

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 eigentümlichste 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 frühesten 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 Vielfältigung 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 Schüß 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 feinfühligste 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 Poseidontempel 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 Blutzug 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 Unschuldsgefühls, 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 Freude 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. Natürlichkeit, 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 hinein; — 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 vermiste 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 Bertuchschen 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 Blut 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 geblendet. 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 Dachsen 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 Dekameron, 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 „Horen“ (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. Hr. v. Fritsch. Herzogin Amalie. Ch. Gore. Herder.
Goethe. Einsiedel. Hr. El. Gore. Hr. v. Göchhausen.
Hr. 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, da er seine „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-