dramatischen Lebens entbehren. (Abb. S. 983.)

Fühlen sich alle diese Verfasser und Verfasserinnen von Familienromanen reichlich belohnt, wenn sie der leidenden Menschheit keine frohe Stunde bereitet, so suchten Basedows philanthropische Genossen mit pädagogisch-didaktischen Romanen die Welt unvermerkt zu belehren.

Es entstand eine Anzahl von erzieherischen Schriften über Kinder und für Kinder; Romane, Schauspiele, Märchen, Zeitschriften für Kinder waren die literarischen Folgen der von Dessau ausgehenden Bewegung. Nur wenige davon, wie die Kinderbücher von Joachim Heinrich Campe aus Braunschweig (1747—1818), dem Nachfolger Basedows in der Leitung der Dessauer Musterschule und Bearbeiter des „Robinson Crusoe“, sind nennenswert, obschon auch diese von einem platten Rationalismus getragen werden, der die Bedürfnisse des Kindes nicht kennt. Als Erziehungsschriftsteller gehört hierher auch Christian Gotthilf Salzmann (1744—1811), der Gründer der Erziehungsanstalt in Schnepfental bei Gotha, der durch seinen „Karl von Karlsberg oder über das menschliche Glend“ (1783) ebenso die Aufklärungsdeem in Folge zu verbreiten suchte wie Rudolf Zacharias Becker (1751—1822), eine Zeitlang Lehrer am Philanthropin zu Dessau, durch die Herausgabe des „Noth- und Hilfsbüchleins für Bauersleute“ (1788). Der Prediger Karl Witte (1767—1845) reiste mit seinem Wundersohne Karl in der Welt herum und stellte in der Bildungsgeschichte „Karl Witte“ (1819) ein Muster für Eltern und Erzieher auf; in ähnlicher Weise lieferten Hermann Demme, Johann Schmiedtgen, Karl Bentowiz und andere in Erzählungen und Romanen Bilder praktischer Lebensklugheit und religiöser Demut.



August von Steigentesch.

Heinrich Zischofke, der, 1771 in Magdeburg geboren, eine Zeitlang Hauslehrer war, dann Theologie studierte und später in der Schweiz zur Zeit der politischen Wirren durch seine Einsicht und Tatkraft das Bürgerrecht erwarb, machte sich einen berühmten Namen mit seinen „Stunden der Andacht“, die in der Zeit des wässerig-tugendhaften Rationalismus eines der verbreitetsten Erbauungsbücher waren. Wir kennen ihn schon als Verfasser des „Abällino“, dem er verschiedene Schauerstücke („Die Maske oder der Totenkopf“, „Das rächende Gespenst“) folgen ließ; später aber gab er diese Richtung auf, schrieb launige und moralisierende Erzählungen („Der tote Gast“, „Mamontade“, „Der Flüchtling im Jura“) und fand insbesondere mit dem „Goldmacherdorf“ (1817) großen Beifall, worin er, der modernen Schulmeisterei schmeichelnd, das Ideal einer Dorfgemeinde schildert, in der „Bildung und Wohlfahrt für alle“ durch den jungen Schulmeister Oswald erreicht wird. Anziehend wegen der Persönlichkeit des Schriftstellers und der vielseitigen Befehungen, die er zu schildern mußte, ist seine Lebensbeschreibung „Die Selbstschau“. Geschäft waren auch seine geschichtlichen Arbeiten und seine beiden historischen Novellen „Aldrich im Moos“ (1826) und der „Freihof von Narau“ gehören zu den besten, die unter Walter Scotts Einfluß in Deutschland entstanden sind (Abb. S. 985.) Auch andere Schriftsteller kleideten die Geschichte in das Gewand des Romans; so der sächsische Professor Friedrich Christian Schlenker („Altdeutsche Geschichten“, „Rudolf von Habsburg“), die sehr produktive Sächsin Christiane Benedikte Raubert (1756—1819), die recht lebenswürdig Volkemärchen erzählt und in ihren (50) historischen, im Mittelalter spielenden Romanen gelehrtes Studium mit gewandter Darstellung verbindet, und der Preuße Josef von Baczko (1756—1823). Gegen die aufklärerischen Erziehungskünstler Basedow, Bahrdt, usw.) schrieb Johann Gottfried Schummel (1768—1813), Professor in Breslau, den „Spizbart, eine komisch-tragische Geschichte für unser pädagogisches

Jahrhundert"; wie hier waltet die Satire auch in den „Empfindsamen Reisen durch Deutschland“ und in anderen seiner Romane.

Die Lieblingslektüre des Volkes bildeten die Ritter-, Gespenster- und Räuberromane, die im Gefolge von Goethes „Götz“, Schillers „Räubern“ und „Geisterseher“ in Masse erschienen. Die Motive und Stoffe sind dieselben wie in den Ritterdramen, nur sind sie womöglich noch verzerrter, roher und gemeiner. Die weißeste Tugend wird immer vom schwärzesten Laster verfolgt, Feen und Berggeister, Zwerge und Räuber treten in Menge hinzu; Gespenster, die nicht umzubringen sind, und wollustatmende Szenen in Hülle und Fülle. Das Ganze ist von einem Meer von Blut, von Rotzucht, Entführung und Blutschande, von Burgverliesen, Totengrüften, Folterqualen, Rad, Galgen und Mord erfüllt, daß dem Leser die Haare zu Berge stehen. Der Schauplatz wird gern in das Mittelalter verlegt, wo die Verfasser ebenso ungehindert schalten können wie „in des Waldes düsteren Gründen“. Denn von einer historischen Färbung der deutschen Vergangenheit ist keine Spur, dagegen wird mit einer förmlichen aufklärerischen Wut über die „finsternen Zeiten des Mittelalters“ losgezogen, über den allgemeinen Mangel an Bildung, den Stolz der Fürsten und bevorzugten Stände. Die Ritter werden als Säufer und Räuber, die Mönche als abgefeimte Schurken, die Nonnenklöster als „Pflanzstätten der Buhlerei“ geschildert; neben den rechenhaften Helden stehen minnige Fräulein, dann wieder Weiber wie Dragoner und boshaft wie die Hölle. Es ist eine Welt der Roheit und der Greuel, in der sich Verfasser und Leser gefielen. Die Ritterromane sind vielfach dialogisiert und gleichen äußerlich den Ritterdramen, die ihrerseits häufig in Nachahmung der ersten Ausgabe des „Götz“ den Beifatz „dramatisierte Geschichte“ im Titel führen und seitenlange Monologe oder Berichte vortragen.

Die lange Reihe der Räuberromane eröffnet Christian August Vulpius, einer der fruchtbarsten Vertreter dieser Gattung und Verfasser zahlreicher Bühnenstücke. Der „romantischen Geschichte“ Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann“ (1798) ließ er „Geheimnisse aus der Fürsten- und Klosterwelt“ (1809), „Lucindora, die Zauberin“, „Die Schredenhöhle oder die Leiden der jungen Miranda“, „Gallerie der unterhaltendsten Geister- und Zauber geschichten“ (1826) und viele andere Werke ähnlichen Inhaltes folgen. Einer der ersten Romanschriftsteller, die der durch Goethes „Götz“ eingeschlagenen Richtung in die mittleren Zeiten folgten, ist Leonhard Wächtler (geb. 1762 in Ulzen, gest. 1837 in Hamburg als Inhaber eines Erziehungsinstitutes), der in seinen „Sagen der Vorzeit“ (7 Bände, 1787—1798), eigentlich müßigen Erfindungen seiner Phantasie, unter dem Pseudonym Veit Weber die Sprache des Mittelalters und in der frivolen „Wesfahrt des Bruders Gramsalbus“ die alten Schwänke in der derbsten Verhöhnung der Mönche nachahmt. Obwohl voll der rohesten Plattheit, abenteuerlichsten Unnatur und üppigsten Wollust, wurden die zahllosen Ritter- und Spühbuben geschichten des meiningischen Hofrates Karl Gottlob Cramer (1758—1817) in vornehmer Gesellschaft wie in Wachstuben und Herbergen mit gleichem Entzücken gelesen. Besonderen Ruf erlangte sein „Deutscher Alcibiades“ (1802), die Geschichte eines jungen Grafen, der von allen Frauen und Mädchen geliebt wird und immer ein paar zu gleicher Zeit liebt. Großen Beifall fanden auch Cramers „schnadische Geschichten“ („Der Polsterabend“, „Reise zur Hochzeit“) und politische Romane („Leben und Meinungen des Erasmus Schleicher“ 1789), zumal sie gegen das verrottete Leben an den Höfen, gegen Beamtendruck und fürstliche Willkür eifern. Mit seinem Roman „Hasper a Spada“ (1792), der die naive Sprache des Goetheschen „Götz“ verballhornt, mit den Kraftausdrücken der Schillerschen „Räuber“ herumwirft und von Klingers Haß gegen die Geistlichen durchtränkt ist, stellt Cramer geradezu das Vorbild für die Ritterromane auf. Nicht ohne poetische Züge ist „Das Jägermädchen“, ein tolles Werk aber der Räuberroman „Der Domschütz und seine Gesellen“ (1805). Ein Wilderer und Räuberhauptmann spielt mit seiner Bande die Rolle des Femgerichtes, bestraft die Bösen der höheren Stände und belohnt die Guten und Armen. Er stellt sich dem Fürsten, enthüllt ihm die Schlechtigkeit seiner Beamten und zuletzt steht der Fürst unter den Räubern, den loyalen Untertanen, während jene in Ketten abgeführt werden. Nur der revolutionäre Geist konnte den Wahn ausheben, daß alles Böse von den Beamten und Geistlichen ausgehe und daß edle Räuber und Ritter berufen seien, das gekränkte Recht zu rächen, das Bestehende zu stürzen. Wie Cramer, erregte der als Verfasser von Ritterdramen schon genannte Christian Heinrich Spieß bei seinen Zeitgenossen Entzücken durch seine Geister geschichten („Das Petermännchen“, „Der alte Überall und Nirgends“, „Hans Heiling, vierter Regent der Erde, Luft-, Feuer- und Wassergeist“) und Ritterromane. Und in all diesen Erzeugnissen entseglischer und roher Art sucht Spieß gleichwohl den Zugendlehrer und nutzenstiftenden Menschenfreund und Seelenforscher zu spielen. Ganz im Sinne des damaligen Maurertums, voll Geheimnistuerei sind „Die Löwenritter“ gehalten, die einen Bund zur Aufrechterhaltung des Rechtes in Deutschland bilden, den jugendlichen Hohenstaufen Friedrich II. prüfen und ihm auf den Thron verhelfen, indem er die Ritter des „schwarzen Bundes“ besiegt. Und nicht genug mit all dem Gräßlichen, schrieb Spieß auch „Biographien der Selbstmörder“ und „der Wahnsinnigen“ und „Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers“ (1796), durchweg gräßliche Kriminalgeschichten.

Doch alle diese Schauergeschichten, mochten sie auch die Leihbibliotheken füllen und von den Lesern

mit Heißhunger verschlungen werden, waren noch nicht der Auswurf der Literatur. Diesen boten eine Reihe von Romanen, die teils aus der lüsterne Richtung Heines und Wielands hervorgingen, teils in Kogebues Spuren traten oder den Franzosen unmittelbar absehen, wie man das Tier im Menschen fiktelt. Das letzte gilt insbesondere von den Erzeugnissen des Leipziger Christian August Fischer (1771—1829), die nur rohe Nachbildungen der schlüpfrigsten Romane eines Crébillon, Louvet, Kéris de la Bretonne u. a. sind und eine Menge Nachahmungen veranlaßten, die sich als in „Althings Manier“ gehalten anpriesen. Die Verbindung von Frivolität und Empfindsamkeit, das Kokettieren mit Unschuld und Naivität, um lüftern zu machen, ganz in der Art Kogebues, machte die vielen Romane und Novellen des preussischen Hofrates Karl Heun (Pseud. Claren) zur Lieblingslektüre der Zeit von 1815 bis 1825. Sein Meisterstück der geschilderten Art ist die Erzählung „Mimili“. Fürstliche Maitresses, die ihre Fürsten zum Guten lenken und aus dem Laster eine Tugend machen, nach Art von Schillers bürgerfreundlichen Lady Milford, Schauspielerinnen und gemeine Buhbarnen werden zu Heldinnen von Romanen. So erzählt der Altonaer Arzt Johann Ernst Albrecht (1752—1814), der unter Mithilfe seiner Gemahlin eine Menge von Romanen und Erzählungen schrieb, das Leben der italienischen Buhlerin „Lauretta Pisana“ (1789). Neben harmlosen Familiengeschichten findet sich auch viel Frivolität in den 200 Bänden, die der sächsische Kommissionsrat Friedrich August Schulze (1770—1849) unter dem Namen „Laur“ mit Romanen und Erzählungen füllte. Heise an Lüsterheit, nicht aber an Kraft kommt der Brandenburger Julius von Bock (1768—1832) gleich. Er vertauschte den Säbel mit der Feder und brachte die Zahl seiner Werke auf 160 Bände. Unter diesen ist seine Autobiographie für die Zeit vor der Schlacht von Jena nicht ohne Bedeutung; seine Romane aber („Florens Abenteuer“, „Edwin Pleasure“, „Der Nonnenräuber“), nur für den Tagesbedarf geschrieben, entbehren der poetischen Tiefe und sind zum Teile schamlos und dünnelhaft frech. Sein Bestes leistete er im Schwank und im Lustspiele, wie er denn auch der Vater der Berliner Posse geworden ist.

Überblicken wir die Tagesliteratur, die im Zeitalter der Klassiker sich breit machte und in ihrer moralischen Zartheit für die strenge Sitte, in ihrer Formlosigkeit für den literarischen Geschmack allen Ernstes gefährdend wurde, dann begreifen wir das strenge Gericht, das Goethe und Schiller in den Xenien über sie hielten, und lernen die Verdienste der Romantiker würdigen, die sie sich durch ihr Eintreten für die ästhetischen Errungenschaften der Klassiker, durch den Kampf gegen die Plattheit und Allerveltswisheit der Aufklärung wie gegen die Frivolität Kogebues und seiner Nachahmer erworben haben. Nicht plötzlich sind die Romantiker auf den Plan getreten; zahlreiche Fäden vielmehr führen aus den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu ihnen, und in einem Dichter, den sie zu ihrem Geistesverwandten zählen, finden sich alle Stimmungen des ausgehenden Zeitalters vereinigt. Denn alles, wodurch dieses sich kennzeichnet, das Sentimentale, Gedankenreiche, Didaktische, Idyllische, Humoristische, Genialische und Überspannte treffen wir in den Schriften Jean Pauls, des merkwürdigsten Vertreters einer gleichsam nachhinkenden Empfindsamkeit und eines verspäteten Sturmes und Dranges. Zwischen den Klassikern und den literarischen Bestrebungen der alten Zeit stehend, bildet er die unmittelbare Verbindung zwischen dieser und der neuen, der romantischen Epoche. (Abb. S. 988.) Über ein Vierteljahrhundert war Jean Paul geliebt und vergöttert wie kein anderer Dichter; seine Reisen durch Deutschland gestalteten sich zu Triumphzügen, er hatte einen größeren Kreis von Bewunderern, als Goethe und Schiller sich rühmen durften, und insbesondere war er der Lieblingschriftsteller der empfindsamen adeligen Damen.

Johann Paul Friedrich Richter wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel im Fichtelgebirge geboren. Er war der Sohn eines Theologen, der anfangs Tertius und Organist, später Pfarrer in dem zwei Meilen von Hof entfernten Joditz war und dann eine größere Pfarrstelle in Schwarzenbach an der Saale erhielt. Bis dahin war der Knabe fast ohne Unterricht und ohne Gesellschaft aufgewachsen; der Umgang mit der Natur und das Dorfleben boten seiner frühreifen und sehnüchtigen Phantasie die einzige Nahrung. Daher die Begeisterung für die Natur, die sich in jedem seiner Werke ausspricht, und die Liebe, mit der er in seinen Idyllen das Land- und Dorfleben schildert. Erst in Schwarzenbach begann die Bildung des träumerischen Knaben durch regelmäßigen Schulbesuch, durch Pflege der Musik und durch eine förmliche Lesewut, die zunächst durch Robinsonaden und Romane, später durch die reichhaltige Bibliothek des Pfarrers Vogel in Rehau befriedigt wurde. Schon damals pflegte er sich aus den vielen Büchern, die er durchlas, Auszüge zu machen, und dieses Exzerpieren setzte er durch sein ganzes Leben fort; in seinem 15. Jahre hatte er bereits mehrere 200—300 Quartseiten starke Bände solcher Exzerpte

und mit den Jahren wuchsen sie ins Unglaubliche an, so daß es schließlich kaum einen Wissenszweig gab, über den er nicht in seinem Zettelkasten Auskunft gefunden hätte. Dieser Sitte verdankt sein geistiger Horizont ebenso seine geistige umfassende Weite, wie sein Stil den größten Teil seiner Unarten. Durch seine Kenntnisse überragte er denn auch seine Mitschüler am Gymnasium zu Hof, in das er 1779 eintrat. Noch hatte er hier seine Studien nicht vollendet, als ihn und die Familie der Tod des Vaters in die größte Armut stürzte. In der Hoffnung, als Hauslehrer sich durchzuschlagen, bezog Richter 1780 die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. Doch bald befriedigte ihn diese nicht und er gab sich den vielseitigsten, insbesondere philosophischen Studien hin. Die Nachwirkungen Klopstocks und Gellerts, die Anregungen Rousseaus, Herders, Goethes und Jacobis fielen in die Seele des gemütsweichen, hochstrebenden Jünglings, der sich in den Jahren, in denen sich die Lebensanschauung des Menschen bildet und festsetzt, durch die ihn umdrängende Not von der Möglichkeit ruhig steter Fortbildung plötzlich abgeschnitten sah. Um sich anzuregen, las er außer den genannten Schriftstellern mit Vorliebe die „witzigen, beredten und bilderreichen“ Franzosen und Engländer, Voltaire, Montaigne, Pope, Swift und Sterne, ferner Liscow und Hippel, der auf seine eigene spätere Darstellungsweise, auf die abgebrochene Erzählungsmanier und die Vorliebe für bilder- und reflexionsreiche Betrachtungen einen bestimmenden Einfluß ausübte.

Es war die Not, die den Studenten Richter zum Bücherschreiben trieb. Aus den Aufsätzen, die er damals verfaßte, erhellt, daß er in seiner Weltanschauung auf dem von Lessing und Kant betretenen Wege fortschritt und daher die „verschiedenen Religionen in der Welt“ als eine Folge der verschiedenen Anlagen der Menschen erklärte. Was Jean Jacques den Franzosen war, wollte er den Deutschen werden, und darum legte er sich den Schriftstellernamen „Jean Paul“ bei. Bald drängte ihn die Wahl der Lektüre, die äußere Umgebung und eigene Entwicklung zu seinem ersten größeren Werke, den unter dem Titel „Grönländische Prozesse“ (2 Bände, 1783—1785) veröffentlichten Satiren, in denen er mit einschneidender Ironie und gewandter Dialektik die Gebrechen seiner Zeit tadelt. Kritik und Aufnahme des Erstlingswerkes entsprachen nicht seinen Erwartungen. Die Not wurde immer drückender und schließlich entzog er sich durch die Flucht seinen Gläubigern (1784), um in Hof mit der Mutter und drei Brüdern die drückendste Armut zu teilen. Nur weil er selbst mit der Armut ringen mußte, konnte er zum Dichter der Armen und Verlassenen werden. Nach zwei Jahren schien ihm das Glück zu lächeln. Durch die Bemühungen seines treuen Freundes Orthel wurde er von dessen Vater als Hauslehrer in Töpen aufgenommen (1787); doch bald fand er sich in seinen Erwartungen enttäuscht, und als nun gar sein Freund starb (1789), war seines Bleibens nicht länger mehr in dem Hause, das ihn so wenig zu schätzen wußte. Unterdessen aber hatte er für seine neuen Satiren in dem Buchhändler Beckmann in Gera einen Verleger gefunden und sie auf dessen Wunsch unter dem Titel *Auswahl aus des Teufels Papieren* veröffentlicht (1787).

Die Polemik ist viel schärfer und vielseitiger als in den „Prozessen“; die Form ist barock, die Stimmung eine höchst verbitterte, nirgends ein milder Hauch der Liebe. Wieder geißelt er verschiedene Stände, bricht manche Lanze für das freie Denken in religiösen Dingen und trifft mit der Bekämpfung der Fürsten, Höflinge und des Adels überhaupt einen wunden Punkt in den damaligen Verhältnissen Deutschlands.



Karoline Richter, geb. von Greiner.
Pöbader del., Dau. Weiß sc. Vienna.

Das Schicksal der Teufelspapiere war ein noch schlimmeres als das der Erstlingschrift. Aus der trüben Stimmung, in die er darüber verfiel und die durch den Tod seines Freundes Johann Bernhard gesteigert wurde, riß ihn ein neuer Wirkungskreis, die Leitung einer Privatschule in Schwarzenbach (1790—1794). Diese eröffnete ihm in dem fortwährenden Verkehr mit den Kinderseelen eine neue Welt; indem er erzog, wurde er erzogen. In dieser Zeit entwickelte sich das schöne Freundschaftsverhältnis zwischen ihm und Christian Otto, dem er alles vorlegte, was er schrieb, und dessen Bemerkungen er um so lieber benutzte, als Otto zugleich tief und liebevoll in sein eigenes Wesen einging. Die Briefe, die beide miteinander wechselten, sind nicht bloß die wichtigsten Urkunden für Jean Pauls fruchtbarste Zeit poetischen Schaffens (1790—1804), sondern auch das Denkmal einer Freundschaft, die als Verwirklichung des Ideals angesehen werden kann, das Jean Paul, dem Dichter der Freundschaft, vorschwebte. Auf Ottos Veranlassung schrieb er Des Direktors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg (1790). An diese Satire auf einen pedantischen Schulmeister schloß sich die köstliche Idylle Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental (1791). Vieles aus des Dichters Leben, Glück und Schmerz, ist in das Geschichtchen hineingeflossen.

Ach, er war so arm, der kindlich gute, stille, bescheidene Schulmeister Wuz; aber er verstand von Grund aus die schwere und doch für gute Herzen so leichte Kunst, stets fröhlich zu sein. Den ganzen Tag freute er sich auf etwas. „Vor dem Aufstehen,“ sagt er, „freue ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag aufs Mittagessen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und abends aufs Nachbrot, und so hat der Alumnus Wuz sich stets auf etwas zu spitzen.“ Weil er ein Bücherfreund war und doch sich die Bücher nicht kaufen konnte, schrieb er sich die Bücher, deren Titel ihm in Weßkatalog am besten gefielen, seelenvergnügt selbst. Die glücklichsten Tage waren die seiner ersten Liebe, der Hochzeit und des Ehestandes. Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er vercheidet in seinem Gott vergnügt, sanft und selig. „Wohl dir, lieber Wuz,“ schließt der Dichter, „daß, wenn ich nach Auental gehe und dein verräufertes Grab aufsuche, ich dann sagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher als wir alle.“

Obwohl künstlerisch vollendet, bilden diese zwei kleinen Schriften, zu denen noch die zwar nur skizzenhafte, aber an Komik reiche Maglibell des Amts-Vogtes Josuah Freudel gegen seinen verfluchten Dämon (die Zerstreuung) kommt, doch nur Vorstudien für Jean Pauls weitere Arbeiten. Er schloß die „Eßigsabrik“, wie er selbst die vorwiegend satirische und realistische Periode nannte, nachdem er sein eigenes Wesen gefunden hatte. Das lange zurückgedrängte Herz ergoß nun in reich sprudelnder Schaffenslust, was in ihm wogte und flutete, was in ihm selig war, was in ihm liebte und weinte. Es entstehen keine großen sentimentalen Romane und neben ihnen Idyllen, diese im deutschen Kleinleben, jene zum Teil in den obersten Kreisen der Gesellschaft sich bewegend und die höchsten Bildungsfragen behandelnd. Beide aber, Romane und Idyllen, sind von derselben Grundstimmung getragen, sind nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben Grundgedankens. In den Romanen bringt er den in ihm kaffenden Widerspruch zwischen sentimentalcr Verückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdstößen des Lebens zur Darstellung, und weil er, um Schillers Sprache zu reden, seinen inneren Streit nicht in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, war es ihm Bedürfnis, mit innigster Hingebung in naive Zustände und Stimmungen zurückzugreifen, in denen der Streit noch gar nicht erwacht ist. Hier liegt der Ursprung seiner Idyllen, die reinste und herzugewinnendste Seite Jean Pauls.

In ihnen decken sich Gehalt und Gestalt; in dem Kreise seiner armen Dorfschulmeister, Landpastoren, Kandidaten, armen Jungen, die das Leben nur von der drückenden Seite kennen, aber auch gar nicht zu denken wagen, daß es anders sein könne, und ahnungslos über den Weltlauf in der Stille dulden, lieben und glücklich sind, da ist der Dichter am glücklichsten. Weitab von allen sozialen Konflikten, erschafft er hier seine närrischen Originale zwischen Übermut und Nührung und zeichnet eine Idyllenwelt, die sich zwar oft genug aus dem Reiche der Wirklichkeit verliert, aber doch nicht das der Möglichkeit überschreitet. In seliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrleben vogtländischer Dörfer aufgewachsen, wurzelt er mit seinen heiligsten Empfindungen in diesen Erinnerungen stillbeschaulicher Genügsamkeit, drückender Armut und Dürftigkeit. Aber wie sich ihm in besseren Tagen diese Zeit der Entbehrungen in einen verklärenden Schleier hüllte, so läßt er auch in seinen Schilderungen den schweren Druck und die inneren Kämpfe, den tieferen Ernst der Verhältnisse beiseite und stellt das Triviale des Kleinlebens in ein zauberhaftes Rosenlicht. Da

gibt es für jeden Schmerz lindernde Tränen, Trost und Freude an jeder Schönheit der Natur; der blüthenschüttelnde Kirschbaum, das Abendrot, der Tauropten am Grashalm sind ein unendlicher Trost für das leicht befriedigte Kindergemüt seiner Helden. Und dann läßt er sie mit allem Ernste die verkehrtesten Dinge treiben, als echte Sonderlinge der Einsamkeit sich dem Nichtigen und Törichten hingeben, und wenn sie so in ihrem Tun und Treiben oft lächerlich erscheinen, dann deckt er wieder die schöne Seele seiner Lieblinge auf und lacht und weint selbst über das wunderliche Geschlecht, das er geschaffen hat. So wurde Jean Paul zum Genremaler des deutschen Kleinlebens, und gerade wegen dieser ureigen volkstümlichen Gemälde hat man ihn, freilich in überschwenglicher Weise, den deutschen der deutschen Dichter genannt.

Noch immer greift der moderne Leser gern nach einer Idylle Jean Pauls, in die größeren Romane aber kann er sich nur schwer hineinleben und kaum vermag er die Vorzüge des einst vergötterten Lieblings nachzuempfinden. Vergewegenwärtigen wir uns aber, daß des Dichters Zeitgenossen gleich ihm in den vielgelesenen englischen Humoristen Sterne, Fielding, Goldsmith geschult waren und noch in der Empfindsamkeit Werthers steckten, dann begreifen wir, daß sie sich von der absichtlichen Lehrhaftigkeit der griechischen Romane Wielands und von den künftigen Erzählungen der französischen Schule abwandten und an der Tugend und reinen Seelenliebe der deutschen Verliebten Jean Pauls ergötzen. Man glaubte die deutsche Heimat durch ihn erst entdeckt und empfand, im Zeitalter Lichtes und der romantischen Ironie lebend, die maßlose Subjektivität des Dichters nicht, wie wir, als eine Störung.

Bei Jean Paul sind Subjekt und Objekt nie zu wahrer Einheit verschmolzen, sondern fallen auseinander; allerdings kam durch diese Subjektivität ein lyrisches Element in seine Dichtungen, aber dieser rein lyrische Sinn, dieses weiche Zerfließen und Verschmelzen hinderte ihn auch an der epischen Gestaltung. Daher ist in seinen Romanen die Fabel überall das Schwächste. Eine Handlung zu entwickeln und in organischer Gliederung fortschreiten zu lassen, ist ihm eine Unmöglichkeit. Er macht keinen Unterschied zwischen Hauptsachen und Nebendingen, alles ist ihm gleich wichtig, das Unbedeutendste meist das Wichtigste; jeder Einfall muß breit ausgesponnen werden, um, abgerissen, einem anderen Platz zu machen und so in eine chaotische Verwirrung zu führen, wo die Fäden der Handlung kaum mehr zu finden sind. Die Erzählung verirrt meistens im Sande, als ob er die Feder plötzlich hätte fallen lassen, und man glaubt oft gar nicht, daß sie schon zu Ende sein soll. Um sich den Forderungen strenger Motivierung und einheitlichen Aufbaues zu entziehen, gibt sich das vordrängende Subjekt des Dichters für den Berichterstatter einer nur Stück zu Stück, aufsprunghaft überlieferten biographischen Erzählung aus. Überall wirft er, wie er selbst sagt, alles weise und sprunghaft über den Hohlspiegel der Welt zurück; sein Ich spielt überall die erste Rolle; wo er nur kann, zieht er seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater. Dieses Ich, dieses seiner Souveränität sich bewußt werdende Subjekt nun weiß sich absolut nicht zu disziplinieren; fessellos und frei kimmert er sich um keine Kunstform. Was ihm durch den Sinn geht, wird niedergeschrieben. Eine Erinnerung führt ihn auf seine alten Exzerpte; er holt sie hervor, bringt gelehrte Abschweifungen, Extraseiten, Extrablätter, Postskripte, Zirkelbriefe, Schalttage und Appendixe. Der Humor läßt ihn das Verfehrteste begeben, aus einem Zettelkasten Blatt auf Blatt ziehen und aus der zufälligen Folge ihres Inhalts einen Roman zusammensehen. Da kommen nacheinander Gefühlsergüsse, gelehrte Zitate, Mond- und Nachtigallennächte, grenzenlose Plattheiten und Trivialitäten neben den schönsten Gedanken, das Abgeschmackteste neben den reinsten Gemütsklängen, himmlische Gespräche überirdischer Frauen, Abendröten, Naturschilderungen. Alles schiebt sich durcheinander, stört und hebt sich auf, belästigt bald durch zudringliche Vielwisserei, bald durch Verschweben und Vernebeln, das weltentfremde Hindämmern der Sehnsucht, in das sich der Humor mit koboldartigem Gesichterschneiden hineindrängt. Man rühmte seine Naturschilderungen; und gewiß versteht er es, die Erscheinungen der Natur auf die Empfindung wirken zu lassen, den Regenbogen zu malen, die gestirnte Sommernacht, den Wolkenflug des Frühlingstages. Er bringt tausend einzelne Züge und Silber herbei, an sich schön und wahr beobachtet; aber als Ganzes erdrücken sie durch das Übermaß, oder sie sind unkünstlerisch ineinandergeschoben, so daß kein anschauliches Bild daraus wird. Und erst gar, wenn er, von der Phantasie verführt, einen Flug ins Große unternimmt; die einfache Natur genügt ihm dann nicht, er muß sie verdunkeln und verkünsteln. Zopfige Parke mit verrenkten Götterstatuen und pyramidal zugeschnittenen Bäumen hat er doch lieber als die einfachen Obstbaumgärten seiner Dörfgemeinden. Geist, Wit, Laune, Empfindung, Gemüt und eine überreiche Phantasie stehen ihm zu Gebote und bilden seine Schwäche. Und er war sich dessen wohl bewußt. „Die plastische Sonne,“ sagte er, „leuchtet einformig wie das Wachen. Der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen“; aber gerade dieses magische Zwielicht.



Heinrich Schötte.
Gemalt von Schrader.

die Verwischung aller Grenzlinien, die Vermischung des Verschiedenartigen, das Schimmernde, Schillernde und Unbeutende bildet die Eigenart seines poetischen Schaffens.

Der Mangel an künstlerischer Gestaltung offenbart sich in der Zeichnung der Charaktere. „Goethe faßt alles bestimmt auf, bei mir ist alles romantisch zerfließen,“ sagt Jean Paul selbst und in der Tat, während Goethes Helden bei all ihrem Idealismus und ihrer Weichheit nie den festen Boden unter den Füßen verlieren, entbehren die meisten Gestalten Jean Pauls einer plastischen lebenskräftigen Durchführung. Wunderbare Frauengestalten, Gemüther von überströmender Empfindung, Seelen von Äther und Lichtgedanken durchweht; mit ihnen hochherzige Jünglinge, zwar nicht nach Taten strebend, auch von keiner Forderung des Lebens gedrückt, doch um so fähiger, alle großen Gefühle zu teilen und schön zu empfinden. Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ist ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der „hohe Mensch“, der deutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnüchtlig träumerischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem süß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der rührenden holden Tölperei, die vor lauter Tiefe und Fülle der überwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen vermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Dieser Charaktertypus ist das Einzige, was er innerhalb des hohen Stiles dichterisch zu schaffen vermag. Was außerhalb dieses Typus steht, verliert ihm. Es ist merkwürdig, wo Jean Paul allgemein von den Frauen spricht, erweist er sich als der tiefste Kenner der weiblichen Natur in ihrer Hoheit und Lieblichkeit, wie auch in ihren Schwächen; wo er uns hingegen seine Ideale von Frauen plastisch hinstellen will, da sehen wir in der Regel nur blut- und fleischlose Schemen, deren Seelen „bei niemanden sind als bei Gott und der Tugend“. Sie alle, diese Beaten, Klotilden, Lianen, Wiven, sind nichts als unmögliche Mondscheingebilde, glänzende Lilien aus einer anderen Welt, in die sie bald fliehen. Noch weniger Lebenswahrheit zeigen die anderen Personen; nur einzelne Gestalten treten aus diesen Nebeln deutlich hervor.

Außerlich läßt Jean Paul im allgemeinen wenig geschehen. Aus den Schlössern wandeln vornehme Gestalten durch die schattigen Paraulagen mit ihren hohen Taxushecken, Marmorgruppen und Brunnen, erkennen im Anschauen des Abendrotes ihre schönen Seelen und tauschen Worte und Gefühle. Oder die Mondnacht und der Sternenhimmel sinken über die dunklen Gänge der Schlösser und Gärten. Nachtigallentöne dringen aus den Hecken, wunderbare Stimmungen ergreifen die hohen Gestalten, aller Reichtum ihrer Seelen quillt mit Übermacht hervor, und wie getrennt von aller irdischen Schwere schweben sie im unendlichen Raume mit ihrer unendlichen Hoheit des Empfindens. Und hier verberlicht er vor allem die Frauen. Die Hauptsache ist ihm die innere Geschichte seiner Helden und es ist im Grunde das Thema des Werther, Tasso, Faust und Wilhelm Meister, das in Jean Pauls Romanen behandelt wird: der Zusammenstoß von Ideal und Wirklichkeit. Aber welch unüberspringbarer Abstand! Jean Paul verzweifelt an der Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Ideal und Leben, und wie er sie selbst nie erreicht hat, so spiegelt sich sein innerer Kampf in den Helden seiner Romane wider. Da sehen wir, wie sie in ihrer ausschweifenden Phantasie vergeblich die Welt zu bezwingen suchen, wie sentimentale Gemüther durch die raue Welt auf sich selbst zurückgewiesen werden, wie andere, die für ihr überschwengliches Herz kein Genügen in der Welt finden, in Weltverachtung, Pessimismus und freigeistigen Trotz verfallen, wieder andere in ihren Zweifeln über Gott und Unsterblichkeit, über Freundschaft und Frauenliebe den Seelenfrieden verlieren; all das schimmert durch des Dichters Romane hindurch. Es sind Spiegelungen seiner überquellenden Phantasie und seines gefühlsfertigen Ich, die ihn selber die rechte Stellung zur Welt niemals finden ließen. Den reinen Kunstgenuß stört auch der oft ins Maßlose und Ungeheuerliche geratende Stil und die Unmöglichkeit, seine Perioden zu überschauen.

Von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sucht die eine in süßlicher Sentimentalität über die Enge der Menschennatur hinwegzuschwärmen und in ungestillter Sehnsucht nach dem erträumten Wunderlande des schrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber versenkt sich mit liebevoller und gemütsstiefer Hingebung und mit echt poetischem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdischer Beschränktheit, selbst des unscheinbarsten und geringfügigsten Kleinlebens. So ist Jean Paul, wie es jede echte Bildung verlangt, Idealist und Realist zugleich, aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechseln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. „Flügel für den Äther“ und „Stiefel für das Pflaster“; nur kein ruhig gemessener Gang. „Dampfbäder der Nüchternheit“ und „Kühlbäder der Satire“; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Bein dieses tiefen Berwürfnisses, in der immer „sein satirisches Gefühl seiner erweichten Seele die Moskizdecke abzieht“, ist es, die ihn nach der scharf ausgeprägten Eigentümlichkeit seines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Versöhnung selbst, aber doch das unwankbare Streben nach Versöhnung ist, der zwar den Bruch der streitenden Gegensätze nicht aufhebt, sondern ihn nur durch ein komisches Zueinanderspielen beider verdeckt, aber im Wig der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragischen Schmerz mit der Lust innerer Seligkeit belächelt. Jean Paul steht nicht auf der höchsten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichterischer Gestaltungskraft, an Weite des Weltblickes und

an Schärfe der Menschenkenntnis. Sein Humor führt stets die Träne im Wappenschild; er ist nicht, wie der höchste Humor, ein Kind des tiefsten Ernstes, sondern der Sentimentalität. Dennoch ist Jean Paul ein echter und großer Humorist, und entbehrt sein Humor auch der Elemente seiner englischen Vorbilder, so gehört er doch zu jenen Seltenen und Auserlesenen, deren Humor auf dem Grunde eines lebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemütes ruht.

Gleich der erste Roman Jean Pauls, *Die unsichtbare Loge*, ein Erziehungsroman (1793), offenbart des Dichters geschilderte Eigenart und in seinem *Hesperus* oder die 45 Hundsposttage (1795) schuf er seinen ersten wirklich humoristischen Roman und begründete damit zugleich seinen Weltruhm. Die meisten Verehrer, deren sich Jean Paul zu seinen Lebzeiten erfreute, schwärmten für ihn lediglich als den Verfasser des „*Hesperus*“. Für den modernen Leser aber ist er schon darum völlig ungenießbar, weil hier die Empfindsamkeit bis zu einem uns unfaßbaren Grade gesteigert wird, und dann ist mit der inneren Handlung (der Charakterentwicklung) eine äußere verbunden, die das Schnörkelhafteste, Barockste und Unwahrscheinlichste ist, was je ein Dichter von Jean Pauls Bedeutung geschrieben hat.

Gewidmet ist dieser Erziehungsroman, der die Entwicklung des Schwärmers zum brauchbaren Menschen zeigen soll, „den lieben müden Seelen, die entweder einen trüben Tag oder ein überwölkttes Jahr, oder einen Menschen, der sie gekränkt, oder einen, der sie liebt, oder eine entlaubte Jugend, oder ein ganzes schweres Leben zu vergessen haben.“ Sonderbar ist die Einleitung: der Dichter schreibt den Roman auf einer Insel im Fürstentum Scheerau, wo ihm ein Hund Berichte zuträgt über die Ereignisse, die sich während dieser Zeit im Fürstentum Nachsingen, dem Schauplatze der Geschichte, begeben. Daher ihr Nebentitel und die Einteilung in „Hundsposttage“ statt in Kapitel.

Noch vor Vollendung des „*Hesperus*“ war Jean Paul von Schwarzenbach zu seiner Mutter nach Hof zurückgekehrt (1794); von da wandte er sich zu wiederholten Malen nach Bayreuth, das dem jungen Dichter zuerst Ruhmestränke gestofen hat. Durch die glänzenden Erfolge wurde seine Produktionskraft gesteigert. Schon 1796 erschien „*Das Leben des Quintus Firlein* aus fünfzehn Zettelkästen gezogen“. Der Dichter verläßt hier die ätherischen Höhen; nichts von Tränen und Sentimentalität, überall der gesunde, kräftige Realismus.

Der Held seiner Geschichte lehrt alle Welt, „daß man kleine sinnliche Freuden höher achten müsse als große, und daß uns nicht große, sondern kleine Glückszufälle beglücken.“ Es ist eine köstliche Figur, dieser gute, immer fröhliche, fleißige Firlein. Einfach sind die Verhältnisse, in denen sich sein Leben abspielt, aber über der Schilderung aller der schlichten Begebenheiten liegt soviel zarter lyrischer Hauch, ein so herzliches und gemütsreines Aussehen aller Freuden und zugleich so viel komische Schalkheit, daß man an der Idylle eine Freude haben muß. Wie Firlein, zuerst Quintus in einer Stadtschule, die Ferien benutzt, um zu seiner Mutter aufs Land zu reisen, wie er in deren ärmlichen, aber sauberen Häuslichkeit die bescheidene Thienette, ein blutarmes adeliges Fräulein, sieht und ihr seine Liebe erklärt, die kindliche Eitelkeit, als er seine Ernennung zum Konrektor erhält, die Verlobung, die Hochzeit, der Taufstag, all dies gehört zu dem Anmutigsten, was Jean Paul je gedichtet hat.

Unmittelbar auf den „*Quintus Firlein*“ folgten die *Biographischen Belustigungen* unter der Hirnschale einer Riesin (1796), ein Roman, der außer der an erhabenen Naturschilderungen und faulstischen Ideen reichen Vorrede nicht viel bietet und Fragment geblieben ist. Daran reihten sich *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* oder *Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten J. St. Siebenkäs* im Reichsmarktstücken *Ruhstnapfel* (1796—1797). Es ist eine Idylle, die, auf Wuz und Firlein weiterbauend, in ihrem letzten Teil in den Ton des Romans übergeht.

Wie in anderen Dichtungen stellt Jean Paul auch in diesem Romane den Kampf des genialen, sich nach Freiheit sehnenden Geistes mit den Schranken des Lebens, mit Spießbürgertum und Armut und das Unglück dar, an der Seite eines nicht liebenden und darum nicht geliebten Weibes diesen Kampf führen zu müssen. Alle die häuslichen Verhältnisse, die Seelenheiterkeit, mit der Siebenkäs die Armut erträgt, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe echten Humors geschildert, die uns den Beifall erklären, den man dem Romane zollte. Ein Mißgriff aber des Dichters und sittlich verwerflich ist es, wenn er, von falscher Genialitätsucht ergriffen, den Helden durch das Possenspiel eines Scheintodes und Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber, ein Mann voll barocken Humors, veranstaltet, sich von Venette befreien läßt, um ein neues erhöhtes Dasein beginnen zu können.

Von Charlotte von Kalb, einer Verehrerin seiner Schriften, eingeladen, siedelte Jean Paul nach Weimar über. Von der Hofgesellschaft, insbesondere von der Herzogin Mutter Amalia,

begeistert empfangen, fühlte er sich anfangs glücklich. Besonders innig gestaltete sich sein Verhältnis zu Herder, mit dem er in der Zurückweisung des antiken Kunstideals sich einig fühlte, während seine Kunst- und Weltanschauung es zu keiner Beziehung zu Goethe und Schiller kommen ließ. Nach kurzem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Hof zurück, übersiedelte gegen Ende 1797 nach Leipzig, aber schon im Herbst 1798 zog es ihn wieder nach dem Musensitze an der Elm. In der Zwischenzeit stand er mit Herder in eifrigem Briefwechsel, aber auch von Charlotte von Kalb ließen begeisterte Briefe ein und andere Frauen hohen



Jean Paul Friedrich Richter.

Gemalt v. J. L. Kreutz, Lith. von Winterhalter.

Standes traten zu ihm in Beziehung. Das Heroische, Titanenhaftige mancher Damen fesselte ihn eine Zeitlang, dann aber regte sich in ihm wieder das Idyllische, das Verlangen nach einer stillen Häuslichkeit und diese Wurz- und Firkelnatur trug in der Regel den Sieg davon. Am klarsten tritt uns dies in seiner Konjunkturalbiographie (1798) und in den Briefen entgegen; ferner gehört hierher der Jubel senior (1797), jene liebliche Pfarrhausidylle, in der Jean Paul so warm und lebendig das Glück des Familienlebens zu schildern verstanden hat. Für ihn selbst kam dieses längst gewünschte Stilleben, als er nach dem Bruche mit all den ihn umschwärmenden Frauen in Karoline Mayer das Weib seines Herzens heimführte und damit die bewegteste Zeit seines Lebens endete (1801).

Wie in Weimar, wurde Jean Paul auch in Berlin, wohin er 1800 gekommen war, mit großer Begeisterung begrüßt und wieder waren es vornehmlich die Frauen,

darunter selbst die Königin Luise, die ihm mit Verehrung entgegenkamen. Am wenigsten konnte er sich mit Henriette Herz befreunden. Auch Nabel und Hermine von Chézy waren für ihn begeistert und diese nennt ihn den ethisch religiösen Erlöser des Romans; er sei wie die Magnetnadel, wie der Polarstern; er weise immer auf Gott hin, seiner Zeit aber gehe die Form über alles; vor lauter Sinnlichkeit sei ihr die Empfänglichkeit für das geistig Schöne verloren gegangen. In ihrem Urtheile begegnete sie sich mit Herder, dessen Begeisterung für „den unvergeßlichen Freund, den seltenen Mann“ immer wuchs, während ihm Goethe und Schiller als Brunnen ohne Wasser erschienen, denn die Form sei ihnen alles, der Inhalt, das Gemüt, nichts. Auch Jean Paul, von Goethe in einigen Distichen („Der Chinese in Rom“) verspottet, läßt es an Angriffen auf die „gräzifizierenden Formenschneider“ nicht fehlen; es wundere ihn nicht, daß der Humor derartigen Leuten verwerflich erscheine, wurde er doch bei keinem einzigen Alten angetroffen. In den Balingenesien (1798) bedauert er Goethe und Schiller wegen ihres eingäscherten Herzens und vergleicht sie mit den Meisterfingern, da auch sie ohne Bilder, ohne Feuer, ohne Herz, ohne großen Inhalt dichten, um so angeblich zur wahren Objektivität zu gelangen.

Im engsten Zusammenhange mit dieser Abneigung gegen Goethe und Schiller steht Jean Pauls Polemik gegen die kritisch-idealistische Philosophie, denn er erkannte, daß durch die von ihr gepredigte Herrschaft der reinen Vernunft das Christentum begraben werde. Daher verspottet er in den Balingenesien die Kantianer und schreibt gegen Fichtes „unsinnige“ und wahnsinnige Philosophie die clavis Fichteana. Hierher gehört auch die nach dem reizenden Byrenäental benannte Schrift „Das Kampanertal oder über die Unsterblichkeit der Seele nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten Gottes“ (1797), in der er, unter dem Einflusse des Philosophen Jakobi stehend, den Hauptbeweis für die Unsterblichkeit in dem

Dasein des Dreiklanges Jugend, Wahrheit und Schönheit findet, der notwendig die Müßigkeit höherer Sphären voraussetze, aus denen sie uns zuslog.

Nach seiner Verheiratung ließ sich Jean Paul zunächst in Meiningen nieder, siedelte aber 1803 nach Koburg über, wo er mit dem gleichen Entzücken wie in Weimar und Meiningen empfangen ward. Anfangs behagte es ihm in Koburg, dann aber verfiel er allmählich in eine melancholische Verstimmung, die sich trotz seines Familienglückes selbst bis zum Lebensüberdruß steigerte. Sie entsprang hauptsächlich aus dem Gefühle, mit dem in Koburg unter dem Einflusse von Goethes „Wilhelm Meister“ vollendeten „Titan“ die Höhe seines Schaffens erreicht zu haben und nun dem Niedergange entgegensehen zu müssen. Der Titan (1800—1803), dessen Anfänge in die Zeit des „Hesperus“ zurückreichen, ist Jean Pauls Hauptwerk. Sein Erfolg aber blieb hinter den Erwartungen des Dichters zurück. Seinen Anhängern enthielt er zu viel von Goethe und denen Goethes zu viel vom „Hesperus“. Herder freilich begrüßte jeden der vier Bände des „Titan“ mit Entzücken; Jacobi aber äußerte allerlei Bedenken. Um sich gegen diesen zu verteidigen, sprach Jean Paul die den Schlüssel zu dem Roman enthaltenden Worte: „Titan sollte heißen Anti-Titan: jeder Himmelsstürmer findet seine Hölle . . . Das Buch ist der Streit der Kraft mit der Harmonie.“ Mit diesen Worten stimmen auch jene bei einem anderen Anlaß gesprochenen Worte überein, wonach der „Titan“ gegen das irrende Umherbilden ohne punctum saliens, gegen jede genialische Partialität und jede Superfötation streiten und wonach gezeigt werden solle, wie verderblich die Macht der Phantasie sei, wie allein Taten dem Leben Stärke, nur Maß ihm Reiz zu verleihen möge.

Die Fabel, in der diese Gedanken zur Darstellung kommen, ist äußerst verwickelt, unwahrscheinlich auch mit allerlei Geistergeschichten aufgeputzt. Albano, der als Titan bezeichnet wird, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität, soll in die Bahnen des Maßes, in die Schranken der Natur geleitet werden. Doch zeigt sich nicht er als Titan, sondern die von ihm geliebte Liane, die ein Opfer ihrer extatischen Sentimentalität wird, und Linda, die zweite Geliebte, eine „Titanide“, der Typus der emanzipierten Freigeisterei, eine Feindin aller Mystik und Todessehnsucht, bis über sie das unverdiente und unerwartete Geschick hereinbricht. Albano verliert sein Weib Linda, findet in der Prinzessin Idoine, die bisher vergeblich gesuchte harmonische Seelen Schönheit und erfährt, daß er nicht der Sohn des Grafen von Cesara, sondern der eines regierenden Fürsten sei. Als Fürst hatte er nur Gelegenheit, seinen Tatendrang zu betätigen, doch erfahren wir in dem Romane nichts von Taten, in denen die Entwicklung seines Charakters sich hätte widerspiegeln sollen. Weit mehr als in ihm tritt der Titanismus, das Übermenschentum der Sturm- und Drangzeit, in seinem Freunde Roquairol hervor; er ist eine echt mephistophelische Figur, „eine Spottgeburt von Dreck und Feuer, Schlamm und Ather“, der blasierte Schöngest, der sophistische Wüstling, der im gefehlsfeindlichen Glauben an das ausschließliche Recht der Phantasie sich bis zur teuflischen Bosheit verirrt, nur sein eigenes Ich kennt und vom Gott des Christentums entfernt hat, ohne dafür im Menschen selbst den Gott wiederzufinden; ihn quält der Weltfchmerz, aber es fehlt ihm das ehrliche, tragische Ringen nach Wahrheit und so wird er als „ein Abgebrannter des Lebens“ eine Beute der Verzweiflung und Wollust.

Mag nun auch der Grundgedanke des Romans, die Übertragung des Faustmotivs in die Seele des überaus empfindsamen Helden Albano, nicht mit Folgerichtigkeit durchgeführt sein, so finden wir doch Ertrag dafür in den einzelnen Schönheiten, die, wie in allen Werken Jean Pauls, auch im Titan überallhin zerstreut sind. Wie lieblich sind nicht Albanos Jugendidyllen in Blumenbühl, wie ergreifend die Schilderung der Leiden, die Liane von ihrem grausamen Vater erleidet. An geistreichen Einfällen, tief sinnigen Gedanken, glänzenden Bildern und Vergleichen, an den farbigsten Naturbildungen ist der Titan geradezu unerschöpflich. Die Darstellung des Lago maggiore, Roms, Neapels, der italienischen Landschaft, dies alles erfüllt uns mit Staunen über die Phantasie, mit der Jean Paul alles, was er über Italien gehört und gelesen, in sich aufgenommen und zu ebenso wahren wie ansprechenden Bildern gestaltet hat.

Im August 1804 verließ Jean Paul auch Koburg wieder. Er zog nach Bayreuth, und dieser Stadt ist er bis zu seinem Tode treu geblieben. Hier beschäftigte ihn der 1802 begonnene Roman „Die Flegeljahre, eine Biographie“ (1805), der, eine Fortbildung und Vertiefung des „Titan“, das Thema von Goethes „Wilhelm Meister“ unmittelbar aufgreift und die Notwendigkeit der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Notwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst einmal sagt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft darstellen soll.

Der Dichter hat darin sein eigenes Wesen in die beiden Zwillingbrüder Walt (Gottwalt) und Vult auseinandergesetzt. Walt, ein Jüngling aus der tiefsten deutschen Gemütswelt, kindlich und ohne Falsch, ewig entzückt, romantischen Sinnes, aber schen, schüchtern und unerfahren in allen Weltthäteln,

joll durch die Welt geläutert und widerstandsfähig gemacht werden. Ein reicher Sonderling setzt ihn zum Erben ein, aber unter Bedingungen, die durch die harten Schikanen und Vegetationen der neidischen Nebenbuhler den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem für das Leben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Kaum würde sich Walt durch die nun folgenden Konflikte durchgerungen haben, wäre ihm nicht sein Bruder Vult, der in allem das Gegenteil von ihm ist, aber an ihm hängt und ihn behütet wie seinen Augapfel, bei jeder Enttäuschung mit seinem Wirklichkeitsfönn und seiner Weltkenntnis beigeftanden. Für die bitteren Erfahrungen wird Walt getröstet durch die Liebe Winas; auch Vult wirbt um sie, zieht aber, als er sieht, daß sie den Bruder mehr liebe, in die weite Welt. Hier bricht der Roman ab. Das Testament und die Erziehung für die Wirklichkeit treten gegen das Ende hin in den Hintergrund, Walt wird wieder idyllisch, denn er handelt nicht mehr, — sondern schreibt einen Roman. Auch Jean Paul war in sich selbst nicht zum Abschluß gekommen und tröstete sich über diese „geborene Ruine“ mit dem Gedanken, daß der Mensch rund herum in seiner Gegenwart nichts sehe als Knoten, daß erst hinter dem Grabe die Auflösung liege und daß für uns die ganze Weltgeschichte nur ein ungelöstes Roman sei.

Ungelöst blieb auch die Aufgabe, die der Dichter sich in dem Romane gestellt hat, aber bewundern müssen wir die Fülle der herrlichen Einzelbilder, die Eröffnung des seltsamen Testaments, ein Meisterstück des Wises und Humors, Walts Ritt nach Haslau, die Sterbeszene in der Türmerwohnung, die wunder-vollen Landschaftsbilder und andere. Vortrefflich ist die Zeichnung der Charaktere, besonders des kleinen glatten Hütte, eines armen Teufels, der bis über die Ohren verschuldet und dabei doch immer lustig und zu allerlei Eulenspiegelgeleien aufgelegt ist.

Nach Vollendung des Werkes war des Dichters schöpferische Kraft im Sinken begriffen; aber er hatte jetzt die Sentimentalität abgeschüttelt und wandelte auf den Bahnen des Realismus. So in Dr. Katzenbergers Badereise (1808), einer Burleske, die zwar oft einen derben Ton anschlägt, aber durch ihre strenge Abgeschlossenheit und dramatische Handlung zu den vollendetsten Werken des Dichters gehört. Wie der „Katzenberger“ und „Fibel“, so steht auch Des Feldpredigers Schmäzle Reise nach Fläz (1809) im Zusammenhange mit den politischen Schriften, die der Dichter damals verfaßte. Es ist ein an Humor und Wis reiches Werkchen, das Jean Paul selbst als seinen ausgearbeitetsten, regelrichtigen Spaß ohne die geringste Selbsteinmischung und Ausschweifung bezeichnet. Von eigentlicher Handlung ist darin nicht viel zu merken, die Farben werden sehr stark aufgetragen, aber immerhin erscheint Schmäzle als der klassische Typus eines Uübervorsichtigen und Feigen. Zwei Jahre nach dieser Grotoske erschien das „Leben Fibels, des Verfassers der Wienrodischen Fibel“ (1811).

Fibel erinnert, solange er sich mit dem Bollglück in der Beschränkung begnügt, an Wuz und Fyrlain; als ihn aber der Ehrgeiz darüber hinaustreibt, wird sein Schicksal dem des Don Quixote ähnlich. Er erscheint fast nährisch, wenn er ein ABC-Buch neu anordnet und mit schlechten Versen und Bildern ausstattet, und dann sich für einen großen, die Menschheit beglückenden Genius hält und selbst neue und große Werke geliefert zu haben glaubt, sobald er alten Schwarten seinen Namen als Verfasser vordruckt. Unverkennbar ist die Ironie des Dichters, der Protest gegen das Uüberwuchern der Phantasie und gegen das Verkehrte des einseitigen Idealismus.

Daselbe Thema liegt dem letzten Romane Jean Pauls, dem Kometen oder Nikolaus Markgraf, zugrunde, den er schon 1811 begonnen hatte und 1820—1822 veröffentlichte. Er ist ein Torso geblieben; eine Art Don Quixote der Deutschen, ein Werk voll echter Komik, scheinbar nur die Geschichte eines Halbverrückten, in Wahrheit aber tiefe und erhabene Gedanken bergend.

In Bayreuth führte Jean Paul ein friedliches häusliches Stilleben. Seine Stellung war sorgenfrei, denn er bezog ansehnliche Honorare für seine Schriften und vom Fürstprimas Dalberg eine später vom König von Bayern übernommene Präbende. Er verpuppte sich immer mehr in die Art eines deutschen Kleinstädters, setzte aber, auch hierin einigen Romantikern ähnlich, seine Reisen fort, entsprechend seinem Grundsätze, „alles, Menschen ausgenommen, ständig zu wechseln, zuerst außer dem Hemd die Stube, dann Spaziergänge, besonders aber Städte.“

Von jeher hatte er sich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutschen Philosophie beschäftigt: Kant hatte ihn angezogen und abgestoßen, und die Lehre Fichtes, den er als Patriotem hochschätzte, forderte ihn zu einer Gegenschrist heraus. Jean Pauls philosophische Denkweise war vorzugsweise Geföhlphilosophie; er war von Rousseau ausgegangen, hatte dann in dem Spinozisten Herder einen Berater gefunden, aber eigentlich doch nur die Philosophie Jakobis studiert. Nicht gläubiges Christentum bildete seine Weltanschauung, sondern Träume und Wünsche des eigenfüchtigen Herzens; er glaubte an keine andere Offenbarung als an die noch fortdauernde

in der Natur, sowie in Dichtkunst und Wissenschaft, diesen beiden Leuchten in der nächtlichen Welt. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Nichtigkeit unterbauen. Der getreueste Ausdruck dieser phantasierenden Philosophie sind das „Kampanertal“ und die unvollendete „Selina“; die eigenartigsten philosophischen Werke aber Jean Pauls sind seine Vorschule der Ästhetik (1804) und die Levana oder Erziehlehre (1807).

Die Vorschule beschäftigt sich mit der Dichtkunst und bietet, freilich nicht in wissenschaftlich systematischer Form, eine Fülle großartiger und fruchtbarer Gedanken über das Wesen und den Zweck der Poesie im allgemeinen, über die griechische und romantische Dichtung, das Lächerliche, den Humor und Witz und die einzelnen Arten der Dichtkunst. Was er von der Theorie des Komischen und des Humors sagt, wirkte bahnbrechend und epochemachend. Er nennt hier den Humor die „Parodie des Großen durch das Kleine“, den „komischen Weltgeist“, und sagt von ihm: „Er verknüpft und mißt mit der kleinen Welt die unendliche; er adelt die Narrheit zur Weisheit. Er vernichtet das Endliche durch den Kontrast mit der Idee, er erniedrigt das Große, um ihm das Kleine, und er erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten. Seine Höllensfahrt bahnt ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel aufsteigt.“ Auch wenn Jean Paul vom Genie, von den poetischen Charakteren, dem Dichter und der Dichtkunst redet, entfaltet er kühn die Schwingen seines Genius und bietet Schätze von unvergänglichem Werte. Vortrefflich sind seine Bemerkungen über die griechische und romantische Dichtkunst. Da erhebt er die Griechen bis zum Himmel, wendet sich aber trotzdem gegen jene, die in deren Nachahmung das alleinige Heil unserer Poesie sehen wollen, indem er fragt, ob wir nicht das griechische Maximum der Plastik mit dem Maximum der Poesie vermengen. Die körperliche Gestalt und Schönheit habe Grenzen der Vollendung, die keine Zeit weiterücken könne, den Stoff der Poesie hingegen häufen die Jahrhunderte reicher auf und die geistige Kraft, die ihn in ihre Formen nötige, könne an der Zeit sich immer stärker üben.

Auf die Griechen und auf die in der Vorschule überangenen Römer lenkt Jean Paul die Aufmerksamkeit des Lesers auch in der Levana, einem Buche, das trotz des Mangels einer strengen Systematik auch heute noch in mancher Beziehung Erziehern und Eltern empfohlen werden kann. Das Werk ist zunächst eine Erziehungslehre, aber auch das Gebiet des Unterrichts wird von seinen Strahlen erleuchtet, und liest man darin den Abschnitt, den er, auf das Naturevangelium Rousseaus zurückgehend, der physischen Erziehung widmet, oder was er gegen die vorherrschende Stellung der antiken Sprachen am Gymnasium und deren Betrieb vorbringt, so glaubt man ein Werk über die heutige Schulreform vor sich zu haben. Noch sei auf jenen Abschnitt der „Levana“ hingewiesen, der über die Frauen handelt, von deren Beruf als Mütter und Hausfrauen keiner unserer großen Dichter so begeistert und überzeugend gesprochen hat. Alles, was Jean Paul in seiner „Levana“ vorbringt, geht auf die reine ideale und doch fest werktätige Gesinnung, auf die Harmonie von Liebe und Kraft, und daher bildet sie eine beachtenswerte Ergänzung seiner Dichtung.

Die warme innige Volksliebe, die in Jean Pauls Idyllen liegt, bewährte und betätigte sich auch als der Grundzug und die treibende Kraft seines politischen Denkens und Handelns. Er hielt, wie der Aufsatz über Charlotte Corday (1779) beweist, an dem idealen Ursprung und Zweck der französischen Revolution auch dann noch fest, als diese längst in blutigen Greueln von sich selbst abgefallen war. Anfänglich zwar durch die titanische Größe Napoleons gebannt, gehörte Jean Paul später zu den ersten, die zornmütig zu entschlossenem Widerstande riefen und statt fürchtender Bewunderung hoffende Siegeszuversicht nährten und predigten. In Zeitschriften und Broschüren tritt er als Vorkämpfer für das ein, was einige Jahre später sich erfüllte und schlägt zur Zeit der Unterjochung Deutschlands in seinen Dämmerungen für Deutschland (1809) und in seinen Politischen Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche (1810—1812) Töne an, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Mit großer Begeisterung folgte er den Freiheitskämpfen von 1813 und 1815, und als nach deren Beendigung manche die Rückkehr zum schrankenlosen Absolutismus wünschten, da entfaltete er in der Friedenspredigt (1818) gegen die Restaurationspolitik der Fürsten das Banner der Volksrechte. Jean Paul war auch ein Vorkämpfer für die Pressefreiheit und bereits 1804 hat er in seinem Freiheitsbüchlein mit scharfer Satire und beißender Ironie gegen die Zensur seine Stimme erhoben.

Neben den Hauptwerken verdanken wir der Zeit des Bayreuther Aufenthaltes Jean Pauls zahlreiche kleinere Aufsätze und Rezensionen, die er in Sammlungen mit verschiedenen Titeln („Herbstblumene“, „Museum“) veröffentlichte. Eine Gesamtausgabe seiner Werke (60 Bände) erschien erst nach seinem Tode. Er starb am 14. November 1825, im 63. Jahre. Seine letzten Monate und Tage gestalteten sich fröhe; zunehmende Erblindung und zuletzt die Wassersucht verhängten über ihn schwere Leiden. Dazu kam der Gram über den Verlust seines einzigen

Sohnes, der durch geistige Überanstrengung und verdüsterte Frömmerei einer Nervenüberreizung verfallen war, die ihn in schönster Jugendblüte ins Grab führte (1821). Gegen das damals auftretende „Überchristentum“, in dem Max die Lösung seiner religiösen Zweifel vergeblich suchte, richtete Jean Paul die Schrift *Wider das Überchristentum*, deren Entstehung mit seiner Stellung zur Entwicklung der Romantik zusammenhängt. Diese fand in ihren Anfängen in Jean Paul einen eifrigen Anhänger und es bestand zwischen ihm und ihren Hauptvertretern ein inniger Verkehr. Je mehr aber die Romantik von der Gegenwart sich abwandte und in früheren Jahrhunderten das Heil sah, desto eindringlicher erhob Jean Paul, wie in seiner Jugend an Lessing anknüpfend, seine Stimme für Freiheit und Fortschritt und erklärte sich gegen die Krüdener, Fouqué, Hoffmann, J. Werner und andere.

Jean Paul wurde schnell vergessen; ein späteres, den praktischen Aufgaben zugewandtes Geschlecht konnte das in der Zeit begründete Empfindsame seines Wesens nicht mehr fassen und so wurde er ihr unverständlich. In neuerer Zeit aber finden seine Dichtungen wieder Freunde, von denen manche seiner als besonders deutsch empfundenen Gemütsstiefe und seiner starken Betonung der sittlichen Elemente den Vorzug vor der Goethe-Schillerschen Kunstwelt zu geben geneigt sind. Wir treten dieser Anschauung nicht bei, wünschen aber, daß Jean Paul wieder mehr zu Ehren kommen und die Kenntnis von ihm nicht auf einzelne Glanzpartien seiner Dichtungen („Die Neujahrnacht eines Unglücklichen“, „Vom Immergrün unserer Gefühle“) beschränkt bliebe. Denn er ist einer der reichsten Genien unserer Literatur, barock, formlos, schwer genießbar für viele, zumal sein Stil oft ins Maßlose, Ungeheuerliche gerät, die Perioden oft kaum übersehbar sind, doch ein Dichter von glänzender Phantasie, von tiefen Gedanken, von sprachschöpferischer Gewalt, von unerschöpflichem Witz, herzzugewinnendem Humor, staunenswerthem Bilderreichtum, voll Sinn für das Rechte und Wahre, erfüllt von Begeisterung für das Vaterland und die Menschen.

Wie Jean Paul sucht Karl Ernst Graf zu Benzels-Sternau aus Mainz (1767 bis nach 1840) in dem Roman „Das goldene Kalb“ sowie in den Pygmäenbriefen den Stil des Humors zu treffen, kommt aber, ein vornehmer Weltmann, nicht über die Satire hinaus. Es fehlte ihm die Liebe und der Reichtum des Gefühls; und dies gilt auch von Ernst Wagner (1768—1812) aus Rößdorf bei Meiningen, der vergeblich in „Willibalds Ansichten des Lebens“, „Die reisenden Maler“, „Ferdinand Müller“ Jean Paul geradezu nachzuahmen suchte. Dessen Wirkung blieb aber nicht auf diese beiden unmittelbaren Nachfolger beschränkt. Sein Humor spielte in tausend Farben bei den Romantikern, sein Witz vererbte sich auf Börne und Heine. Wieviel die Tageshumoristen von Jean Paul seit Savhirs Zeiten entlehnt haben, muß hier ununtersucht bleiben, doch die ganze jüngere moderne Literatur, namentlich in jener Epoche, wo der neue Geist noch die alte Form sprengte, ohne eine neue zu finden, stand auf seinen Schultern. Es ist Jean Pauls Auflösung aller Kunstform, die neben dem Witz auf die Schriftsteller des jungen Deutschland Einfluß übte; wir zweifeln, daß Mundts erste Schriften, Guklows „Baselow und seine Söhne“ und ähnliche Werke jener neuen Sturm- und Drangperiode nach 1830 ohne Jean Pauls Vorgang das Licht der Welt erblickt hätten. Wiederum in Walestrodes „Glossen und Randzeichnungen“ tauchte der Einfluß unseres humoristischen Altmeisters hervor und er ist auch unverkennbar in den Romanen des Max Waldau und Karls von Holtei.

Im Jahre nach Schillers Tod wurde bei Jena die Schlacht geschlagen, in der das Heilige Römische Reich deutscher Nation endgültig zusammenbrach; es folgten die Jahre der Napoleonischen Fremdherrschaft und der deutschen Erhebung; ein neuer Abschnitt unserer nationalen Geschichte hatte begonnen. Und auch ein neuer Abschnitt der deutschen Literaturgeschichte setzte jetzt ein: Aufklärung und ästhetischer Klassizismus hatten ihre Zeit gehabt, Romantik und Politik beherrschten von jetzt ab fast ein halbes Jahrhundert hinein die deutsche Literatur.

