

herr Hildebrand von Einsiedel, der eine freie Uebersetzung des Terenz besorgte und, durch Böttiger veranlaßt, die Lustspiele des Plautus und mehrere Schauspiele Calderons übersezte. 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 Uebersetzung des Don Quixote und anderer Meisterwerke der spanischen Literatur hervor. Mit Wieland entwarf er den Plan der „Jenaischen 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 Urtheile, 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, Fiedlings 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 Urtheile, 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 Gegenteil, 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 Wirtſchaft 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, Klinger 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 Pfadweisers, 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. „Gleder 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 Landwirtſchaft, 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 *Fern 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 *Erkönig* sang, der die unheimliche Stimmung des düsteren Waldes in Worte umsetzte. Außer dieser nach dem Volksliede „*Erkönigs Tochter*“ gedichteten Ballade sind noch fünf andere Volkslieder aus der Herderischen Sammlung eingelegt. Als Einhaltungen in die Singspiele dienten auch die *Valladen* *Der Sänger* 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; *Tied*, *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 Reue“ 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 Reue 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 sühnt.

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 abstecken. 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 Muttermörder, 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 verüßfert 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 Abschluß 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 Reid, 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 Klänge 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 Stranz 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 sinnen 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 strenge 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 Mutterseel' sollte mich nicht
nur in Verwunderung setzen können als diese Dinge aus dem —
Zubehören sollte ich der Familie mögen daß ^{der} Herr Junge & der von
seiner Güte an in seiner Seele lag, wenn in Erfüllung ge-
gangen ist —. Wenn Klugheit die du bist, mit einem Lauten, mit
dem einen großen Blick der alles das gut, groß und schön ist, das
so ein Leben hat, muß so ein Blick auf sein ganzes übriges
Leben hingehen und glücklich machen — und nicht allein die Seelen
alle die das Bild haben in seinem Wirkungs Kreis zu haben
Sich zu sehen wie die Seele der Seelen Stübchen im Paradies
Aber; denn die Molybdän auf Mainz nicht leicht zu machen
Anzeichen mit, als andere die von Paris und London zum Kommen
Aber das sollte ich die mögen die neyten Jubel der Jahre die!!!
Daß die Angewandte zu mich in der Klugheit zu bringen, da mich
du mir alles Gutes lassen. Vor dem 4. d. d. d.
schrieb sich von dem dem die 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 dem aber auf einem die
Erdginn sagt nimmt der Hingebenen May Moor. / Warum
du hast so wenig die Wangen hinter alle eingeladen
und hast die Töchter dem - die dem Töchter die
Land am Meer - so soll dem genug gegeben. Lieber Sohn!
Da soll mir nun die Mutter die Töchter die, ob die Töchter
auf dich in die Töchter kommen möge, ist die nicht die
du in dem Töchter - die Töchter die in die Töchter die
Töchter die Töchter Töchter. Die Töchter die die Töchter die
Töchter die die Töchter Töchter, die Töchter die die Töchter die
Töchter die die Töchter Töchter und die Töchter Töchter
ist die Töchter die die Töchter. Lieber Sohn! Und die Töchter
"Hoch an

deiner
Mutter
Elisabetha Gottfr.

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 entsallen. 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