

Goethes „Geschwister“
und
Scribes
„Rodolphe ou frère et soeur“.

Ein Beitrag
zur vergleichenden Litteraturgeschichte

von
Max Krüger.

Gymnasium zu Görlitz 1899. No. 196.

980 (1899)
6

1966





In einem „Essai sur Goethe“ von Edouard Rod (Paris, Perrin 1898*), der den Zweck verfolgt, des grossen deutschen Dichters Leben und Werke kleinlich zu kritisieren und möglichst verächtlich zu machen, werden, um von anderem hier zu schweigen, Goethes „Geschwister“ eins seiner traurigsten Machwerke genannt. Wenn man nun auch gern zugesteht, dass man das kleine einaktige Schauspiel nicht als eins der Hauptwerke unseres Goethe bezeichnen darf, wenn einen auch der leidenschaftliche und gefühlvolle Ton, die Rückhaltlosigkeit, mit der alle Personen ihre Empfindungen äussern, fremdartig anmuten, so ist es doch sicher eine seiner reizendsten, liebenswertesten und, wenn man es genauer betrachtet, rührendsten Schöpfungen. Dass dies Rod nicht erkannt hat, mag an seiner mangelhaften Kenntnis von Goethes Lebensumständen liegen, die gerade auch mit den „Geschwistern“ im allerintimsten Zusammenhang stehen, mag vielleicht auch begründet sein im Nationalcharakter des Franzosen, dem das Verständnis für deutsche Gemütstiefe und deutsches Gemütsleben so vollkommen abgeht, dass ihm sogar in diesen Kreis gehörende Ausdrücke wie „gemütlich“ oder „Heimweh“ anders als annähernd oder durch ein Fremdwort wiederzugeben unmöglich ist. Und dass es Rod nicht allein so mit Goethes „Geschwistern“ geht, dürfte sich erweisen lassen, wenn man im Hinblick auf dieses Schauspiel die Bearbeitung einer näheren Betrachtung unterzieht, die ein französischer Bühnenschriftsteller, der, wie selten einer, über theatralische Mache verfügt, davon gegeben hat, ich meine, wenn man einen Vergleich anstellte zwischen dem deutschen Stücke und Scribes „Rodolphe ou frère et soeur“.

*) Vergl. Grenzboten, 57. Jahrgang No. 42.

Der erste und, so viel ich sehe, der einzige, der über den innern Zusammenhang der beiden kleinen Dramen gehandelt hat, ist H. J. Heller im 26. Bande von Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Man kann sich vollkommen seinen dort geäußerten Ansichten anschließen und seine Resultate als richtig anerkennen, aber die ausgedehntere Kenntnis, die wir durch sorgfältige Goestudien von des Dichters Leben und dessen Zusammenhang mit seinen Werken erlangt haben, und der tiefere Einblick in Scribes Dichterwerkstatt, den wir namentlich französischen Schriftstellern verdanken, mag eine zweite und eingehendere Behandlung des Themas rechtfertigen, bei der, wie ich glaube, doch dieser oder jener neue Gesichtspunkt sich wird geltend machen lassen. Vor allem scheint es mir denn doch nicht unnützlich, auch wirklich den Nachweis zu führen, dass Scribe sein Stück nach dem Vorbild des Goethischen verfasst hat — einen Nachweis, den Heller für überflüssig hält — und vorher ganz im besonderen den Geschwistern den Platz anzuweisen, den das Stück in Goethes Geistesgeschichte und damit in der deutschen Litteratur beanspruchen darf, andererseits aber auch die dem „Rodolphe“ in der französischen Litteratur gebührende Stelle zu kennzeichnen. Ein Vergleich zwischen beiden Dramen mag denn zu dem oben angedeuteten Resultate vorliegender Untersuchung führen, und klar legen, wo und aus welchen Gründen der Franzose ändern musste, um den Stoff seinem Publikum annehmbar zu machen.

Goethe schrieb „Die Geschwister“ vom 26.—31. Oktober 1776, also am Schlusse des ersten Jahres in Weimar. Als er sie schrieb, wollte er, wie er sich selbst ausdrückte, etwas sein Herz Peinigendes „vom Leibe“ schreiben. Um diese Worte richtig zu verstehen, muss man sich der Lage erinnern, in der er sich damals befand: er hatte seine Familie und seine Freunde in Frankfurt verlassen; hatte so ziemlich abgeschlossen mit den Empfindungen, die er im „Goetz“ und „Werther“ der Welt offenbart hatte; hatte mit Lilli, seiner Braut, der Tochter des reichen Frankfurter Bankiers, in richtigem Verständnis seiner Lage so gut wie gebrochen; hatte die Bekanntschaft Karl Augusts von Weimar gemacht und war auf dessen Ein-

ladung in seine Hauptstadt gezogen, wo er am Hofe des jungen lebenswürdigen Fürsten, der den berühmten Dichter hoch schätzte, ja anbetete, als geheimer Rat eine angesehene Stellung erhalten hatte. Den Widerstand des Adels, dem der bürgerliche Dichter anfangs ein Gegenstand der Abneigung gewesen war, hatte er besiegt, er, der intimste Freund des Fürsten, der Gefährte seiner Thorheiten und tollen Streiche: so stand er fast siegestrunken auf dem Gipfel äussern Glückes, frei und ledig aller Bande, ein Liebling aller, die ihm nahe traten.

Dass aber eine solche Stellung nicht geeignet machte zu dichterischem Schaffen, liegt auf der Hand, und ebenso verständlich ist, dass wer nicht mit zum weimarischen Kreise gehörte, mit dieser Wendung in des Dichters Leben nicht einverstanden war; Klopstock konnte nicht umhin, dem jungen Freunde lebhaft Vorwürfe darüber zu machen, dass das erste Jahr des Weimarer Aufenthalts nutzlos verflossen sei. Diese Mahnung hatte aber keine andern Folgen, als dass sie einen Bruch zwischen den beiden Dichtern herbeiführte. Ungerecht aber war auch des älteren Freundes Vorwurf, denn so gross auch Goethe war, so blieb er doch immer nur ein Mensch: die neuen Verhältnisse gewannen übermächtigen Einfluss auf ihn, und er gebrauchte Zeit, sich an sie zu gewöhnen: erst musste er seine Seelenruhe wiederfinden, die unter dem Wechsel der äusseren Lebensumstände gelitten hatte. Und er fand sie wieder oder strebte wenigstens danach, sie wieder zu gewinnen: nach den ersten zügellosen Wochen in Weimar hatte er genug von den Thorheiten, die er in Gesellschaft des Herzogs begangen hatte, genug von den rauschenden Vergnügungen des Hofes, den Maskenbällen, den Liebhabertheatervorstellungen: er hatte seinen Rang in der Gesellschaft Weimars eingenommen und sehnte sich nun nach Ruhe, die ihn befähigen sollte, die alten Erinnerungen aus dem Gedächtnis auszulöschen, sein Leben zu ordnen, seine Schulden zu tilgen (Briefwechsel zwischen Goethe und Jacobi, Leipzig 1846, No. 9 und 15), ein neues Leben zu beginnen, in dem alles geregelt sein sollte, wie in den Hauptbüchern der Kaufleute. Dass ihm das

geregelte Leben dieses Standes als Ideal vorschwebte, beweisen „Die Geschwister“, beweist „Wilhelm Meister“, beweisen Stellen in den Briefen an Frau v. Stein (vergl. Jakob Minor „Die Anfänge des Wilhelm Meister“ im Goethe-Jahrbuch Bd. IX p. 163 ff.).

Um sich ein solches ruhiges Leben schaffen und es geniessen zu können, bedurfte er eines Geschöpfes, und zwar nur eines, das mit ihm geniessen sollte, das ihm Vertraute wäre, dem er seine Geheimnisse und seine Empfindungen unbesorgt mitteilen könnte. Lilli, die reiche, ihm nicht kongeniale Bankierstochter, das in Luxus und Wohlleben auferzogene Mädchen, die ihn Sitten anzunehmen gezwungen hätte, die ihm zuwider waren, war nicht geschaffen, die Gefährtin des Dichters zu werden. Wie bitter beklagt er sich über ihre Kreise in dem Gedichte „An Belinden“!

Warum ziehst du mich unwider-	Bin ich's noch, den du bei so viel
stehlich	Lichtern
Ach in jene Pracht?	An dem Spieltisch hältst?
War ich guter Junge nicht so selig	Oft so unerträglichen Gesichtern
In der öden Nacht?	Gegenüber stellst?
.....	

Klingt in diesem Liede auch noch die Liebe durch, so tauchten doch schon Zweifel an der Verwirklichung seines Glückes an Lillis Seite auf: ihnen folgte der Bruch. Er musste eine andere suchen, und zuerst suchte er vergeblich: ein lebendiges Verlangen nach heisser, wahrer Liebe hatte ihn ergriffen, ohne dass er den ihm würdigen Gegenstand fand: bald hierhin, bald dorthin wandte er seine glühende Neigung: die junge Herzogin, Luise von Hessen-Darmstadt, betete er an, Frau v. Seckendorff, geborene v. Kalb zog ihn an, er liebte es mit der lieblich erblühenden Schwester Kotzebues zu verkehren; endlich fand er, was er so lange vergeblich gesucht hatte, in der Person der Frau v. Stein, der Gattin des Oberjägermeisters, die seine Führerin in der Hofgesellschaft wurde und der ihn der Herzog selbst empfohlen hatte: anfangs nähert er sich ihr schüchtern, doch von Tag zu Tag erstarkt das Band, wächst die Liebe und wird zu stürmischem Ver-

langen: immer aber wird er von ihr in schicklicher Entfernung gehalten. Allmählich wird sie trotzdem seine Vertraute, ihr beichtet er seine kleinen Liebeleien, ihr widmet er alle seine besten Gedanken, ihr gilt sein ganzes Leben in der ersten Weimarer Zeit: man lese seine Briefe an sie aus dem Jahre 1776! Er schickt ihr kleine Geschenke, Blumen, Früchte, Spargel, die er mit wenigen, oft unscheinbaren, doch stets Liebe atmenden Worten begleitet: bald redet er sie mit Sie an, bald duzt er sie, oft in demselben Briefe; immer aber bedient er sich der zärtlichsten Worte: Engel, Liebe, Gold! Nichtsdestoweniger weiss er, dass diese Beziehungen ihm niemals die letzte Gunst Charlottens v. Stein verschaffen werden, dass sie nie etwas anderes für ihn sein wird, als gute Freundin, als Schwester: einmal schreibt er ihr (16. April 1776): „Adieu, liebe Schwester, weil's denn so sein soll“; ein andermal (am 14. April 1776) schickt er ihr das Gedicht „Warum gabst du mir die tiefen Blicke“ und darin die tiefste Resignation atmenden Zeilen:

Sag', was will das Schicksal uns bereiten?
 Sag', wie band es uns so rein genau?
 Ach, du warst in abgelebten Zeiten
 Meine Schwester oder meine Frau!

Diese beiden Stellen beweisen m. E. zur Genüge, dass Goethe überzeugt war, seine Liebe sei hoffnungslos, und dass er nur treue Schwesterliebe, gute Freundschaft von Charlotten erwarten durfte, wo er andere Liebe wünschte. Ueber das Missliche seiner Lage war er sich klar, und verständlich ist es, wenn er schreibt (undatiert, nach dem 25. März 76): „Wenn mir doch Gott so ein Weib bescheeren wollte (wie Corona Schröter), dass ich euch könnte in Frieden lassen.“

Diese Ausführungen dürften zweierlei dargelegt haben, einmal, dass Goethe das regel- und zügellose Leben aus Weimars ersten Tagen satt hatte und sich nach Ruhe sehnte, und dann, dass er befangen war in einer schwärmerischen, aber hoffnungslosen Liebe zu Frau v. Stein: dies ist's, was Goethe sich „vom Leibe“ schreiben wollte.

Es ist wohl eine nunmehr unbestrittene Thatsache, dass Goethe nicht ausserhalb seines Gefühlslebens Stoffe suchte, um sie zu lyrischen Gedichten, Epen oder gar Dramen zu verarbeiten, sondern dass er nur seine eigenen seelischen Erlebnisse in seinen Werken dichterisch verwertete: in allen seinen Werken, auch in seinen Dramen, ist Goethe Lyriker. Das sagt er selbst in einem Briefe an Frau v. Stein (8. August 1776): „Vielleicht macht mir's einige Augenblicke wohl, meine verklungenen Leiden wieder als Drama zu verkehren.“ Welchen Gegenstand er auch behandeln mochte, immer gab er von seinem Eigenen hinzu: was er selbst empfunden und gelitten hatte, was seiner Seele Freude bereitet hatte, das verklärte er dichterisch in seinen Werken. Und hat er es nicht selbst als Vorrecht des Dichters in Anspruch genommen, seinem Kummer in seiner Dichtung Ausdruck zu verleihen?

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.

Von diesem Gesichtspunkte aus muss man auch die „Geschwister“ betrachten: man muss Goethes Leben beobachten, um sie zu verstehen; so und nur so findet man den Schlüssel dazu. Eine abstrakte Idee in diesem Drama suchen und finden wollen, wäre verfehlt: immer hat er empfunden, was er geschildert hat; nicht philosophische Abhandlungen hat er geschrieben mit Strömen von Tinte, sondern Gedichte, oft mit dem Blute seines Herzens. Deswegen haben die Kritiker unrecht, die in unserem Stücke die Behandlung eines interessanten Problems sehen: nicht sind es die Grenzen geschwisterlicher und geschlechtlicher Liebe, die er hat darlegen wollen, und nur halb wahr ist es, wenn Heller hier das Produkt „einer Zeit unserer Litteratur und einer Periode der Entwicklung des Dichters selbst sieht, in welcher Roman und Schauspiel, ganz wie die lyrischen Dichtungen, in der Darstellung des Gefühlslebens wurzelten.“ „Die Geschwister“ sind nicht so sehr eine Schilderung des Gefühlslebens der Hauptpersonen des kleinen Dramas, Wilhelms und Mariannens, sie sind eine Schilderung von Goethes eigenem Gefühlsleben.

Sehen wir uns nun das kleine Schauspiel, dessen Handlung Goethe in die „Gegenwart“ verlegt, genauer an. Der Inhalt lässt sich in wenig Worten wieder geben: „Er ist, sagt Meyer (Goethe, Berlin 1895, p. 138) eine Art Gegenstück zu „Stella“; wie dort ein Mann zwischen zwei Frauen, steht hier ein Mädchen (Marianne), zwischen zwei Männern, und es wird ihr zugemutet, bei inniger Liebe zu dem einen, den sie für ihren Bruder hält (Wilhelm), dem andern (Fabrice) als Gattin zu folgen. Aber ein harmonischer Schluss löst die Spannung: Wilhelm ist nicht Mariannens Bruder, und sie darf ihm ganz gehören.“

Der Held des Stückes — Wilhelm — scheint aus ziemlich wohlhabender Familie zu stammen, ist aber in seiner Jugend flott und leichtsinnig gewesen und hat sein Vermögen mit vollen Händen vergeudet; er hat mit vielen Frauen in Beziehungen gestanden und nicht immer in den reinsten: seine Maitressen erscheinen ihm einmal vor seinem inneren Auge und er redet sie mit den Worten an: „Warum stehst du da? Und du? Just in dem Augenblicke! — Verzeiht mir! Hab' ich nicht gelitten dafür? Verzeiht! es ist lange! — Ich habe unendlich gelitten. Ich schien euch zu lieben; ich glaubte euch zu lieben; mit leichtsinnigen Gefälligkeiten schloss ich euer Herz auf und machte euch elend! — Verzeiht und lasst mich!“ Schon kommt er fast in dem Strudel solcher kostspieligen und unreinen Genüsse um, da macht er die Bekanntschaft Charlottens, einer jungen Witwe von edlem Charakter: sie lernen einander lieben. Sie, die sich schon von der Welt und ihren Freuden losgesagt hatte, findet von neuem wieder Geschmack daran; und er, der leichtsinnige Verschwender, fängt ein anderes Leben an, beginnt sorgsam und treu zu arbeiten, ja zu sparen, um Charlotten heiraten zu können; denn, da er in Folge seines früheren ausschweifenden Lebens fast ganz verarmt ist, kann er ihr nicht alsbald seine Hand reichen. Endlich hat er wieder ein kleines Vermögen erworben und hofft schon in den Armen dieses Engels glücklich zu werden, da stirbt Charlotte und hinterlässt ihm als einziges Vermächtnis Marianne, ihre kleine Tochter. Er geht aus der

Gegend, wo er glücklich durch die Liebe der angebeteten Frau bis dahin gelebt hat: als teures Andenken an sie und an die schönen Tage ihrer Liebe bewahrt er ihre Briefe und namentlich ihren letzten Brief, den „Abschiedshauch des scheidenden Engels“, der in ihm, so oft er ihn liest, wahre Wonnen des Entzückens hervorruft. Der Tod seiner Charlotte hat ihn jedoch nicht abgehalten, rastlos weiter zu arbeiten, hat er doch für ihr Kind, für Marianne zu sorgen! Der Gedanke an dieses teure Vermächtnis treibt ihn an, seine Arbeit zu verdoppeln. Das Kind weiss nicht, dass Wilhelm der Freund seiner Mutter gewesen ist: es war noch zu jung, als Charlotte starb; oft hat er mit ihm von der Güte der Toten gesprochen, aber er hat ihm gesagt, dass diese edle Frau ihre gemeinsame Mutter gewesen sei. Das kleine Mädchen wuchs heran, täglich wurde sie der toten Mutter ähnlicher, und wenn Wilhelm sie ansieht, glaubt er Charlotten zu sehen: so wird man sich nicht wundern, wenn Wilhelm nach und nach in immer lebhafterer Liebe zu seiner Pflgetochter entbrennt. Schon liebt er sie nicht mehr als seine Schwester zur Zeit, wo die Handlung des Stückes beginnt; schon liebt er Charlottens Ebenbild als seine Braut. Freilich ist er ihrer bräutlichen Gegenliebe nicht sicher, aber er lebt der Hoffnung, dass sie ihn gleich innig wiederlieben wird, wenn sie erst das Geheimnis ihrer Geburt erfahren hat. Gern sieht er das Mädchen um sich, und andererseits ist es auch Mariannens grösstes Vergnügen, in seiner Nähe zu weilen, ihm die Wirtschaft zu besorgen, ihm Strümpfe zu stricken. Zuweilen hat er Anfälle übler Laune; aber das stört die vermeintliche Schwester nicht, sie liebt ihn trotzdem. Uebrigens haben sich des Kaufmanns äussere Lebensumstände wesentlich gebessert, sein Handel erweitert sich mehr und mehr; Fabrice, sein Geschäftsfreund, hat ihm Geld geliehen: Wilhelm hat gut verdient und ist jetzt imstande, es zurückzugeben. So hat er denn die Vergangenheit abgeschüttelt; aus dem Verschwender ist ein sparsamer Kaufmann geworden, der sich über jeden Verdienst freut, sei er auch noch so klein, über jeden Kunden, kaufe er auch noch so wenig: er weiss jetzt den Gewinn im kleinen zu achten, beginnt doch das Stück

gleich mit den Worten: „Diese Woche wieder zwei neue Kunden! Wenn man sich rührt, giebt's doch immer etwas; sollt es auch nur wenig seyn, am Ende summirt sich's doch und wer klein Spiel spielt, hat immer Freude, auch am kleinen Gewinn, und der kleine Verlust ist zu verschmerzen.“ Fast treibt er's in seiner Genauigkeit zu weit: „Er wird, sagt Fabrice, sonst ganz Hypochonder mit seinen ewigen Erinnerungen, Bedenklichkeiten, Nahrungssorgen und Geheimnissen.“ Um sein Glück voll zu machen, steht Fabrice, sein Geschäftsfreund, auch sonst seinem Herzen nahe: ihm allein hat er sein Haus geöffnet, ihm allein hat er die Geschichte seiner Liebe erzählt; nur einen Umstand hat er ihm verborgen, was für ihr gegenseitiges Verhältnis verhängnisvoll werden soll, das ist das Geheimnis von Mariannens Geburt: schon ist er einmal nahe daran, es ihm zu entdecken, ihm die Geschichte des jungen Mädchens zu erzählen, da wird er durch die Dazwischenkunft Mariannens daran gehindert. So wird das Wort nicht gesprochen, und Fabrice hat kein Arg, als er Wilhelm um die Hand seiner Schwester bittet, glaubt er doch zu dem Bruder seiner Zukünftigen zu sprechen: in diesem Augenblick zeigt sich die Herzensreinheit und Uneigennützigkeit Wilhelms; er hat Charlotten versprochen, für das Glück ihrer Tochter zu sorgen, und als ihm Fabrice nun sagt, sie habe ihm erlaubt, bei ihrem Bruder um ihre Hand anzuhalten, da muss er ja glauben, dass sie Fabrice liebt, und dass er also nicht ihr Gatte werden kann; und obgleich er durch diese Entdeckung bis auf den Grund seiner Seele betrübt ist, giebt er sie doch dem Freunde. Dem Bräutigam aber muss er nunmehr über Mariannens Herkunft die Wahrheit mittheilen: er sagt ihm, dass sie Charlottens Tochter ist. Nun das Geheimnis heraus ist, kann er seine eigene Leidenschaft nicht mehr zügeln: er wird ungerecht gegen den Freund, er klagt ihn an, ihm Mariannens Liebe gestohlen zu haben, allerdings, um im nächsten Augenblicke schon seine allzuheftigen Worte zu bereuen.

Nun, wo er ganz niedergebeugt ist durch das Unglück, das ihn so schmerzlich getroffen hat, erscheint Marianne: frei-

willig erklärt sie ihm, dass sie weder Fabrice noch einen andern Mann heiraten, dass sie ihren Bruder nie verlassen werde. „Nur mit dir kann ich leben, sagt sie, mit dir allein mag ich leben. Es liegt von jeher in meiner Seele und dieses hat's herausgeschlagen, gewaltsam herausgeschlagen. — Ich liebe nur dich!“ Diese Worte Mariannens machen ihm das Leben wieder lieb: jetzt steht er auf dem Gipfel seines Glücks: Die Liebe, die Marianne ihm mit obigen Worten bietet, ist natürlich nur Schwesterliebe, aber zwischen ihren Worten merkt man das Bedauern, dass Wilhelm ihr Bruder ist: Keuschheit und Verlangen zeigen sich darin in schöner Vermählung. Als nun Fabrice zurückkommt und sieht, wie die Sachen stehen, als er erfährt, dass Marianne, ohne ihr wahres Verhältnis zu Wilhelm zu kennen, es vorgezogen hat, auf die Heirat mit Fabrice zu verzichten, um als Schwester mit dem Bruder zu leben, da giebt er sie frei, und Wilhelm entdeckt nunmehr glückestrunken in einem Kusse, „nicht des zurückhaltenden, kaltscheinenden Bruders,“ sondern in dem „eines ewig einzig glücklichen Liebhabers“ dem jungen Mädchen das Geheimnis: er fügt hinzu: „Marianne, du bist nicht meine Schwester, Charlotte war deine Mutter, nicht meine!“

Bei dieser Lebens- und Charakterschilderung Wilhelms ist der Inhalt des Stückes bereits in ausführlicherer Form gegeben und sind die andern Personen schon mit gekennzeichnet worden, so dass es nur weniger Striche zur Vollendung ihres Bildes bedarf: reden wir zuerst von Charlotten: sie ist zwar keine der dramatis personae, spielt aber doch in dem Stücke eine so wichtige Rolle, dass sie es verdient, für sich behandelt zu werden.

Charlotte war Witwe, als Wilhelm ihre Bekanntschaft machte: an äusseren Glücksgütern fehlte es ihr, aber sie war „eins der herrlichsten Geschöpfe“, „ein Engel“; „heilige Frau“ nennt sie Wilhelm, als er in der Erinnerung von ihr spricht: und wirklich muss sie das gewesen sein, hat sie doch Wilhelms Wandlung zum Bessern zu stande gebracht, hat sie doch unseren Helden zu einem edleren Menschen gemacht und ihm wieder die richtigen Wege gewiesen. Aber das Schicksal

hat nicht gewollt, dass sie dem Manne ihre Hand reichte, den sie gerettet hatte, dem Manne, der auch sie liebte und auch sie wieder ans Leben gekettet hatte: „Die Welt wird mir wieder lieb, schreibt sie, ich hatte mich so los von ihr gemacht, wieder lieb durch Sie. Mein Herz macht mir Vorwürfe; ich fühle, dass ich Ihnen und mir Qualen zubereite. Vor einem halben Jahre war ich so bereit zu sterben, und ich bin's nicht mehr.“ Und doch musste sie sterben, aber ein teures Pfand hinterliess sie Wilhelm; ihre Tochter vertraute sie ihm scheidend an; und dieses Kind, das Wilhelm als das Charlottens mit innigster Zuneigung liebte, immer ähnlicher wird es der Mutter, immer klarer stellt es ihm das Bild der Abgeschiedenen vor Augen, deren die Erde nicht wert war. Gar oft sind seine Gedanken mit dem Andenken Charlottens beschäftigt: er glaubt, dass sie vom Himmel auf ihn und Marianne herabschaut und ihr Thun überwacht; es scheint ihm fast, als ob er in der Tochter die Mutter wiederfände: „Ich glaube dich wiederzusehen, glaube, dass mir das Schicksal verjüngt dich wieder gegeben hat, dass ich nun mit dir vereinigt bleiben und wohnen kann, wie ich's in jenem ersten Traum des Lebens nicht konnte, nicht sollte!“

Marianne erscheint uns bei ihrem ersten Auftreten als ein natürliches, sorgloses, heiteres junges Mädchen: sie versteht sich auf die Wirtschaft, sie rupft Tauben und beschäftigt sich in der Küche, als rechtes Hausmütterchen. So nennt sie Fabrice, als sie ihm schildert, wie sie sich um das äussere Wohlergehen ihres lieben Bruders sorgt. „Wenn ich aufwache, sagt sie, horch' ich, ob der Bruder schon auf ist; rührt sich nichts, hui bin ich aus dem Bette in die Küche, mache Feuer an, dass das Wasser über und über kocht, bis die Magd aufsteht, und er seinen Kaffee hat, wie er die Augen aufthut.“ Sie fühlt sich glücklich in ihrer Thätigkeit und will, dass auch alle andern Menschen glücklich seien; verschiedentlich bittet sie ihren Bruder, er solle heiter sein und sich nicht zu sehr bei seinen Geschäften aufregen; aber sie wagt nicht, ihn zu stören, wenn er eifrig beschäftigt ist, obgleich sie gern um ihn ist und sich mit ihm zu schaffen macht. Von rührender

Naivetät, die nach unserem heutigen pruden Empfinden fast schon ans Unmoralische streift, ist es, wenn sie Fabrice erzählt, dass sie Wilhelm wohl zehnmal die Strümpfe anprobiert, „ob sie auch lang genug sind, ob die Wade recht sitzt, ob der Fuss nicht zu kurz ist“ und dann hinzufügt: „Es ist mir auch nicht ums Messen; es ist mir nur, dass ich was um ihn zu thun habe, dass er mich einmal ansehen muss.“ Diese thätige Liebe zum Bruder befriedigt sie: „Ich thue doch auch alles für mich, und mir ist, als wenn ich alles für ihn thäte, weil ich auch bei dem, was ich für mich thue, immer an ihn denke.“ — So gehört dem Bruder ihr Thun und Denken, aber auch noch anderen Geschöpfen widmet sie etwas von ihrer Liebe: Der kleine Christel, das Söhnchen des Nachbars, ist ihr ausgesprochener Liebling, oft besucht er sie, ja er hat sie fast lieber als seine Mutter; manchmal ist er sogar ihr Schlafkamerad und dann ist er auf dem Gipfel seines Glücks: „Er ist so wild den ganzen Tag, und wenn ich zu ihm ins Bette komm', ist er so gut, wie ein Lämmchen! Ein Schmeichelkätzchen! und herzt mich, was er kann; manchmal kann ich ihn gar nicht zum Schlafen bringen.“ In solcher Lage kommt ihr wohl auch der Wunsch, ein eigenes Kind zu haben: „Denn da thät' ich mich den ganzen Tag mit nichts abgeben, als ihn aus- und anziehen, und lehren, und zu essen geben, und putzen, und allerlei sonst.“ Aber dabei stört sie dann der Gedanke, dass sie, um zu heiraten, um eigene Kinder zu haben, ihren Bruder verlassen müsste, den sie über alles liebt: lieber will sie auf die Ehe und die Kinder verzichten: „alle übrige Aussicht möchte auch noch so reizend seyn.“ Ohne sie — das weiss sie — könnte Wilhelm nicht leben; und selbst wenn sie sich in derselben Stadt verheiratete, ja wenn der Bruder mit ihr und ihrem Gatten zusammenwohnte, so wäre sie nicht befriedigt.

Nach alle diesem begreift man, in welche Gemütsverfassung sie ein Heiratsantrag Fabricens versetzen muss: er ist der beste Freund des Bruders, gewissermassen sein Wohlthäter, deshalb hat sie ihn auch gern, doch nur wie einen Freund, wie einen Bruder: ihm gegenüber thut sie sich keinen

Zwang an, mit ihm spricht sie, wie mit Wilhelm, fast mit zu grosser Offenheit. Sie freut sich, von ihm sich ein Liedchen lehren zu lassen, und sie würde vielleicht keinen Anstand nehmen, ihn zu küssen, aber heiraten! das ist ganz etwas anderes: Daran hat sie bisher niemals gedacht: so ist sie denn auch ganz bestürzt, als Fabrice sie um ihre Hand bittet; hatte sie doch eben erst erklärt: „Wo wollt' ich einen Gatten finden, der zufrieden wäre, wenn ich sagte: „Ich will euch lieb haben“, und müsste gleich dazu setzen: „Lieber als meinen Bruder kann ich euch nicht haben, für den muss ich alles thun dürfen, wie bisher.“ Ausserdem könnte sie die Launen eines andern Mannes nicht ertragen; bei Wilhelm ist das ganz etwas anderes: „Von ihm drücken sie mich nicht . . . Er hat leise Launen, ich fühl' sie doch manchmal. Wenn er in unholden Augenblicken eine gute, teilnehmende, liebevolle Empfindung wegstösst — es trifft mich! freilich nur einen Augenblick; und wenn ich auch über ihn knurre, so ist's mehr, dass er meine Liebe nicht erkennt, als dass ich ihn weniger liebe.“

Als sich aber Fabrice mit allen ihren Bedingungen einverstanden erklärt, ist sie für einen Augenblick geneigt, ihm ihre Hand zu reichen; aber nur für einen Augenblick; denn alsbald bedauert sie, ihm ihr Jawort vorbehaltlich der Einwilligung ihres Bruders gegeben zu haben; eine Viertelstunde schwankt sie, dann geht sie kurz entschlossen zum Bruder und beichtet: „Ich habe eine Thorheit begangen“ . . . „Nur mit dir kann ich leben, mit dir allein mag ich leben“. Sie verspricht Wilhelm, dass sie ihn niemals verlassen will, sie bittet ihn, ebenso zu handeln: sie wollen zusammen leben, wie jene alten Geschwister „drüben“. Wenn er auch heiratete, es könnte ihn niemand so lieb haben, wie sie. Nun hat sie Wilhelm ihre Herzensempfindungen entdeckt, nun ist sie glücklich, ihm alles gestanden zu haben „Gott sei Dank, dass mir der Zufall die Zunge löst“! Sie gesteht ihm auch, dass sie beim Lesen von Romanen in ihren Gedanken alle lieben und guten Leute mit den Zügen Wilhelms ausgestattet hätte, und „wenn eine Dame recht hübsch war,“ fährt sie fort, „und recht gut und recht geliebt — und recht verliebt — das war

ich immer selbst“. Manchmal hat ihr der Schluss solcher Romane Kummer verursacht: „Nur zuletzt, wenn's an die Entwicklung kam und sie sich nach allen Hindernissen noch heirateten . . .“ doch wagt sie nicht den Schluss des Satzes auszusprechen, bricht vielmehr in die Worte aus: „Ich bin doch auch gar ein treuherziges, gutes, geschwätziges Ding“! Noch mehr hat sie es aber betrübt, wenn sich in den Erzählungen ein paar Leute lieb hatten, und es kam schliesslich heraus, dass sie Geschwister waren, wie in der Miss Fanny. — So hat sie nun ihr Herz erleichtert, jetzt kann sie Fabrice auch ohne Rückhalt erklären, dass sie ihn niemals heiraten werde, dass sie stets bei ihrem Bruder bleiben werde. Voller Entzücken über diese Erklärung, küsst sie Wilhelm, sie erschrickt „Welch ein Kuss war das, Bruder?“ Dieser Kuss erscheint ihr ganz anders, als die sonstigen des Bruders: der Kuss hat ihr das Geheimnis schon halb enthüllt, jetzt erfährt sie es ganz und überglücklich fällt sie Wilhelm um den Hals. Ihr heissester Wunsch ist erfüllt.

Es erübrigen noch ein paar Worte über Fabrice. Viehoff (Goethes Leben, Stuttgart 1848. II, 338) bezeichnet ihn gut, wenn er ihn einen Nebencharakter nennt, „der doch eigentlich nur als Werkzeug zur Belebung der Handlung und des Spiels der Gefühle jener beiden dient, indem er Mariannen zum deutlichen Bewusstsein und zum Geständnis ihrer Liebe treibt, in Wilhelm die Eifersucht erweckt und so die Katastrophe befördert“. Aber doch kann man auch positive Züge in seinem Charakter unterscheiden: er ist ein guter Mensch, der uneigennützig Freundschaft erweist, der, in geordneten Verhältnissen lebend, ihm in den Nöten des Lebens beigestanden hat und gewiss auch ferner beistehen wird; „es ist“, sagt er selber, „nicht ein feuriger, unbedachter Liebhaber, der mit Ihnen spricht . . . Ich habe in der Liebe mancherlei Schicksale gehabt, war mehr als einmal entschlossen, mein Leben als Hagestolz zu enden“. Muss er auch nun wieder auf Mariannens bräutliche Liebe verzichten, so bescheidet er sich mit ihrer Freundschaft, und verweigert ihm Wilhelm die Hand seiner Schwester in mehr als ungerechten Ausdrücken, so erwidert er: „Ich mag nichts

weiter hören, und zu sagen hab' ich auch nichts“ und empfiehlt sich mit einem einfachen „Also adieu“. Wilhelms Schwärmereien kann der trockene, gesetzte Mann nicht verstehen: wenn ihm jener Charlottens Briefe vorliest, so hört er ihm wohl voll freundschaftlichen Gefühls, aber ohne innere Teilnahme zu. Nicht wahre Herzensliebe treibt ihn zu Marianne, sondern das Verlangen nach häuslicher Bequemlichkeit. So zeigt er sich also im ganzen als ein Dutzendmensch, gewissermassen ist er ein Gegenstück zu Werner im „Wilhelm Meister“. Einmal zeigt er mehr Temperament: wir sehen ihn kalt und bitter am Schlusse des Stückes; er glaubt, dass Wilhelm Marianne überredet hat, das ihm gegebene Wort zurückzunehmen, als er aber die Wahrheit erkennt, hält er mit seinem Glückwunsch nicht zurück.*)

Das also sind die handelnden Personen in Goethes „Geschwistern“.

Im Wilhelm erkennen wir unschwer Goethe selbst, wie im Werther, in Clavigo, in Wilhelm Meister, im Tasso, Egmont, Eduard. Meisters Namen trägt auch der Held unseres Stückes, während seine Geliebte auch Marianne heisst, wie die Meisters. Gleich dem Kaufmann Wilhelm hatten auch die jungen Dichter Deutschlands gewirtschaftet: jener hat sein Vermögen verschwendet, diese haben ihr Genie vergeudet, und Goethe machte keine Ausnahme. Er war zu sentimental gewesen, als dass er nun nicht diese Stimmung bereute; er hatte mit seinen Gaben nicht gut hausgehalten und sehnte sich nun wieder nach einem geregelten Leben, nach einer richtigen Verwertung seiner dichterischen Kräfte. „Seit den „Geschwistern“ steht Goethe nicht mehr auf der Seite der Helden, welche mit der Welt zerfallen sind“ (Minor a. a. O. p. 185).

Wie Wilhelm durch ein Weib, durch eine Charlotte, wieder auf den rechten Weg gebracht wurde, so auch Goethe: und die Übereinstimmung der Namen ist wohl nicht unab-

*) Als Curiosum mag mitgeteilt werden, was Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker. Oldenburg 1882 p. 92—98) berichtet, er habe den Fabrice schon als etwa dreissigjährigen Lebemann spielen sehen.

sichtlich: sagt der Dichter doch in einem Briefe an Charlotte v. Stein, dass er ihr Verhältnis zu ihm in einem kleinen Drama hatte darstellen wollen. Dazu hatte er seinen Stoff einer Novelle Boccaccios (der Falke V 19) zu entnehmen gedacht: dort hätte er Gelegenheit gehabt, Fritz, den Sohn der Frau v. Stein, einzuführen, den wir nun vielleicht in dem kleinen Christel der „Geschwister“ wiedererkennen dürfen (Erich Schmidt, Deutsche Rundschau XI, 11. 1885 p. 258); aber er verwarf den Plan und setzte an die Stelle des „Falken“ die „Geschwister“: Charlotte, die wahre Frau v. Stein, war tot, tot wenigstens für des Dichters Hoffnungen: er verjüngt sie in seiner Dichtung, er idealisiert sie fast in Mariannen, die er als ihre Tochter hinstellt. Diese und in ihr die Mutter zu besitzen, erscheint Wilhelm als das Ziel seiner Wünsche. Wilhelm ist so glücklich, dass die ihm entgegenstehenden Hindernisse sich aus dem Wege räumen lassen, dem Dichter begegnet ein solches Glück nicht, er muss entsagen, wie der Held des Romans, auf den er am Schlusse des kleinen Dramas anspielt, konnte Charlotte v. Stein ihm doch nichts anderes bieten, als schwesterliche Liebe. Die Gewährung einer andern Liebe bleibt dichterische Fiction,*) so sehr er auch deren Auflösung andeutete und wünschte. Wenn der Dichter an Frau v. Stein (7. X) schreibt: „Sie kommen mir eine Zeit her vor wie Madonna, die gen

*) Ebenso urteilt Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker. Oldenburg 1882 p. 92—98): „Diese Frau v. Stein . . . ist nun zweifellos jene Charlotte der „Geschwister“, Mariannens Mutter. Das ist wiederholt von allen Goetheforschern anerkannt. Jeder Zug stimmt . . . Sie ist tot, d. h. im Sinne des Dichters . . . Die Beziehung aber lässt sich noch weiter verfolgen. Auch die zweite Seele in der Brust des Liebenden wollte zu ihrem Recht, das Verlangen, sie zu besitzen . . . Er sah die Heilige nicht immer nur als Heilige, Verklärte; er sah sie lebend, fähig zu lieben und Liebe zu empfangen, aller Freuden der Erde teilhaftig. Diesem . . . Triebe entspricht die Schöpfung der Marianne, des jugendlichen Abbildes der Toten.“ Bulthaupt verweist dazu auf den kurzen Monolog nach Mariannens erstem Abgang und erklärt, dass Charlotte und Marianne zusammen das Bild der Frau v. Stein geben. „Nur, fügt er hinzu, geht die Schöpfung dieser letzten (Mariannens) in ihrem Bezug zu Frau v. Stein über den blossen Ideenzusammenhang nicht hinaus. Das Bild der Marianne selbst hat von dieser keinen einzigen Zug“.

Himmel fährt, vergebens, dass ein Zurückbleibender seine Arme nach ihr ausstreckt . . .“; so erinnern diese Worte an die Wilhelms: „Siehst du denn auf uns hernieder, heilige Frau?“ Ganz besonders beweisend dafür, dass die Charlotte des Stücks mit Charlotte v. Stein identisch ist, scheint mir der oben angeführte Brief „Die Welt wird mir wieder lieb u. s. w.“; ist er doch, wofern Schölls feinsinnige Vermutung nicht trügt, der einzige durch die Einschaltung in die „Geschwister“ uns erhaltene von Frau v. Steins Briefen an Goethe; alle andern wurden den Flammen geopfert. So erklärt sich auch nunmehr das „uns“ in des Dichters Schreiben an die Geliebte vom 2. Dezember 1776 „Dass mir die Herzogin Luise die Geschwister nicht weitergiebt, oder sonst — Eh' sie nach Gotha geht, lassen Sie sich's wiedergeben. Es muss uns bleiben“. Dieses „uns“ hat Schröer im Vorwort zu seiner Ausgabe (Kürschner) auf Goethe, Frau v. Stein und die Herzogin Luise gedeutet, doch, wie mir scheint, mit Unrecht. Die Herzogin war nicht Goethes Vertraute, und erst recht nicht, wie andere wollen, der Gegenstand seiner heissen Liebe: Der Dichter betete zwar, wie schon gesagt, die liebenswürdige Fürstin an,*) aber man muss niemals den bedeutenden Rangunterschied bei Beurteilung dieser Dinge ausser acht lassen: danach konnte sie weder seine Geliebte, noch seine Vertraute sein. Man muss lesen, was er über die Herzogin an Frau v. Stein in seinen Briefen schreibt; z. B. am 27. Januar 1776: „Die Herzogin (Mutter) war lieb und gut, Herzogin Luise ein Engel, ich hätte mich ihr etlichemal zu Füssen werfen müssen! aber ich blieb in Fassung und kramte läppisches Zeug aus“ und am 29.: „Luise war gestern lieb. Grosser Gott, ich begreife nur nicht was ihr Herz zusammenzieht. Ich sah ihr in die Seele, und doch, wenn ich nicht so warm für sie wäre, sie hätte mich erkältet“; undatiert, aber nach dem 12. Februar: „Die junge Herzogin war heut ganz in Gestalt und Wesen eines Engels, sie waren lieb zusammen,

*) Vergl. Fielitz, Goestudien, Progr. des Gymnasiums zu Wittenberg 1881, dessen Ausführungen, auf vorliegenden Punkt angewendet, mich doch nicht haben überzeugen können; Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf, Stuttgart und Tübingen 1851. p. 280, 287/8.

sie war auch lieb mit mir“ und gar am 1. September: „Luisen nur eine Verbeugung gemacht. Sagen Sie Ihr, dass ich sie noch lieb habe! versteht sich in gehörigen termes“; ferner am 12. September: „Luise ist eben ein unendlicher Engel, ich habe meine Augen bewahren müssen, nicht über Tisch nach ihr zu sehen — die Götter werden uns allen beistehen“. Von allen diesen Proben könnte die letzte am ehesten als Ausdruck inniger Liebe Goethes zur Herzogin gelten, aber was wollen alle diese Worte besagen im Gegensatz zu den glühenden Liebeserklärungen, mit denen er Frau v. Stein in ebendenselben Briefen zu ebenderselben Zeit überhäuft? Und würde er ihr, zu der er wohl von kleinen Liebeleien spricht, auch Mitteilung von einer grossen Liebe machen? Ich sehe in den etwas überschwenglichen Ausdrücken nur das, was in jener gefühlsreichen Zeit sich sehr wohl über Personen sagen liess, denen man ehrfürchtige Hochachtung schuldete, nicht eine Liebeserklärung, die uns berechtigen könnte, die Herzogin in irgend welche Beziehung zum Stoffe der „Geschwister“ zu bringen; ich meine also, jenes „uns“ kann nur Goethe und Frau v. Stein bezeichnen, höchstens lassen die andern Worte des Briefes ahnen, dass Luise Charlottens Vertraute in bezug auf deren Verhältnis zu Goethe, also im stande war, das Stück, das kurz vor jenem Briefe bei Hofe aufgeführt worden war, nunmehr auch mit dem richtigen Verständnis zu lesen.

Auch deren Ansicht muss verworfen werden, die da meinen, dass Goethe in den „Geschwistern“ seine mehr als brüderlichen Beziehungen zu Cornelia, seiner zärtlich geliebten Schwester, hätte schildern wollen. Wohl kann es sein, wie Meyer (Goethe. Berlin 1895) will, dass „die Erinnerung an Corneliens zärtliche Schwesterliebe das kleine Stück verklärt“, aber mehr wie einige Züge hat sie, wenn überhaupt, der Marianne nicht geliehen; passt doch ihr ganzes herbes Wesen gar wenig zu der naiven Marianne. Gewiss war Goethe nicht ganz ohne Eifersucht auf Cornelias zukünftigen Gatten, wie das auch Lewes (Goethes Frauengestalten p. 22) hervorhebt und nachweist, dass sich in dem Bericht, den der alte Goethe in seiner Selbstbiographie von Cornelias Verlobung giebt, ein

förmlicher Ausbruch von Eifersucht nicht verkennen lässt. Doch das beweist noch nicht, dass der Dichter dies Verhältnis hat dramatisch darstellen wollen, zumal in einer Zeit, wo ihm eine grosse, anders geartete Liebe in Anspruch nahm. War doch Cornelia im Herbst 1776 schon fast drei Jahre verheiratet und ihm räumlich fern: er hatte sie seit langer Zeit nicht gesehen, und in seinen Briefen an Frau v. Stein und an die Gräfin Auguste von Stolberg klagt er sich sogar an, dass er sie vernachlässigt habe. Und wie rein er stets seiner Schwester gegenüber gefühlt hat, sagt seine an Frau v. Stein gerichtete Klage (24. Mai 1776): „Also auch das Verhältnis, das reinste, schönste, wahrste, das ich ausser meiner Schwester je zu einem Weibe gehabt, auch das gestört!“ Warum sollen wir des Dichters Worten misstrauen? Ich denke, jeder Wohlmeinende weiss, dass die unrecht haben, welche über Frau v. Steins Tugend den Stab brechen; wieviel mehr müssen nach diesen Worten nicht die unrecht haben, die Goethe gar sündlicher Neigungen beschuldigen! Vielleicht interessiert es in diesem Zusammenhange, dass man eine äussere Ähnlichkeit zwischen Cornelia und Frau v. Stein hat erkennen wollen; wenigstens heisst es in einem Briefe Cornelias an ihres Bruders Freundin, den Schöll (Goethe und Frau v. Stein, I. 66) mitteilt: „Ihre Silhouette wird jetzt mit weit mehr Aufmerksamkeit studiert wie sonst — aber um Gottes Willen, wie kann Zimmermann eine Gleichheit zwischen uns beiden finden?“

Schliesslich sei noch erwähnt, dass, wie August Diezmann (Goethe und die lustige Zeit in Weimar, Leipzig 1857 p. 159) berichtet, man auch angenommen hatte, Goethe „habe die Schwester Kotzebues geliebt und für sie das Stück geschrieben.*) Möglich wohl, dass sie ihm gefiel, da er sich ja in jener Zeit, bei allen hübschen Gesichtern herumgelogen und getrogen. Von einem Liebesverhältnis aber zwischen ihm und ihr haben

*) „Goethe vertauschte bald diese Liebe (zu Frau v. Seckendorf) mit der Seladonschaft bei der damals reizend aufknospenden Kotzebue, der zu Gefallen er damals das liebliche kleine Stück „Die Geschwister“ schrieb, worin er sich mit seiner Geliebten selbst kopierte.“ (Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1838, I. 52.)

beide nie etwas wissen wollen, wie sich auch sonst nirgends eine beachtenswerte Andeutung darüber findet; am allerwenigsten in dem Stücke selbst.“ Allerdings spielte Amalie Kotzebue bei der ersten Aufführung die Marianne, Goethe selbst den Wilhelm, und „er scheint in dieser Rolle, wie überhaupt, leidenschaftlich natürlich gespielt und die hübsche Kotzebue etwas stürmischer, als gerade nötig war, umarmt zu haben“ (Diezmann a. a. O.).

Diese erste Aufführung fand bei Hofe statt am 21. November 1776. Niemand verstand den wahren Sinn, ausgenommen Frau v. Stein und vielleicht die Herzogin. Wie eigenartig musste es Charlotten berühren, wenn Wilhelm ausruft; „Wenn ich ihre Schrift sehe . . . mein' ich wieder, sie sei noch da — Sie ist auch noch da!“ Jeder Uneingeweihte hatte aber seine Freude an dem reizenden kleinen Drama, und das ist auch nichts Sonderbares. „Bewundernswürdig,“ sagt Viehoff a. a. O. mit Recht, „ist die psychologische Tiefe und Wahrheit aller Züge, aber ebenso die Feinheit und Delikatesse, womit der Gegenstand behandelt ist. Die hier zu lösende Aufgabe war nicht minder zart, als das Sujet der Stella, denn es galt die Darstellung der Geschlechtsliebe bei vermeintlichem Geschwister-Verhältnis. Dann ist auch die feste Beschränkung auf die gestellte Aufgabe zu rühmen. Kein Satz, kein Wort ist in dem Drama, welches nicht in engster Beziehung zur Grundidee stünde. Jedes Glied des Ganzen ist aus einer und derselben Wurzel emporgeschossen; das Stück ist durch und durch um ein Prinzip organisiert, aber nicht aus einem abstrakten Gedanken heraus, sondern aus der lebendigen Anschauung und Empfindung eines bestimmten Verhältnisses.“

Ein so geartetes Drama musste selbstverständlich die Gunst der Schauspieler und des Publikums sich erwerben und erhalten: Devrient spielte den Fabrice (Goethe-Jahrbuch 1895, p. 243), Immermann liess es in Düsseldorf aufführen (ib. X, 310), im Jahre 1887 ist es 24 mal, und nicht an den unbedeutendsten Bühnen gegeben worden (ib. X, 266. 1889); hervorragende Litterarhistoriker rühmen die Wirkung, welche seine Aufführung auf die Zuschauer hat: Herm. Grimm sagt: „Man

muss, um dies rührende kleine Stück . . . ganz zu würdigen, es gut darstellen sehen," und Bulthaupt a. a. O. hält es bei richtiger Auffassung und Darstellung der einzelnen dramatis personae wohl für bühnenfähig. Interessant ist auch ein Brief Berthold Auerbachs (an seinen Freund Jakob Auerbach. 2 Bände. Frankfurt 1884. II, 267), in dem er über eine Aufführung der „Geschwister“ berichtet: „Den 28. Dezember 1875. . . . Ich ging mit meiner Frau ins Schauspielhaus und sah „Die Geschwister“ von Goethe zum ersten Male in meinem Leben aufführen. Ich erinnere mich nicht, je in meinem Leben eine reinere Wonne des Kunstgenusses gehabt zu haben. Ich habe das Stück seit lange nicht gelesen, und es war mir früher auch nicht eingegangen. Ich erinnere mich, dass mich das Tätscheln mit den Strümpfen damals geärgert hat. Bei der Aufführung sind die Worte auch weggeblieben. Aber was will solch ein Fleck oder eine Marmorader bei einer reinlich vollendeten Psyche-Statue bedeuten? Das Ganze hat nur einen einzigen Drehpunkt, aber wie ist da alles vertieft und wie ist da alles vollendet dramatisch, indem in die Worte alle Aktion und Mimik mit tiefster Immanenz eingesetzt ist. Die Worte sind zugleich Bewegung und Mienenspiel und auf der Grenzlinie der Empfindsamkeit alles so gesund im Atem der Naturfrische . . .“ Auch ein Brief Zelters an Goethe, der diesen Gegenstand behandelt (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, herausgeg. v. Riemer. Berlin 1834) soll hier nicht unerwähnt bleiben; V, 62 heisst es: „Gestern habe ich zum ersten Male Dein liebes Stück „Die Geschwister“ im Königsstädter Theater vernommen, und mich gleich sehr an dem gefälligen Stoff als an dem allerliebsten Spiel der artigen Nina Sontag von Herzen ergötzt. Das verdächtig Bewusste in Wilhelms Neigung, gegen die zärtliche, keusche mehr als Schwesterliebe des Mädchens, schwebt in feinsten Sittlichkeit ohne Affektation, wenn dagegen ein Ehepaar wie Geschwister lebend mir abgeschmackt vorkommt . . . denke ich mir die bequeme Konzeption von Innen heraus, so stellt es den Dichter selber als einen Jüngling dar, wie er, beiden

Welten*) angehörig, aus der produktiven Natur sich zur geistigen Höhe erhebt. Man weiss alles von vornherein, wie es kommen muss, der ganze Stoff breitet sich selber vor Herz und Geist aus und wirkt wie die Erfüllung einer schönen Verheissung. Die wohlthätige Angst, ja die letzte höchste Freude, ist ein seliger Schmerz, den die schöne Seele ohne Ende wünschen möchte.“ Aus eigener Erfahrung kann Verfasser diese Urteile nur bestätigen, muss allerdings zugestehen, dass der, welcher den Inhalt des Stückes nur hört, ohne es selbst gesehen oder auch nur gelesen zu haben, bei dem heiklen Gegenstand sehr wohl ein anderes Urteil haben kann. Caroline Michaelis hat recht, wenn sie sagt: „On m'a fait un extrait de la pièce, mais je ne puis pas dire que le plan me paroit très interessant, il faut que l'exécution en fasse le mérite, et je souhaiterois beaucoup de la lire“ (Waitz, Caroline und ihre Freunde. Leipzig 1882, p. 11).

Doch auch beim Lesen mag diesen oder jenen manche Stelle befremden; auf eine solche weist schon Berthold Auerbach hin, die die Berliner Regie für gut befunden hatte, bei der Aufführung fortzulassen, eine andere liesse sich hinzufügen, die Scene, in der Marianne Fabrice mit epischer Breite erzählt, dass sie des Nachbars kleinen Sohn mit sich ins Bett nimmt, ein Bericht, der dem Liebhaber die halblaut gesprochenen Worte „die liebe Natur“ entlockt. Ich meine aber, dass nur uns Menschen des 19. Jahrhunderts solche Stellen anstössig oder ärgerlich erscheinen; am Ende des vorigen Jahrhunderts dachte man anders, und jener Ausruf Fabrices mag bei manchem Zuhörer ein Echo erweckt haben. Wenigstens finde ich in der zeitgenössischen Kritik dergleichen nicht getadelt. In der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der

*) Vergl. zu dieser Anschauung eine Abhandlung von K. J. Schröer im Goethe-Jahrbuch IV, 348/49, wo er im Hinblick auf Faust II, 1942 die Worte Wilhelms erklärt: „zusammengestürzt die goldne Zauberbrücke, die mich in die Wonne der Himmel hinüberführen sollte.“ Die Brücke ist eigentlich die Erkenntnis, dass das, was wir ausserhalb suchen, in uns selbst zu suchen ist. Die Vereinigung, Verbindung der Poesie mit der Wirklichkeit, die Erhöhung des Realen zum Idealen durch den Geist, das ist das Doppelreich, das Faust sich bereiten will, das Reich, in das die Brücke führen soll.

freyen Künste“ — 39. Band, 1. Stück. Leipzig 1789 — findet sich eine Anzeige von „Goethe's Schriften — Bey Göschen“ und darin auf Seite 126—128 folgende Anmerkung: „Auch in diesem kleinen Stück erkennt man den Verfasser der Leiden des jungen Werthers an manchem schönen Zug, der aus der Natur selbst gegriffen zu sein scheint, an mancher feinen Bemerkung über das zarte Spiel der Leidenschaften in dem menschlichen Herzen, an der Wärme im Ausdruck, an der Einfalt der Darstellung. Der Charakter Wilhelms ist ein schönes Ganze von vollkommener Harmonie, in welchem sich die ganze Geschichte seines ehemaligen Lebens spiegelt. In seinem ganzen Betragen äussern sich die mannigfaltigen Eindrücke, welche seine Schicksale in seinem Herzen gelassen hatten, verbunden mit den Empfindungen, die seine gegenwärtige Lage unablässig in ihm entstehen lässt.“

„Stücke von dieser Art sind nicht gemacht, grosses und starkes Interesse einzuflossen. Die Handlung ist weder sehr wichtig noch sehr verwickelt . . . keine lebhaftige Handlung, keine kämpfenden Leidenschaften, keine grosse Verwicklung; aber Leben, Natur und Wahrheit in der Schilderung sanfter Empfindungen. Vielleicht um diese Wahrheit in einem höheren Grad zu erreichen, erlaubte sich der Verfasser manche Nachlässigkeiten im Ausdrucke, die aber leicht mehr verderben, als gut machen dürften. Wir können nicht leugnen, dass es uns missfällt, Mariannen — ein Ideal von Naivetät und Unschuld — so debütieren zu hören: „Sticht dich der Mutwillen, dass du mich aus der Küche hereinvexierst?“ und dieselbe kurz hinter einander sagen zu hören: „da thät ich mich den ganzen Tag mit nichts abgeben“ und „der thäte mir spielen.“ Eine Art zu reden, die wir für niedrig zu halten berechtigt sind, kann niemals in dem Munde eines lebenswürdigen Mädchen (sic) gefallen. Und wenn sie hier nur noch einigen Nachdruck oder Runde in die Rede brächte!*)“

*) Vielleicht hätte der Rezensent auch noch die Worte Mariannens „dass ich's eben so mehr auch gestehe“ tadeln können, die Imelmann, Anmerkungen zu deutschen Dichtern, Berlin (Weidmann), (Goethe-Jahrbuch II, 498) als Frankfurter Provinzialismus bezeichnet.

Man sieht also, dass die zeitgenössische Kritik an jenen oben-erwähnten Stellen, die uns indecent erscheinen wollen, nicht Anstoss nahm, andererseits aber die Sentimentalität lobt, die als ein Rest der Wertherzeit im Stücke noch anklingt, und die auch Heller als ein charakteristisches Merkmal der Geschwister anzusehen scheint. Diese Sentimentalität, die Goethe selbst schon zu verspotten scheint, wenn er Miss Fanny Wilkes zitiert, kann man, wofern einem daran liegt, in eben diesem Romane in reinerer Form studieren, von dem Marianne in der letzten Scene spricht. Mir scheint sie eine Schwäche, allerdings eine in der Zeit begründete Schwäche des Stückes zu sein, gerade so wie sie eine Schwäche der „Stella“ ist, ein Rest der Wertherzeit. Goethe hat sich bald nachher davon frei gemacht und seine späteren Werke muten uns nicht mehr so altväterisch an. Aber nicht tadeln wollen wir, sondern loben. Wenn man im allgemeinen den Takt bewundern muss, mit dem Goethe den so heiklen Stoff behandelt hat, wenn man mit Schäfer (Goethe's Leben I, 265. Bremen 1858) anerkennen muss, dass er mit eben so grosser Zartheit wie psychologischer Feinheit das sittlich Bedenkliche behandelt hat, so kann man auch im besonderen einzelnen Stellen seine Bewunderung nicht versagen: unvergleichlich schön ist die Schilderung der „alten Käsefrau, die, mit der Brille auf der Nase, beim Stümpfchen Licht, ein Stück nach dem andern ab- und zusehnt, bis die Käuferin ihr Gewicht hatte“, oder der Hinweis auf jene alten Geschwister, deren einträchtiges Zusammenleben Marianne schildert: das sind des grossen Dichters würdige Züge, von denen man den ersteren nicht mit Unrecht mit Nachtstücken aus der niederländischen Schule in Parallele gestellt hat.*) So verursacht uns die Lektüre des Dramas ein gewisses ästhetisches und litterarhistorisches Interesse, aber am grössten wird das biographische Interesse daran sein. „Die Geschwister“ sind kein Meisterwerk, wie „Tasso“, wie „Iphigenie“, wie „Faust“, sie sind vom Augenblick für den Augenblick geboren, in

*) Vergl. auch A. Schölls Ausführungen in seinem Buche: Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens. Berlin 1882, p. 68—97.

wenigen Tagen geschrieben, den Vertrauten und Freunden vorgeführt, Frau v. Stein als besonderes Vermächtnis anvertraut, dann Jahre lang beiseite gelegt und schliesslich erst veröffentlicht (1787 als 3. Band der Gesamtausgabe und als Einzeldruck), als der persönliche Hauch sich dem Dichter nicht mehr so stark fühlbar machte: aber wenn sie auch im besten Sinne des Wortes Gelegenheitspoesie sind, so sind sie wie alles, was ein echter Dichter angreift, ihm unter den Händen zu einem Kunstwerk geworden, das auch für solche, die von der Entstehung des Schauspiels nichts wissen, durch seine Gemühtiefe eine Quelle reinen ästhetischen Genusses werden kann.

Wenn man nun die dargelegte Genesis des Dramas als berechtigt ansieht, so ist es nutzlos nach einer Quelle zu suchen: Schäfer (a. a. O.) hat sie in einem kleinen französischen Stücke von Fagan „La Pupille“ zu finden geglaubt, aber im Vorwort zur Hempelschen Ausgabe hat Strehlke durch die blosse Inhaltsangabe dieses Stückes ihn widerlegt. Strehlke weiss keine andere Quelle statt dessen zu nennen, und es wird meiner Ansicht nach wohl auch keine zu finden sein, denn des Dichters Lebenserfahrungen und seine Stimmung, sowie ein wenig die Sentimentalität der Zeit sind die Faktoren, aus denen die Geschwister bestehen. Romane wie die Geschichte der Miss Fanny Wilkes von Hermes und die Geschichte der Lady Julia Mandeville waren, wie schon ihre kurze Anführung in Goethes Drama beweist, damals allen geläufig. In der ersteren dieser beiden Schriften können sich die Liebenden nicht heiraten, da es schliesslich herauskommt, dass sie verwandt*) sind: Goethe seinerseits setzt zuerst ein nahes, fast das nächste Verwandtschaftsverhältnis voraus, um dann eine Verbindung der Geschwister durch die Erklärung zu ermöglichen, dass sie nicht verwandt sind. Vielleicht hat ihm die Geschichte der Miss Fanny, eben weil sie im Stücke erwähnt wird, den Rahmen geliefert, in den er sein Gewebe gespannt hat.

*) Die Hauptheldin Jenny ist die Stieftochter des Herrn Handsom, ihres Geliebten: daher kann die Ehe nicht stattfinden.

Wenn es nun also von der Hand zu weisen ist, dass ein französisches Stück den Goethischen „Geschwistern“ zu Grunde gelegen hat, so ist andererseits mit Leichtigkeit zu erweisen, dass es selbst für einen französischen Dramatiker Quelle geworden ist. Heller sagt a. a. O. zu diesem Punkte: „Ich weiss nicht, ob es irgendwo nachgewiesen worden ist, dass ein von Scribe (in Gemeinschaft mit Mélesville) 1823 auf die Bühne gebrachtes Stück „Rodolphe ou frère et soeur“ dem bekannten kleinen Schauspiel von Goethe „Die Geschwister“ nachgebildet, zum Teil beinahe daraus übersetzt worden ist. Er nennt als Mitarbeiter pflichtschuldigst Mélesville, die wichtigere Mitarbeiterschaft Goethes erwähnt er nicht. Es ist unmöglich, dass irgend einem, der beide Stücke kennt, die Identität hat entgehen können; gleichwohl habe ich über die Sache nirgends eine Bemerkung gefunden. Es kann den Franzosen, welche in jener Zeit, wo das Drama gegeben wurde, Goethe noch wenig kannten, allerdings verborgen geblieben sein; die Deutschen haben es übersehen können, wenn — wie es den Anschein hat, und wie man bei der Unbedeutendheit desselben sehr gerechtfertigt finden wird — das Scribesche Stück niemals in einer Zurückübersetzung auf unser Theater verpflanzt worden ist; und auffallend bleibt es jedenfalls, dass Goethe, der in seinen späteren Jahren seine Erfolge im Auslande so wachsam zu verfolgen und so gern anzumerken pflegt, worin die Franzosen oder Engländer ihm in der Litteratur nachgeeifert, oder was sie von ihm entlehnt haben, des französischen Schauspiels auch nicht mit einem Worte Erwähnung thut.“ Den Nachweis, dass Scribes Stück nach dem Vorbild der Goethischen Geschwister verfasst worden ist, hält Heller für überflüssig, auch will er keinen genaueren Vergleich anstellen, da der Gegenstand ihm solche Ausführung nicht zu verdienen scheint. Ich meine aber, wenn man ausser durch einen Vergleich beider Stücke — den Heller übrigens in Kürze auch giebt — noch ausserdem aus inneren und äusseren Gründen das Plagiat als solches erweisen kann, so ist das nicht ganz unnütz: die französische, namentlich dramatische Litteratur ist nicht gerade in ihren lieblichsten Früchten

heutzutage die Lieblingsspeise gewisser grossstädtischer Kreise, und man würde es für einen Raub halten, wenn man in Berlin oder anderswo ein französisches Drama auf die Bühne brächte, ohne gewissenhaft des französischen Autors zu gedenken; ja deutsche Schriftsteller, die sich in ihrer Gedankenwelt französischem Empfinden anzupassen, französische Situationskomik zu schaffen und französische Pikanterien aufzutischen wissen, scheuen sich nicht, ihr Machwerk als ‚nach dem Französischen‘ zu bezeichnen, um unter dieser fremden Marke ihrem Stücke, das sonst als vielleicht ‚nicht weit her‘ erscheinen möchte, Eingang zu verschaffen. Der Franzose, der ungescheut die deutsche Litteratur plündert und, sagen wir es vorweg, verdirbt, da er deutsches Wesen und deutsche Gemütsstiefe nicht zu würdigen weiss, hat sich geschämt, die Herkunft seines Stoffes als deutscher Ware einzugestehen, und diese eben nicht schöne That gleichsam aktenmässig zu beweisen, sodass eine gegenteilige Meinung nicht aufkommen kann, dürfte immerhin ein ganz kleines Verdienst sein.

Gehen wir nun zu dem französischen Stücke über, sehen wir uns seinen Aufbau an, und beobachten wir, wo und aus welchen Gründen der Franzose sich von seiner Vorlage entfernt hat.

Die Handlung bei Scribe ist nicht ganz so einfach, wie die bei Goethe: sie ist reicher, die Fäden sind künstlicher verchlungen, die Scenen sind wirkungsvoller angeordnet, was übrigens nach Gustav Freytag (Die Technik des Dramas 214/5. Leipzig 1876) die besondere Kunst der Franzosen ist, während die der Deutschen mehr in der Gestaltung der Charaktere besteht. „Die Methode der dramatischen Charakterbildung durch die Dichter zeigt die grösste Mannigfaltigkeit, heisst es a. a. O. Sie ist zunächst nach Zeiten und Völkern verschieden. Sehr verschieden bei Romanen und Germanen. Das Behagen an charakterisierendem Detail ist von je bei den Germanen grösser gewesen, bei den Romanen grösser die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der Individuen durch eine kunstvoll verchlungene Handlung. Tiefer fasst der Deutsche seine Kunstgebilde, ein reicheres inneres Leben sucht er an ihnen zur

Darstellung zu bringen, das Eigentümliche, ja Absonderliche hat für ihn grossen Reiz, ihm ist Genuss, in das Beschränkte und Besondere etwas von der souveränen Gewalt des Allgemein-Menschlichen hineinzutragen und auch das Zufällige und Kleine dadurch zu verklären. Der Romane aber empfindet das Beschränkte des Einzelnen vorzugsweise vom Standpunkt der Convenienz und Zweckmässigkeit; er macht die Gesellschaft, nicht wie der Deutsche das innere Leben des Individuums, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Personen, oft nur mit flüchtigem Umriss der Charaktere, einander gegenüber zustellen; ihre verschiedenen Tendenzen sind es, wodurch sie im Gegenspiel zu einander interessant werden. Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff lieb macht, und zur Produktion reizt, ist vorzugsweise die originelle Charakterbewegung der Hauptfiguren, ihm gehen in schaffender Seele leicht zuerst die Charaktere auf, zu diesen erfindet er die Handlung, aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren; den Romanen lockt stärker die interessante Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Individuums unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Intrigue. Dieser Gegensatz ist alt, er dauert noch in der Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung zu konstruieren, dem Romanen verschlingen sich leicht und graziös die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe.“ Diese Worte scheinen mir auch das Verhältnis unserer beiden Stücke vorzüglich zu charakterisieren: bei Goethe alles vertiefte Innerlichkeit ohne aufregende Handlung, da man von vornherein das Verhältnis durchschaut, wodurch auch das Anstössige im Stoffe gemildert wird; bei Scribe flottere Szenenbildung und Gruppierung, Vermehrung der handelnden Personen ohne genauere Charakterisierung, leichte Sprache nicht nur ohne Umgehung, sondern mit bewusster Behandlung des Pikanten, alles „Mache.“ Und diese Kunst, wenn man sie so nennen darf, verstand Scribe meisterhaft: Hören wir Sainte-Beuve (*Portraits Contemporains* tome III Paris 1870): „La vraie nouveauté dramatique de Scribe me paraît consister dans la combinaison et l'agencement des

scènes; là est sa forme originale, le ressort vraiment distingué de son succès; là il a mis de l'art, de l'étude, une habileté singulière, et son invention porte surtout là-dessus. Il a su nouer avec trois ou quatre personnages des comédies qui ne languissent pas un seul instant.“ Unterhaltend sind Scribes Stücke, das ist wahr, und gut genug auch, um sein Publikum zu unterhalten, das Publikum, das Goethe im „Vorspiel auf dem Theater“ so schön schildert.

Eine gewisse Rücksichtnahme auf dieses Publikum mehr als auf die Oekonomie seines Werkes mag den französischen Schriftsteller auch veranlasst haben, eine Damenrolle mehr in seinem „Rodolphe“ aufzunehmen.

Diese Dame ist eine Schwester Fabricens, der bei Scribe Antoine heisst: sie dient nur dazu, den andern Personen als Vertraute Gelegenheit zu Herzensergiessungen zu geben und einzelne kleine liebenswürdige, sogar reizende Scenen herbeizuführen. Ausserdem hören wir im „Rodolphe“ vielfach von einem Leutnant Müller sprechen, der Therese — Goethes Marianne — ebenfalls heiraten will: er tritt nicht selbst auf, spielt aber nichtsdestoweniger zu wiederholten Malen eine ziemlich wichtige Rolle: im deutschen Stück haben wir also nur zwei Liebhaber, im französischen drei. Ferner hat bei Scribe Rodolphe — Goethes Wilhelm —, ehe Antoine ihn um die Hand seiner Schwester bittet, eine Unterhaltung beider belauscht, die ihm eine Liebeserklärung Antoinens zu enthalten schien und die eine Entzweiung der Freunde im Gefolge hat. Diesem Zwist folgt dann aber alsbald eine Versöhnung und das Versprechen, Theresen dem Freunde zu vermählen. Bei Goethe wird erst dies Versprechen gegeben, und dann folgt die Entzweiung. Was die Unterhaltung Marianne-Theresens und Fabrice-Antoinens angeht, so macht das Mädchen bei Goethe dem Freunde zuerst Hoffnung auf eine Heirat, um später ihr Versprechen zurückzunehmen, bei Scribe weigert sie sich zuerst, um dann alsbald dem Freunde ihre Hand zu reichen, einmal um ihn zu versöhnen, dann aber besonders um die sündliche Neigung sinnlicher Liebe zu ihrem Bruder zu ersticken. Wie bei Goethe hat ein Kuss ihr den Charakter

ihrer Liebe offenbart: aber die einzige kurze Scene des deutschen Stücks, die diese Erkenntnis bei Marianne im Moment völliger Offenbarung des Geheimnisses zur Reife bringt, und über die der Dichter alsbald keusch den Vorhang fallen lässt, wird im französischen Stücke durch zwei ersetzt. Durch diese erweiterte Handlung ist die deutsche Naivetät vollkommen verloren gegangen: an ihre Stelle ist Immoralität getreten. Ja, nicht ans Ende des französischen Stücks, nein in die Mitte, tritt der lange Monolog, in dem Therese sich über die Natur des Kusses klar werden will, tritt der lange Dialog zwischen ihr und der Schwester des Freundes, der den Unterschied zwischen den Küssen eines Bruders und eines Geliebten behandelt, und der den Erfolg hat, dass Therese voll Angst über ihre Gefühle zu ihrem Bruder sich zur Heirat mit dem Freunde entschliesst: Goethe also streift nur das Unmoralische, Scribe überschreitet bei weitem die Grenzen des Erlaubten; Goethe lässt den Zuschauer die Gefühle Mariannens nur ahnen, Scribe glaubt diese delikate Frage umständlichst behandeln zu müssen.

Trotz oder vielleicht gar wegen dieser eben behandelten Verschiedenheiten ist es leicht zu erkennen, dass der Stoff im französischen und deutschen Schauspiel derselbe ist, und dass im wesentlichen dieser Stoff in derselben Weise behandelt ist, mit Ausnahme vielleicht der Lösung, wie die obige Erörterung über den Kuss beweist, ein Umstand übrigens, auf den Heller nicht aufmerksam gemacht hat.

Betrachten wir nun die Personen des „Rodolphe“ genauer. Wie in den „Geschwistern“ ist der Held des Stückes Kaufmann, aber nicht ein unbedeutender Kleinhändler, vielmehr ein reicher Rheder und Herrscher: er berechnet sein Vermögen nicht nach Thalern, wie Wilhelm, sondern nach Tausenden von Thalern: er ist im Stande, seiner Schwester und der seines Freundes kostbare Geschenke zu machen. Aber gleich Wilhelm hat der junge Rodolphe nicht das sittsamste Leben geführt: ehemals einfacher Matrose, ist er als solcher „le plus mauvais sujet, peut-être, de toute la marine“ gewesen; dann wurde er Kaper-Kapitän und schliesslich Rheder. Ganz wie Wilhelm, wurde er dem unehrbaren Leben durch eine Frau entrissen.

Aber während im deutschen Stücke in tief innerlicher Begründung das ganze liebreizende Wesen Charlottens und Wilhelms Liebe zu dieser Frau ihn umkehren heissen, bewirkt rein äusserlich im französischen Stücke eine unter eigenartigen Umständen verscheidende ganz unbekannte Dame, die dem Matrosen, allerdings mit eindringlichen Mahnungen, ihr kleines Kind unmotiviert hinterlässt, die vollkommene Wandlung in Rodolphes Natur. Möge er selbst die Geschichte dieser Wandlung berichten:

„Un jour nous abordons des fibustiers chargés de riches dépouilles; le combat fut long et terrible . . . La victoire nous resta . . . et tandis que mes camarades couraient au pillage, j'aperçois une femme mourante, tenant dans ses bras une petite fille de trois ou quatre ans. — Qui êtes-vous? me dit-elle, d'une voix faible. — Rodolphe, un simple matelot. — Rodolphe, je vous donne ma fille, cette pauvre orpheline . . . que ce soit votre part du butin . . . Soyez son protecteur . . . son frère . . . et n'oubliez pas qu'un jour je vous en demanderai compte.“
 „Oui, fährt er fort, je la vois encore . . . j'ignore ce qui se passa en moi . . . mais cette mère expirante qui me léguait sa fille; et qui de là-haut, sans doute, allait toujours veiller sur mes actions . . . cette idée seule changea tout mon être, toutes mes habitudes!“

Dieser Wechsel in der Gesinnung erscheint uns übernatürlich, zu sehr gemacht, und Heller hält ihn, wie es scheint, für unmöglich. Doch liegt er wohl immerhin noch in den Grenzen der Möglichkeit, zwar nicht so, als ob die sterbende Mutter, vielmehr als ob das lebende Vermächtnis — also anders als bei Goethe — die Wandlung bewirkte.

Paulsen (System der Ethik, Berlin 1889, p. 593) behandelt einen solchen Einfluss reiner Kinderseelen auf rohe Gemüter: „Der vertrauende Aufblick eines hilflosen Kindes, sagt er, hat eine grosse Gewalt, er erzieht wirksamer als Eltern und Lehrer, oder gar Gesetz und Polizei. In einer der kalifornischen Erzählungen von Bret Harte ist der erziehende Einfluss eines Kindes auf eine Bande roher und verwahrloster Menschen mit kräftigen Strichen gezeichnet. Eine Gesellschaft von Gold-

gräbern, wüsten Gesellen, kommt zu einem Kind von einer Indianerin, die unter ihnen lebt, die Mutter stirbt bei der Geburt und die Bande zieht es auf. Alsbald beginnt es, sie zu erziehen, sie bemühen sich ein wenig stiller zu sein, wenn es schläft, sie spielen mit ihm, wenn es wacht, sie machen ihm, als es grösser wird, Spielzeuge und bringen ihm bunte Steine und Blumen mit ins Lager. So lernen sie andere Freuden kennen, als die ihnen bisher allein bekannten: saufen, spielen, raufen.“ Diese Wandlung dürfte doch der bei Scribe sehr ähnlich sein; aber kehren wir zu unserem Stoffe zurück.

Rodolphe lässt das junge Mädchen, das er als seine Schwester ausgiebt, erziehen: nicht er selbst erzieht es, wie Wilhelm; er wird „le meilleur sujet de l'équipage“: alles, was er auf seinen Fahrten verdient, widmet er Theresens Ausbildung: er arbeitet, wie Wilhelm, nur für seine angebliche Schwester; als er sie, nunmehr ein angesehener Danziger Kaufmann, in sein Haus heimgeholt hat, verliebt er sich in sie, und hier liegt nun ein wesentlicher Unterschied zwischen Goethe und Scribe: Wilhelm hat Mariannen lieb, weil sie das Abbild ihrer heiss geliebten Mutter ist, weil er glaubt, in ihr Charlotten in verjüngter Gestalt wiederzusehen und so den Traum seiner Jugend zu verwirklichen; Rodolphe, der, wie oben schon angedeutet, das verlassene Kind nicht um der Mutter, sondern um seiner selbst willen in sein Haus genommen hat, liebt Theresen auch nur um ihrer selbst willen. Heller hat übrigens sehr hübsch gezeigt, dass äussere, im französischen Lustspiel-Charakter liegende Gründe Scribe verhinderten, die Verhältnisse bei Goethe einfach zu übernehmen. Ein Mann, der die Tochter seiner einstigen Braut liebt, muss das Alter der Lustspielliebhaber überschritten haben, denn ein solcher Held darf höchstens dreissig Jahre alt sein: dieses Alter hat Scribe gewahrt: Rodolphe sagt ausdrücklich: „elle avait quatorze ans et moi vingt-six, quand nous vîmes nous fixer ici, à Dantzick.“ Il y a quatorze ans, j'en avais seize alors (sc. I). Und warum sollte Scribe nicht ändern, was ja zwar, wie wir gesehen haben, eigentlich die Seele des Goethischen Stückes ist, für ihn aber, der die Genesis der „Geschwister“ nicht kannte, nur ein Nebenumstand war?

Soviel lehrt uns die erste Scene des französischen Lustspiels, die zweite zeigt uns den Verkehr zwischen Rodolphe und seiner Schwester. Hier erfahren wir, dass sie gern zusammen leben und sich so innig lieben, wie Wilhelm und Marianne. Während Rodolphe in seinen Handelsgeschäften arbeitet und „*toujours dans ses livres à parties doubles*“ ist, sitzt Therese bei ihm und stickt ihm Kravatten, was übrigens vornehmer ist als Tauben rupfen und Strümpfe stricken; küssen thun auch sie sich gern, nur ist Wilhelm aus guten Gründen sparsamer mit seinen Liebesbeweisen als Rodolphe: jener verspricht nur einen Kuss zum Nachtschiff, dieser küsst augenblicks, wenn auch Theresen noch nicht schnell und herzlich genug: „*Eh bien! ne semble-t-il pas qu'il me fait une grâce?*“ Wir finden hier also, um mich eines modernen Ausdrucks zu bedienen, das Milieu der „Geschwister“, nur vielleicht mit dem Unterschiede, dass Wilhelm sentimentaler, Rodolphe eifersüchtiger ist: Wilhelm hört ohne Erregung Mariannen von der Möglichkeit sprechen, Fabrice einen Kuss zu geben, Rodolphe ist gereizt, als Therese sagt: „*Je vais aimer Antoine plus qu'auparavant.*“ — „*Tu l'aimes donc beaucoup?*“ fragt er und fügt beiseite hinzu: „*Il se pourrait . . . lui, Antoine, mon ami! s'il était vrai!*“ Zwar beruhigt er sich alsbald wieder, doch der Same des Argwohns ist in sein Herz gestreut und wird dort böse Früchte tragen. Welche Wut packt ihn, als in der vierten Scene Therese und Antoine von Liebe und Ehe sprechen, welcher Wahnsinn, als er sie im zärtlichen Nebeneinander sieht! Seine Eifersucht macht seiner Freundschaft ein Ende, lässt ihn gegen Theresen beleidigend werden; die sechste Scene überschreitet etwas die Grenzen des Erlaubten: alles ist dort übertrieben, und es wirkt abstossend, wenn man Theresen ihres Bruders Zustand so beschreiben hört: „*Tes traits étaient renversés, ta physionomie n'était pas reconnaissable!*“

Wie Wilhelm hat auch Rodolphe einen treuen Freund, Antoine, seinen Geschäftsteilhaber: Dieser hat ihm auch Geld geliehen, wie Fabrice dem Wilhelm. Wie eng vertraut sie auch miteinander sind, so kennt Antoine doch nicht das Ge-

heimnis der Geburt Theresens, ahnt er nicht die Liebe Rodolphes zu seiner angeblichen Schwester: er ist also im selben Falle wie Fabrice. Nachdem er Thesen um ihre Hand gebeten und schliesslich dieselbe Antwort erhalten hat, wie Fabrice von Marianne, wirbt er um sie bei Rodolphe; und wenn man von den oben erwähnten Zusätzen und Veränderungen Scribes absieht, so giebt hier wie da der Bruder dem Freunde die Hand der Schwester, der eine, indem er sich des Versprechens erinnert, das er der Mutter des jungen Mädchens in der Todesstunde gegeben hat, für das Glück ihres Kindes einzustehen, der andere, indem er meint, dass es ganz natürlich sei, Mariannens Glück höher zu achten als sein eigenes. Aber im Scribeschen Stücke enthüllt der Bruder dem Bräutigam noch nicht das Geheimnis der Geburt der vermeintlichen Schwester: das wäre zu früh, der Schriftsteller kann anders eine Scene mehr herauschlagen: und nicht Rodolphe klärt es schliesslich auf, sondern der Leutnant Müller, dem auf seine Werbung hin Rodolphe die Geschichte Theresens mitgeteilt hat, macht hinter den Koulissen Antoine davon Mitteilung. Was der Zustimmung des Bruders zur Heirat der Schwester mit dem Freunde folgt, ist in beiden Stücken so ziemlich dasselbe; Therese erklärt offen, dass sie den Bruder nicht verlassen wird, dass sie ohne ihn nicht leben kann: Rodolphe ist davon entzückt, er enthüllt ihr das Geheimnis, und, wie bei Goethe, ist jedermann mit der Ehe beider zufrieden; Antoine, der schon bereit ist, den üblichen Ehekontrakt zu unterzeichnen, verzichtet auf seine Rechte und giebt Rodolphe sogar den Bräutigamsstrauss, der schon in seinem Knopfloch steckte.

Erinnert das, was wir beiläufig über Thesen gesagt haben, nicht lebhaft an Mariannen? Ist sie nicht dasselbe liebenswürdige junge Mädchen, dieselbe gute Schwester? Ein Unterschied jedoch besteht: Therese gehört der vornehmen Welt an, und demzufolge ist sie nicht mehr so naiv wie Marianne: sie ist nicht im Hause des Bruders erzogen worden, sie ist in einer Pension gewesen und erst im vierzehnten Lebensjahre mit ihrem Bruder vereint worden; niedere häus-

liche Arbeiten sind, wie schon oben gesagt, nicht ihre Sache, sie würde den Sohn des Nachbars (für den sich bei Scribe kein Platz fand) nicht mit ins Bett nehmen, sie würde dem Bruder keine Strümpfe anmessen; sie ist reich „à chaque instant elle reçoit des robes nouvelles, des fichus.“ Aber in Liebe zum Bruder steht sie Mariannen nicht nach: nicht nur dass sie gern bei Rodolphe weilt und für ihn hübsche Handarbeiten macht, sie ist ängstlich besorgt um ihn: schon hat sie gefürchtet, dass der Brief des Leutnants Müller, der den Heiratsantrag enthält, eine Herausforderung zum Zweikampf enthielte, und sie ist herzlich froh, dass dem nicht so ist; sie kennt vom Bruder nur Zeichen der Liebe und, als sie Spuren der Eifersucht an ihm wahrnimmt, ist sie betrübt und erstaunt „d'avoir vu son frère injuste et cruel! c'est la première fois“, fügt sie hinzu (Sc VII). „Il est vrai que je vous croyais meilleur, je ne vous avais jamais vu aussi méchant qu'aujourd'hui.“ Nichtsdestoweniger aber bewahrt sie ihm ihre Liebe: ihn verlassen zu müssen, wäre ihr Tod! Andererseits ist sie raffinierter als Marianne: diese fühlt, jene überlegt: Marianne liebt ihren Bruder keusch und rein: sie weiss kaum, dass es eine andere Liebe giebt, Therese weiss das sehr wohl, sie macht sich Gedanken über jenen sinnlichen Kuss, sie erkennt daraus, dass ihre Liebe unrein, unsittlich ist und beschliesst, sie dadurch zu ersticken, dass sie dem Freunde die Hand zur Ehe reicht: so handelt sie im Gegensatz zu Marianne also wohlüberlegt bei ihrer Verlobung mit Antoine, mit dem sie übrigens auf demselben Fusse steht, wie Marianne mit Fabrice: dieselbe Freude ihn zu sehen, mit ihm zusammen zu sein, dieselbe Antwort auf seine Werbung, dass sie ihren Bruder niemals verlassen werde, dasselbe Anerbieten der Freundschaft; auch sie verehrt in dem Freunde den Wohlthäter ihres Bruders, doch lieben kann sie ihn nicht, und im Grunde ist er auch nicht lebenswürdig.

Antoines Sitten sind die eines mehr als einfachen Mannes, obwohl er als ein wohlhabender Herrscher und Schiffsrheder hingestellt wird; er selbst schildert sich folgendermassen: „Je suis le meilleur ami de votre frère . . . je suis son associé;

tout entier à mon négoce, rien jusqu'ici n'avait manqué à mon bonheur . . . J'ai trente-cinq ans, une jolie fortune, et une bonne réputation . . . vous ne trouverez pas en moi un malin, mais un bon enfant“: so zeigt er sich als Abbild Fabricens, als uneigennütziger Freund, der Rodolphe in der Not beigestanden hat, als zufrieden mit Theresens Freundschaft: wie Fabrice macht er den Vorschlag, zu dreien zusammen zu wirtschaften, damit Therese, wenn sie ihn heiratet, den Bruder nicht zu verlassen brauche; er ist nicht zu erregt, als Rodolphe mit ihm Streit beginnt; fast rührend ist es, ihn sagen zu hören: „Je suis fier aussi, moi, et si jamais je remets les pieds ici . . . Après un pareil traitement, il faudrait que je fusse bien lâche!“ und ihn zehn Minuten darauf wiedererscheinen zu sehen: ebenso erscheint auch Fabrice, nachdem er in Erregung Wilhelms Haus verlassen hat.

Antoines Schwester Luise ist er selbst ins Weibliche übersetzt: sie ist ein niedliches Mädchen, weiter nichts! Wie freut sie sich über die goldene Kette, die Rodolphe ihr als Hochzeitsgeschenk überreicht hat! wie schön weiss sie von ihrer Liebe zu Julien, einem Handlungsdieners, zu sprechen! Wie eilig hat sie es mit der Unterzeichnung des Ehekontrakts, und wie traurig ist sie, als Antoine, nach dem Zerwürfnis mit Rodolphe ärgerlich, von der Heirat nicht mehr sprechen hören will und sogar verlangt: „qu'elle rende tout de suite . . . tout de suite la chaîne d'or“. So zeigt sie sich als ein angenehmes kleines Persönchen, als ein grosses liebes Kind ohne hervorstechenden Charakterzug. Ihr angenehmes Geplauder, ihre Verliebtheit unterhalten die Zuschauer und geben dem Einakter eine anständige Länge: die Handlung könnte ganz gut auch ohne sie weiter schreiten; nur zweimal scheint sie von einiger Wichtigkeit zu sein: Rodolphe muss das Feld räumen, um Theresen und Antoine Zeit zur Aussprache zu geben: im gleichen Falle lässt Goethe seinen Wilhelm ganz naiv mit den Worten weggehen: „Ich will nur ein paar Gassen auf und ablaufen; ich habe den ganzen Tag gegessen . . . Unter dem Sternhimmel nur einen freien Atemzug! — Mein Herz ist so voll: — Ich bin gleich wieder da!“ So

konnte Scribe den Weggang Rodolphes nicht motivieren; das wäre zu sentimental und für ein französisches Publikum seiner Zeit lächerlich gewesen, hätte vielleicht das Schicksal des Stückes gefährden können; in dieser Verlegenheit kommt ihm Luise gerade recht: sie braucht ihre Mitgift und Rodolphe eilt zum Banquier, um die nötigen Gelder zu erheben. So anständige äussere Verhältnisse befriedigten eher das Publikum Scribes, die Banquiers und die Parvenus. Eine wichtigere Rolle spielt Luise noch in der schon mehrfach angezogenen Unterhaltung mit Theresen über die Natur des bewussten Kusses (sc. IX): hier wäre meiner Ansicht nach der Monolog der vorhergehenden Scene VIII schon mehr als genug gewesen, und es bedurfte nicht mehr der Thätigkeit der klassischen „confidante“.

Charlotte, die in Goethes Drama eine so wichtige Rolle spielte, finden wir bei Scribe nicht wieder; die auf dem Piratenschiffe sterbende Frau ist kaum der Schatten der Mutter Mariannens.

Diese Charakterisierung der handelnden Personen in Scribes Stück behandelt ausser der Übereinstimmung auch zugleich die Abweichungen von den Charakteren der handelnden Personen in Goethes Stück und dürfte beweisen, dass Scribe eingehend Goethes Stück gekannt und benutzt hat. Dafür spricht nicht nur der fast vollkommen gleiche Verlauf der Handlung, sondern auch eine Menge von Einzelheiten in der Ausführung. Dass allerdings Scribe Manches aus Goethe geradezu übersetzt hat, wie Heller behauptet, möchte ihm schwer geworden sein zu beweisen. Scribe war zu gewandt in der Handhabung seiner Muttersprache, als dass er das nötig gehabt hätte: nicht die Worte, nur den Stoff hat er übernommen. Wenn der Franzose etwas an diesem Stoff geändert hat, so hat er, wie sich leicht denken lässt, seine guten Gründe dazu gehabt. Von der Abänderung des Alters des Helden ist schon oben die Rede gewesen, und zugleich ist dargethan worden, dass damit auch die Charlotte-Episode fallen musste; ebenso ist schon darauf hingewiesen, dass für den kleinen Christel aus guten Gründen im französischen Stücke kein Platz war. Es war auch schon gesagt, dass die gesellschaft-

liche Sphäre in beiden Stücken verschieden ist; Scribe hat die Handlung sich in der sogenannten vornehmen Welt abspielen lassen, in der Welt der „haute finance“, wenn man sich so ausdrücken will. Doch hat er sie nicht von Deutschland etwa nach Frankreich verlegt: die romantischen Zuthaten — Rodolphes Matrosenlaufbahn und Korsarenkapitänleben — passten doch eher in das den Franzosen ziemlich unbekanntes Land, zumal in das weit entfernte Danzig, als nach Paris. Fragen wir nun, was Scribe zu diesen Aenderungen Veranlassung gegeben hat? Es war die Verneigung vor Sa Majesté le Public, dessen Ansichten ihm bei Abfassung seiner Werke allein massgebend waren: wenn er ihm Goethes „Geschwister“ vorsetzte, so konnte das nicht in der ursprünglichen Form geschehen, zumal er Interesse für die deutsche Litteratur und deren deutscheste Blüten bei seinen Zuschauern nicht voraussetzen durfte: „Die Geschwister“ waren zu sentimental und zu kleinbürgerlich, woran auch das nichts ändern konnte, dass sie einen Hofmann zum Verfasser hatten; sie enthielten, wie oben dargelegt, Dinge, die einem Scribeschen Publikum einfach lächerlich erscheinen mussten, und ein französischer Schriftsteller, der sich lächerlich macht, ist verloren. Aber das Pikante, das war schon etwas! So erklärt sich die lange Auseinandersetzung über den Kuss des Bruders und den Kuss des Geliebten! Schmutzig ist Scribe dabei nicht geworden, das ist nicht seine Art; sagt doch sein langjähriger Mitarbeiter, sein treuer Freund, Legouvé (Eugène Scribe. Paris 1874, p. 40): „Il résout le problème d'être aussi piquant que les écrivains les plus immoraux, et aussi moral que les plus ennuyeux.“ Und so zu schreiben, Pikanterien in sein Drama hineinzumischen, das verlangte das Publikum Scribes, die Banquiers, die Grosskaufleute, der neugebackene Adel; sie würden es fast als beleidigend angesehen haben, hätte der Schriftsteller einen Wilhelm auf die Bühne gebracht, der da äussert: „Der Gewinn im Kleinen ist mir ehrwürdig, seit ich weiss, wie sauer ein Thaler wird, wenn man ihn groschenweise verdienen soll,“ der Freude gehabt hätte an dem Gebaren der alten Käsefrau.

„Sans doute, sagt Octave Feuillet, der Nachfolger Scribes auf seinem Sitze in der Académie Française in seinem Discours de Réception (26. III. 1863), ce fut un des moyens d'action les plus puissants de cet aimable génie que son accord intime, cordial, avec les principes, les sentiments, les impressions de cette classe moyenne dont il était lui-même issu, et qui compose l'immense majorité et le fond même du public de nos jours Et certes, ce titre de bourgeois, ce n'est pas lui qui l'eût renié; il l'eût plutôt revendiqué avec fierté“ (Comptes-Rendus de l'Académie Française 1860—1869. p. 73). Ja, fügen wir hinzu, des bourgeois, aber nicht des épicier. Und ebendasselbst heisst es:

„Le fond et la forme de ses écrits, la clarté limpide, la conception vive et un peu légère, l'émotion facile et gracieuse plutôt que profonde, la satire toujours aiguisée et jamais sanglante, la générosité toujours prête, l'abondance jaillissante du trait, l'entrain du dialogue, tout, chez Scribe, dénonce les qualités les plus authentiques et les plus goûtées du caractère et de l'esprit français“ (ib. p. 72).

Das ist Feuillet's Urteil über Scribes schriftstellerische Thätigkeit, das ist das Urteil aller Schriftsteller, die nach Feuillet über Scribe sich haben vernehmen lassen. Aber etwas anderes giebt es auch, was alle diese Kritiker getadelt haben: das ist der Stil unseres Schriftstellers. Als Villemain Eugène Scribe in die Akademie aufnahm, sagte er zu ihm: „Je puis remarquer l'art ingénieux et délicat de vos principaux ouvrages, le mouvement toujours vif et libre du drame, la vérité des impressions, lors même que le langage est parfois trop paré ou trop éphémère . . .“ (Charpentier, La Littérature Française au dix-neuvième Siècle. Paris 1875, p. 123). Und diesen Mangel an Stil, den auch Vitet in seiner Antwort an Feuillet in der Akademie und Nisard (Précis de l'Histoire de la Littérature Française, Paris 1885) tadeln, treffen wir ebenfalls in unserm Stücke; familiäre Ausdrücke sind nicht selten: „Voilà-t-il des colonnes de chiffres (sc. III)“, „voilà qu'aujourd'hui il vous demande en mariage; auch einige

Dialoge erinnern zu sehr an alltägliche Ausdrucksweise, so

Louise: Je gage que je le connais.

Antoine: Je te dis que non . . .

Louise: Je te dis que si . . .

Antoine: Je te dis que non . . . (sc. IV).

Man hätte Lust mit Rodolphe zu rufen: „Ah! çà! morbleu! finirez-vous?“

Doch auch eine gegenteilige Anmerkung möchte ich nicht unterdrücken: ich weiss nicht mehr, welcher französische Kritiker die überreichliche Verwendung der Gedankenpunkte getadelt hat. Auch im „Rodolphe“ giebt es deren mehr als nötig wäre; an einer Stelle jedoch berühren sie ausserordentlich angenehm. Freilich finden sie sich an dieser Stelle nicht in der französischen Ausgabe, deren ich mich bedient habe (Théâtre complet. 2^{ième} éd. Paris 1838. Tome V), sondern in der deutschen (Répertoire du Théâtre français à Berlin. Collection Schlesinger. No. 200. Rodolphe. Berlin 1839). Ich meine das Folgende: Therese hat schon erkannt, dass ihre Liebe zu Rodolphe verbrecherisch ist, sie unterhält sich mit Antoine (sc. XI) und von Rodolphe sprechend, sagt sie: „Je vous aurais écrit pour vous supplier de revenir et de vous raccommoier avec . . . mon frère.“ Dieses durch die Gedankenpunkte ausgedrückte Zögern ist wirklich liebenswürdig. — Auch über eine andere stilistische Eigenart mag in diesem Zusammenhange eine Bemerkung gemacht werden, ich meine den Wechsel von tu und vous in der Unterhaltung: dieser Wechsel vollzieht sich allerdings im Französischen viel leichter als im Deutschen und ist lange nicht so auffällig, wie der von Du und Sie; doch wirkt er besonders angenehm in der Streitscene zwischen Rodolphe und Antoine (sc. VI) und in den Scenen zwischen Therese und Rodolphe (sc. VII et XIV), wo er hübsche Nuancen bewirkt.

Kehren wir nun zu der Frage zurück, ob Scribe ein Plagiat begangen hat. Nach den vorher dargelegten inneren Gründen darf man sie mit Heller wohl rückhaltlos bejahen: er hat den ganzen dramatischen Vorwurf Goethes samt vielen Einzelheiten übernommen und nur die Ausführung dem französischen Geschmack angepasst unter Erweiterung einzelner

Scenen. Obgleich er allerdings eine Menge Eigenes hinzugethan hat, so hätte er sich doch nicht damit begnügen dürfen, nur Mélesville als seinen Mitarbeiter zu nennen, er hätte, um mit Heller zu reden, die „wichtigere Mitarbeiterschaft Goethes“ nicht verschweigen dürfen: das hat er doch gethan, und damit ist er dem Vorwurfe des Plagiats verfallen.

Wie aber, wird man einwerfen, darf man so gegen einen Schriftsteller verfahren, dessen Werke nicht nur in seinem Vaterlande, sondern in ganz Europa sich grösstenteils allgemeiner Achtung erfreuen und noch heute oft und nicht nur in Frankreich mit Beifall aufgeführt werden, einen Schriftsteller, der sogar Mitglied der Académie Française gewesen ist? Man wird es dürfen, war doch Scribe genau betrachtet kein Dramatiker von Gottes Gnaden, sondern nur ein sprachgewandter, bühnenkundiger Schauspielfabrikant: er suchte die Stoffe zu seinen Stücken, wo er sie fand, er schnitt sie zurecht, gab die Teile Mitarbeitern zur Bearbeitung und liess diese oft genug nach seiner Disposition selbständig den Dialog ausführen; nur vielleicht die Ausarbeitung der Hauptscenen behielt er sich vor. So finden sich denn in seinen Stücken auch nicht wenige Stellen, die die Nähte erkennen lassen, wovon hier jedoch des längeren nicht gehandelt werden kann. Auch in Frankreich hat man diese Ansicht von seinen Stücken, und gerade was den Umstand angeht, dass er die Stoffe zu seinen Stücken nahm, wo er sie fand, so hält man auch dort nicht allzuviel von seiner Ehrlichkeit. Feuillet verteidigt in seiner Academierede Scribe natürlich, konnte er doch seinen Vorgänger auf dem Platze der Unsterblichkeit nicht schelten. Bei ihm heisst es: „La veine, toute fertile qu'elle est, reste en effet sans mélange et n'emprunte rien à l'étranger“. Andere Kritiker verfahren aber anders und gerechter: „Prendre partout ses sujets, sagt witzig Sainte-Beuve (Portraits Contemporains tome III. Paris 1870 p. 135), ses idées, ses mots, dès qu'on voit qu'ils vont à la forme, au cadre voulu, prendre partout son bien à tout prix, pour le rendre ensuite sur le théâtre à tout le monde, c'est ce qu'ont fait, grands et petits, tous les vrais dramatiques, et très légitimement. M. Scribe est encore

bien dramatique en ce point“ und man könnte mit Bezug auf unsern Fall sagen „mehr als dramatisch“. Was Sainte-Beuve zu entschuldigen scheint, sagt Quérard ohne ein Wort der Entschuldigung (*La France Littéraire ou Dictionnaire Bibliographique: Tome VIII p. 582 ff. Paris 1848*): „M. Scribe et ses collaborateurs sont de nos auteurs contemporains ceux qui ont le plus vécu d'emprunt. Ce qui prouve de deux choses l'une: ou que M. Scribe a la conception paresseuse, ou qu'il ne prend pas même la peine de chercher ses sujets. Quoiqu'il nous serait (sic!) très facile d'indiquer les sources où M. Scribe a puisé ceux de la plupart de ses pièces, nous nous bornerons seulement à la citation de quelques auteurs pour justifier l'assertion que nous émettons“. Quérard giebt nun auch Beispiele; Goethes Namen nennt er nicht (der einzige deutsche Schriftsteller, den er nennt, ist Zschokke), er spricht nicht vom „Rodolphe“, aber ich werde darlegen, dass man dieses Stück ohne Gewissensbedenken in dieselbe Reihe stellen darf.

Hören wir vorerst noch eine Stelle aus Quérards Schrift: „Pendant sa domination au Gymnase, M. Scribe était obligé de fournir douze pièces par an, et, désespérant quelquefois de pouvoir arriver à compléter son contingent annuel, notre écrivain s'est arrangé plus d'une fois des idées des autres pour arriver à remplir son engagement.“ In solcher Notlage mag sich der Franzose befunden haben, als er unsern Goethe plünderte. Aber, wird man fragen, konnte er denn deutsch? Die Antwort wäre: das war gar nicht nötig, weil eine französische Uebersetzung vorlag, die in den *Oeuvres Dramatiques de Goethe. Tome IV Paris im Jahre 1823* (vergl. Wenzel, *Aus Weimars goldenen Tagen. Dresden 1859 p. 44*), dem Erscheinungsjahre von Scribes *Rodolphe* (Paris, Pollet 1823, vergl. Quérard a. a. O.) erschienen war. Dieses Zusammenfallen der Daten ist ein sicherer äusserer Beweis für die Behauptung des Plagiats: Was ist wohl einfacher als folgende Kombination? Die Goethe-Uebersetzung erscheint; Scribe, der Litterat, liest sie selbstverständlich; er braucht notwendig einen neuen Stoff, um die Zahl der zu liefernden Stücke zu vervollständigen; da stösst er auf Goethes „Geschwister“: er bemächtigt sich der Handlung,

baut die Reihenfolge der Szenen auf, behält, was er brauchen kann, ändert, was er für nötig hält, berät sich mit Mélesville, und das Stück ist fertig. Vielleicht hält er es bei dieser Entlehnung für Dankbarkeit genug gegen den deutschen Dichter, wenn er die Handlung nach Deutschland verlegt, wozu ihn aber, wie oben dargelegt, auch andere Gründe veranlassten.

Aber entdeckte man nun nicht sofort die Aehnlichkeit beider Stücke? Fand sich weder in Deutschland noch in Frankreich jemand, der das Verhältnis aufklärte? Zweifelsohne kannte man den Sachverhalt, das beweist eine Anmerkung zu der Ausgabe des „Théâtre complet“ von Goethe aus dem Jahre 1825, in der (Préface, tome I) der Herausgeber sagt: „Ayant accepté la direction du théâtre de la ville, Goethe écrit pour ce théâtre*) quelque petites pièces, la plupart d'opéras, tels que Lila, Elpenor, Badinage, ruse et vengeance, . . . enfin le joli drame du Frère et de la Soeur; si l'on peut appeler drame cette peinture légère et naïve d'une scène de ménage, véritable conte dialogué, plein de naturel, de délicatesse et de pathétique, mais à tout ce qui captive à la lecture ne joignant rien de ce qu'on demande à la scène. En quoi il faut louer son auteur; car la situation qui en fait le fond, et le sentiment qu'elle amène avec elle, un peu développés risquaient d'être choquans“ und er fügt bemerkenswerterweise in einer Anmerkung hinzu: „Nous en avons eu la preuve au Gymnase dramatique, tout récemment.“ Worauf anders könnte sich diese letztere Bemerkung beziehen als auf Scribes am Gymnase-Theater aufgeführten „Rodolphe“, in dem eben das, worüber Goethe den Schleier deckte, auf der Bühne eingehend behandelt wird? Die Frage, ob Scribe Goethe schlechtweg ausgeschrieben hat, wird hier allerdings nicht diskutiert, brauchte es auch nicht, denn der Schluss liegt ja auf der Hand.

Auch in Deutschland wusste man von der Aehnlichkeit beider Stücke: Auf dem Umschlag der oben citierten Berliner Ausgabe des „Rodolphe“ findet sich in Klammern hinter dem

*) Dies ist sachlich unrichtig, was aber für vorliegenden Zweck gleichgiltig sein dürfte.

französischen Titel die Bemerkung: Die Geschwister, Trauerspiel von Goethe. Abgesehen von der absonderlichen Bezeichnung des mit einer Verlobung endenden kleinen Goethischen Dramas als Trauerspiel, ist der Zusatz nicht uninteressant für die Geschichte der Beziehungen beider Stücke zu einander. Wer ihn gemacht hat, habe ich nicht feststellen können, jedenfalls aber stammt er aus dem Jahre 1839, fällt also vor die Veröffentlichung von Hellers mehrfach erwähnter Abhandlung.

Dieses Mannes Verdienst aber bleibt es, zuerst die beiden Stücke eingehender miteinander verglichen zu haben. Seine Anmerkungen zu diesem Vergleich sind durchaus treffend; aber es liess sich doch noch manches Neue zu der Frage beibringen und diese selbst sich vertiefen, in manchen Punkten auch der Vergleich noch vervollständigen. Dies mag die vorliegende Arbeit rechtfertigen.

Und nun noch ein Wort über die Stellung der beiden Stücke innerhalb ihrer Nationallitteratur und innerhalb der Weltlitteratur! Scribes „Rodolphe“ ist niemals als ein hervorragendes Werk seines Verfassers anerkannt worden und wird niemals als solches anerkannt werden: jedermann kennt seine „Camaraderie“, sein „Verre d'Eau“, sein „Mariage d'argent“; auch viele andere Stücke sind nach Titel und Inhalt Franzosen und Ausländern geläufig; wenige dürften den „Rodolphe“ kennen; dass er noch auf französischen Bühnen aufgeführt würde, ist mir nicht bekannt geworden, auch eine Uebersetzung in andere Sprachen, namentlich eine solche ins Deutsche, habe ich nicht auffinden können. Er war eine Eintagserscheinung und wird es bleiben. Anders Goethes „Geschwister“: sie werden stets in der deutschen Litteratur einen Ehrenplatz behalten, sie sind geschrieben mit Goethes Herzblut, sind Fleisch von seinem Fleisch, sie interessieren wie jedes echte Kunstwerk durch sich selbst, schon in Folge der trefflichen Behandlung heiklen Stoffes, aber ihr verborgener Sinn interessiert noch mehr als die sich offen abspielende Handlung. Von diesem verborgenen Sinn wusste Scribe nichts: er hat ihn in seiner Bearbeitung vernichtet, wie er denn auch die vor aller Augen sich abspielende Handlung nicht verbessert hat, so dass ernsthafte Franzosen

sein Machwerk im Hinblick auf Goethes Behandlung desselben Stoffes ablehnen. Vielleicht mag Scribes Publikum Freude an seines Dichters Erzeugnis gehabt haben, vielleicht möchte auch die französische Bearbeitung vor manchem deutschen Publikum mehr Gnade finden, als der Goethische Urtext. Noch aber ist dies Publikum in litterarischen Dingen nicht massgebend; noch giebt es ein anderes, besseres, nicht nur in Deutschland, sondern auch anderswo, das zu würdigen versteht, was ein Goethe schrieb: das beweisen die zahlreichen Übersetzungen des kleinen Dramas in verschiedene fremde Sprachen, die das Goethe-Jahrbuch sorgfältig registriert. Und dieses Publikum freut sich jedesmal von neuem, wie Hermann Grimm, wie Berthold Auerbach, wie Zelter, wenn es das Stück aufführen sieht, das Goethe dem Weimarer Hofe im Jahre 1776 vorführte, im geheimen vielleicht lächelnd, dass nur zwei, höchstens drei Personen des verborgenen Rätsels Lösung kannten, und das er dann dem grossen Publikum noch bis zum Jahre 1787 verschloss. Goethe betrachtete sein Werk als sein und Frau v. Steins eigenstes Eigentum, es sorgfältig hütend vor neugierigen Augen; Scribe warf das seine frisch vollendet als Dutzendware aufgeputzt auf den Markt; der Duft der Poesie, der über des deutschen grossen Dichters mit Herzenswärme geschriebenen und Herzenswärme atmenden Schauspiel lagert, ist bei Scribe verschwunden, alle Innerlichkeit, alles Seelische ist ihm geraubt, ist verdrängt durch Äusserliches. Und woher dieser Unterschied? Goethe schrieb für sich, für die, die ihm kongenial dachten und fühlten, ohne Rücksicht auf den Beifall der „bunten Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht“, auf den Beifall, der seinem Herzen bange machte, und langsam aber sicher erzog er sich sein Publikum; Scribe handelt wie der Direktor im „Vorspiel auf dem Theater“: das vom Dichter geschilderte Publikum ist auch sein Publikum, und was dieses Publikum begehrt, das hält er feil: bei diesem Grundsatz ist ihm zwar, was echten Dichtern selten beschieden ist, der klingende Dank nicht ausgeblieben. Für sein zeitliches Wohlbefinden hat er zu sorgen verstanden, ob aber für seinen Nachruhm?

Druck von Hoffmann & Reiber in Görlitz.

© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN® Gray Scale

A	1	2	3	4	5	6	8	9	10	11	12	13	14	15	17	18	19
	R	G	B				W	G	K				C	Y	M		
	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●



Faint, illegible text visible through the paper, likely bleed-through from the reverse side.