



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ueber Goethes Fragment einer Tragödie.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Ueber Goethes Fragment einer Tragödie.

Nur wer dreinschaut ohne zu wissen worauf es ankommt, kann spötteln, wenn Goethes Briefe über gleichgiltige Dinge oder seine geringfügigsten Aeußerungen gesammelt und der Doffentlichkeit übergeben oder wenn seine Werke einer gründlichen und ausführlichen Beleuchtung unterworfen werden. Nur ein solcher begreift nicht sofort, daß jene literarhistorische und kritische Thätigkeit, ohne daß vielleicht hierbei von vornherein jedes Mal der Gebrauch zu übersehen ist, der sich von dem durch sie zu Tage Geförderten machen läßt — dennoch Beiträge zu Ergänzung des Bildes eines großen Mannes und, was mehr sagen will, eines ganzen Menschen liefert, das schon bis zu einer selten zu erreichenden Vollständigkeit und Abrundung vor uns steht und daß dieses Bild zum Labfal, zur Belehrung und zur Erhebung dient. Die Beleuchtung der Werke Goethes zu diesem Zwecke ist eine doppelte: eine äußere und eine innere. Jene hat es damit zu thun, die Beziehungen des Werkes zu seinem Leben zu ermitteln, während die andere jedes Werk für sich auffaßt und erläutert; die erstere ist für Herstellung des Bildes von Goethe die wichtigere.

Ein goethesisches Erzeugniß, welches man meines Wissens noch nicht in nähere Betrachtung gezogen hat, sind die „Fragmente einer Tragödie“, welche in der vierzigbändigen Ausgabe der Werke Goethes Band 34 Seite 337 ff. abgedruckt stehn. Zwar sind sie zu sehr Bruchstück, um als Werk für sich durchforscht werden zu können, allein doch wol nicht so sehr, daß nicht ihre Beziehungen ausfindig zu machen wären. Daß sie solche in Goethes Erlebnissen haben müssen, darüber kann schwerlich ein Zweifel entstehen. Goethe ging an ein größeres Dichtwerk nicht ohne bedeutende Anregung; am wenigsten in jener spätern Zeit, welcher das Fragment angehört. Um nun diese Beziehungen zu entdecken, wird man sowol das, was im Inhalte, als was an der Form sich Eigenthümliches erspüren läßt, zu prüfen haben.

Niemer ist gewiß in seinen Aeußerungen über dieses Fragment einer Tragödie, welche er „Eginhard“ betitelt,*) auf falschen Wegen. Wenn er sie

*) Mittheilungen über Goethe etc. Von Niemer. B. 2, S. 622.

„ein altdeutsches Trauerspiel“ nennt, so kann sich dies nur auf die Zeit, aus welcher der Stoff genommen ist, beziehen; die Form der Bruchstücke dagegen zeigt keinen Hauch, der diese Benennung rechtfertigen könnte.

Aber es kann auch nicht Eginhard, der Geheimschreiber Karls des Großen, der Held des Trauerspiels haben sein sollen, wie Riemer ferner will; denn dieser hat der Sage nach die Tochter des Kaisers geheirathet, während der Eginhard des Fragments um die Tochter eines dem Kaiser feindlich gegenüberstehenden Großen wirbt. Laß daher Goethe in der That, wie Riemer noch angibt, das Leben Karls des Großen von Eginhard und Turpins Chronik zum Zwecke der Ausarbeitung der Fragment gebliebenen Tragödie, so mag es höchstens in der Absicht geschehen sein, daraus die Zustände der aus dem Heidenthum zum Christenthum übergehenden Deutschen kennen zu lernen, um sie im Stücke darzustellen. Glaubt aber endlich Riemer sich zu erinnern, daß die Idee des entworfenen Stücks in der bei einer andern Gelegenheit von Goethe gemachten Bemerkung zu suchen sei: „Ehe man sichs versteht, neigt einmal ein Sohn oder eine Tochter zu unserm Credo herüber“ — so täuscht ihn zuverlässig sein Gedächtniß abermals, da dort im Gegentheil Sohn und Tochter zusammen dem Credo des Vaters abwendig werden. Riemern war es darum zu thun, irgend etwas über das Fragment zu sagen, um sich in den Credit der Mitwissenschaft aller Pläne des Meisters zu setzen, und da er hier ohne Kunde war, so erfann er sich einiges, was einen Anklang an die Bruchstücke zu geben schien. Wie Goethe aber auf den Gegenstand gerathen und was er damit gewollt, erfährt man von Riemer eigentlich gar nicht. Kurz er empfiehlt sich so wenig zur Führerschaft, daß wir diese gleich von der Hand weisen müssen.

Die Form des Fragments bietet uns zunächst einen Anhalt; denn ein flüchtiger Blick auf die Verse desselben erinnert an die der spanischen Bühne. Ohne jetzt näher auf den Nachweis dieser Aehnlichkeit einzugehen, wollen wir uns umsehen, ob und wie viel sich Goethe mit ihr und namentlich mit dem grade zu Goethes Zeit in Deutschland eindringenden Calderon beschäftigt hat.

Die Stellen, die dies bezeugen, folgen hier der Zeit nach geordnet, wobei es dahingestellt bleiben mag, ob nicht noch hier und da eine Erwähnung übersehen worden ist. Zuerst äußert Goethe in einem Briefe an A. W. Schlegel, vom 2. April 1800 im Allgemeinen seine Theilnahme für spanische Literatur, in Folge der mündlichen Mittheilungen dieses Schriftstellers.¹⁾ In den Tag- und Jahreshäften berichtet er unter 1802, daß ihm Calderon, den er Zeit seines Lebens gekannt, näher getreten sei und in Erstaunen gesetzt habe.²⁾ In einem Briefchen an Frau von Stein von 1803 spielt er auf die calderonsche

¹⁾ Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel. 1846. Seite 41.

²⁾ Goethes sämmtl. Werke in 40 Bänden. B. 27, S. 144.

anmuthige Art an.³⁾ Am 5. September 1803 dankte er Schlegel für die zugesandte Uebersetzung von Schauspielen Calderons („Die Andacht zum Kreuze“ — „Ueber allen Zauber Liebe“ — „Die Schärpe und die Blume“)⁴⁾ und am 2. October desselben Jahres ladet er ihn zu Uebungen für die Aufführung calderonscher Stücke ein.⁵⁾ Ein Brief an Schiller vom 28. Januar 1804 enthält Nachricht über den tiefen Eindruck, den „Der standhafte Prinz (wol in Schlegels Handschrift) und „Die Andacht zum Kreuze“ von Calderon auf Goethe gemacht und von dem Werthe, den er namentlich ersterem beilegt.⁶⁾ Aus 1807 melden die Annalen, daß der standhafte Prinz fortjahre zu wirken.⁷⁾ Vom 17. November 1809 citirt Niemer eine Aeußerung Goethes über die Productivität und den leichten Guß Calderons.⁸⁾ In den Annalen ist von 1810 gesagt, daß die Aufführung des standhaften Prinzen sich näherte und aus 1811, daß sie stattgefunden habe.⁹⁾ In einem Briefe an Zelter vom 28. Februar 1811 gedenkt Goethe der Mühen, die ihm diese Aufführung bereitet habe.¹⁰⁾ Unterm 17. October 1812 führt Niemer eine längere Bemerkung Goethes an, über Calderons Zartheit und deren Uebereinstimmung mit einer deutschen Schwäche, ingleichen über seine Stärke, deren falsche Auffassung bei uns eine christliche Salbaderei über den standhaften Prinzen beweise, endlich über die Herrlichkeit der Tochter der Luft.¹¹⁾ In den Jahreshesten von 1812 spricht Goethe über die Bearbeitung von „Das Leben ein Traum“ für die weimarer Bühne und vom Eindringen in „Zenobia“ und „Der wunderthätige Magus.“¹²⁾ In einem Briefe an Körner vom 23. April 1812 erzählt er von der Aufführung von Das Leben ein Traum und empfiehlt dem jungen Körner die Versmaße Calderons.¹³⁾ Ungefähr aus derselben Zeit dürfte der vierzeilige Spruch sein, welcher auf den orientalischen Ursprung der calderonschen Dichtung hindeutet.¹⁴⁾ In einem Briefe an Zelter vom 23. Januar 1815,¹⁵⁾ so wie in den Annalen vom selben Jahre¹⁶⁾ gedenkt Goethe der Aufführung der Zenobia. In den Annalen unter 1820 führt er an, wie Herr von Malsburg ihm eine tiefere Einsicht in die spanische

³⁾ Goethes Briefe an Frau v. Stein. B. 3, S. 351.

⁴⁾ Briefe an Schlegel, S. 53.

⁵⁾ Ebenda, S. 47.

⁶⁾ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (1. Ausgabe) Th. 6, S. 289.

⁷⁾ Werke, B. 27, S. 230.

⁸⁾ Niemers Mittheilungen, Th. 2, S. 648.

⁹⁾ Werke, B. 27, S. 278. 281.

¹⁰⁾ Goethes Briefe in d. Jahren 1768 bis 1832. Herausgegeben von Döring, 1837. S. 288.

¹¹⁾ Niemers Mitth. Th. 2, S. 649.

¹²⁾ Werke, Bd. 27, S. 290.

¹³⁾ Briefe, herausg. v. Döring, S. 265.

¹⁴⁾ Werke, B. 3, S. 43.

¹⁵⁾ Briefe, herausg. v. Döring, S. 285.

¹⁶⁾ Werke, B. 27, S. 311.

Literatur gewährt habe.¹⁷⁾ In den Annalen von 1821 theilt er mit, daß ihn Calderons „Aurora von Copacabara“ und „die Tochter der Luft“ glücklich gemacht habe.¹⁸⁾ (Das erste Schauspiel erschien in diesem Jahre in Malsburgs Uebersetzung.)

Aus demselben Jahre rührt auch der Aussatz „Calderons Tochter der Luft“ her.¹⁹⁾ In einem Briefe vom 24. Juni 1822 vergleicht Goethe eine Person im Roman „Gabriele“ von Johanna Schopenhauer mit einem Gracioso Calderons.²⁰⁾ Am 12. Mai 1825 äußerte Goethe gegen Eckermann, daß Calderons Größe im Technischen und Theatralischen bestehe und am 25. December desselben Jahres, daß manches productive Talent an Calderon zu Grunde gegangen sei.²¹⁾ In einem Briefe an Zelter vom 6. Febr. 1827 spricht er noch seine Bewunderung für die Tochter der Luft aus.²²⁾ In einem Gespräche mit Eckermann vom 28. März jenes Jahr meint er, daß sich über Calderon, wie über Shakspeare, nicht Gutes genug sagen lasse.²³⁾ In einem Briefe an Zelter vom 28. April 1829 schreibt Goethe, daß er „die Locken Absalons“ gelesen und bemerkt, daß, wie sich Poesie und Natur nie inniger, als bei Shakspeare, so höchste Cultur und Poesie nie inniger, als bei Calderon verbunden hätten.²⁴⁾ Endlich erinnerte er sich noch am 15. Februar 1831 im Gespräche mit Eckermann bei Gelegenheit der Darstellung Heinrichs III. von Dumas, der Noth, welche es ihm gemacht, den standhaften Prinzen auf die Bühne zu bringen.²⁵⁾

Es wäre ganz gegen Goethes Weise, wenn diese lebhafteste Beschäftigung mit Calderon ihn nicht zu einer Production angeregt hätte, um sich denselben „vom Halse zu schaffen“. Wie tief er auf ihn gewirkt, bezeugt nicht nur im Allgemeinen das mehr als dreißigjährige, unaufhörliche Zurückkommen auf denselben, sondern noch insbesondere manche der angeführten Stellen, in denen er sich gradezu darüber erklärt. Und diesen vielfachen Beweisen seiner Theilnahme gegenüber braucht man es nicht für einen der verschiedenen Irrthümer über sich selbst, welche namentlich in den Gesprächen mit Eckermann vorkommen, zu halten, wenn er an der ersten, unter 21) angeführten Stelle gegen diesen fallen läßt, Calderon habe gar keinen Einfluß auf ihn gehabt; vielmehr darf man diese Worte so verstehen, daß Calderons Art kein bleibendes Moment

17) Werke, B. 27, S. 384.

18) Werke, B. 27, S. 389.

19) Werke, B. 35, S. 434. ff.

20) Briefe, herausg. v. Döring, S. 348.

21) Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Eckermann. Th. 4, S. 248. 232.

22) Briefe, herausg. v. Döring, S. 390.

23) Eckermanns Gespräche, Th. 3, S. 136.

24) Briefe, herausg. v. Döring, S. 435.

25) Eckermanns Gespräche, Th. 2, S. 274.

seiner Bildung geworden sei, — wie es denn in der That kein vollendetes Werk Goethes gibt, das den Stempel des spanischen Dramatikers trüge.

Wenn es aber doch nach dem Dargelegten mehr als nur wahrscheinlich ist, daß Goethe in einem bedeutenderen Werke seine Theilnahme an Calderons Komödien niederzulegen unternommen habe, wobei der oben erwähnte Aufsatz von 1824 nicht zählen kann, so fragt es sich, ob es erlaubt ist, in dem Fragmente einer Tragödie die Anfänge eines solchen Werks zu suchen. Das schon oben angedeutete Spanische der Form ist nunmehr einer nähern Betrachtung zu unterwerfen. Die Versart des spanischen Schauspiels ist diesem, den Bühnenwerken anderer Völker gegenüber, so sehr eigenthümlich, daß sie nur bei einer Nachbildung desselben mit Fug dramatisch verwendet werden kann, und es ist daher von entscheidendem Einfluß auf eine Erörterung über das Tragödienfragment, daß in den gegebenen Bruchstücken, wie in den Komödien der Spanier, das vierfüßig trochäische Versmaß vorherrscht und zwar sind diese Verse, wie bei jenen, theils gereimt, theils reimlos, nur sind die letztern bei Goethe auch ohne die Assonanz, welche bei den Spaniern da, wo der Vollreim (consonancia) fehlt, im Romanzenvers stets eintritt, deren Anwendung in den deutschen Versen aber ziemlich wirkungslos bleibt, also von Goethe als eine Pedanterei verworfen werden durfte. — Ferner kommt im Fragment, ebenfalls nach Art der Dramen des spanischen goldenen Zeitalters, neben dem vierfüßig trochäischen Versmaße das fünffüßig jambische mit Reimen vor, so daß Goethe in den wenigen abgerissenen Stücken, die er zu Papier brachte, es recht eigentlich darauf angelegt zu haben scheint, sich in jeder der dramatischen Versarten der Spanier, alle Mal für einen entsprechenden Inhalt, zu versuchen. — Daß Goethe, was allerdings auch gar nicht denkbar wäre, bei seiner Wärme für die spanische Bühne deren Verkunst nicht gleichgiltig gelassen hat, belegt seine Empfehlung derselben an Theodor Körner in der unter 13) angeführten Briefstelle.

Im unmittelbarsten Zusammenhange mit der Kürze der Verse steht das Parallelistren des Inhalts derselben; nicht als ob der Parallelismus eine Folge der kurzen Verse wäre, sondern nur, indem durch sie die Parallelen ebenfalls kurz und durch die Gedrängtheit gehaltvoll gemacht werden. Solche den Versen angemessene Parallelzeilen kommen nun in den wenigen Bruchstücken verhältnißmäßig viele vor, die ganz an Calderon gemähen, namentlich:

Von den seligsten Gebilden,

Aus umleuchteten Gefilden. —

Hiernächst:

Ja, ich bins (knieend)

zu Deinen Füßen!

Ja, ich bins (sich nähernd)

in Deinen Armen!

sodann: Der, und wenn Du staunend zauberst,
 Der, und wenn Du fürchtend zweifelst. —
 ferner: Glänzend wie der Sommer Sonnen,
 Tief wie klare Sternennächte. —
 endlich:

Hier sah ich nur die Nacht in Nacht versinken,
 Und sehe nun des Bruders Augen blinken;
 An diesem schweigsam klangberaubten Orte
 Vernehme ich nun die Trost- und Liebesworte.

Das verstandesmäßig berechnete Spiel, zu welchem Calderon anleitet, welches nicht Natur, sondern — wie Goethe in dem unter 19) angezogenen Auffatz sagt — „breiterhaft“ ist, hat unser Dichter in der eben ausgeschriebenen Stelle, wo Eginhard bei der ersten Zeile zu den Füßen der Geliebten kniet und bei der nächsten in deren Arme sich wirft, nachgebildet; denn ein gleich geschraubtes Gebahren bei wahrer Gefühlserregung hat Goethe in keinem seiner andern Bühnenwerke vorgeschrieben. Es ist dies, obwol hier nur auf einer niedrigen Stufe wahrnehmbar, ein Beispiel der Vereinigung höchster Cultur mit der Poesie, welche ihm bei Calderon nach dem unter 24) aufgeführten Briefe imponirte.

Zu den Formen der calderonschen Schauspiele haben wir auch die Einführung ungewöhnlicher Scenerie zu rechnen; denn jene waren für die glänzende Bühne am Hofe Philipps IV. bestimmt und hier gehörte die Pracht der Aufführung zu den Erfordernissen derselben. Daher ist es auch wol zu beachten, daß Goethe, während er in den Dramen aus seiner mittleren, männlichen Periode, der das Fragment entsprang, insofern dieselben nicht Opern oder Festspiele waren, die Scenerie ziemlich einfach ließ, für die Tragödie des Fragments sehr ängstlich die Decoration angab, zum Theil eine so verwickelte, daß er die Beschreibung für unzulänglich und eine Zeichnung für nöthig hielt. In vorzüglich bemerkenswerther Weise ruft aber auch die Decoration des ersten und zweiten Aufzugs mit ihrem Gemisch von felsigen Höhlen und künstlich hergerichteten Wohnungsräumen, unwillkürlich die Decoration aus dem ersten und dritten Tagewerke von „Das Leben ein Traum“ ins Gedächtniß. — Es zählt, wenn auch in Nebensächlichem, dieses decorative Element mit zu dem „Technischen und Theatralischen“, worin Goethe im ersten Citate unter 21) Calderon als „groß“ bewundert.

Wesentlicher zeigt sich diese Eigenschaft nachgeahmt in der ausgeführten Stelle zur dritten Scene des ersten Aufzugs der Tragödie, wo die Tochter vor lauter Freude über die vermeintliche, wie es scheint, sehr jäh erträumte

Aussöhnung ihres Vaters gar nicht darauf hört, daß ihr Bruder ihr die Nachricht seines Todes bringen will. Es ist hier mit unverkennbarer Absicht auf die theatrale Wirkung eines Contrastes hingearbeitet, und der Auftritt hat dadurch so sehr etwas Gezwungenes, daß Goethe gewiß von freien Stücken nicht darauf verfallen wäre, und ihn nur der Eifer, dem Calderon nachzugehen, die Schwäche übersehen lassen konnte.

So wie sich nach dem Bisherigen in den verschiedenen Seiten des Formalen das, was Goethe an Calderon hervorhob, im Tragödienfragment angedeutet findet, so ist auch die Einwirkung der calderonschen Stoffe auf dasselbe unverkennbar zu gewahren. Die Idee des entworfenen Trauerspiels ist offenbar in den Versen niedergelegt:

Und wenn das grimme Feuer um uns lodert,

Das Märtyrthum, es wird von uns gesodert.

Trocken gesagt, sollte das Stück eine Bekehrung zum Christenthum, so wie die Ausdauer und Opferbereitschaft der neuen Bekenner der Lehre darstellen.

Mit diesem Inhalte gerathen wir ganz in Calderons Fahrwasser, und in der ihm eignen Verherrlichung des christlichen Glaubens konnte sich Goethe ihm leicht anschließen, während es ihm in der Abenteuerlichkeit der mythischen und geschichtlichen Schauspiele oder in der Spitzfindigkeit seiner Mantel- und Degenstücke schwerlich geglückt sein würde. Wir erfuhren aber auch oben, daß Goethe nicht bloß im Allgemeinen jenem christlichen Bestandtheile calderonscher Dichtung seine Aufmerksamkeit zugewendet, sondern auch insbesondere mit einigen seiner comedias divinas sich näher beschäftigt hat, nämlich mit dem wunderthätigen Magus, der Andacht zum Kreuz und vor allen mit dem standhaften Prinzen. Diesen durchdrang er mit Wärme, brachte ihn zur Aufführung und schrieb über ihn an Schiller (unter 6.): „Man wird, wie bei den vorigen Stücken, aus mancherlei Ursachen im Genuß des Einzelnen, besonders beim ersten Lesen, gestört; wenn man aber durch ist und die Idee sich wie ein Phönix aus den Flammen vor den Augen des Geistes emporhebt, so glaubt man nichts Bortrefflicheres gelesen zu haben. Es verdient gewiß neben der Andacht zum Kreuz zu stehen, ja man ordnet es höher, vielleicht weil man es zuletzt gelesen hat und weil der Gegenstand, so wie die Behandlung im höchsten Grade liebenswürdig ist. Ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen.“ Sodann ist hier auf die eine Mittheilung Riemers (unter 11.) sich zu berufen, worin Goethe Calderons Stärke in dem Christlichen seiner Stoffe erkannte und bemerkte, daß dieser Inhalt bei den Deutschen eine falsche Auffassung erfahren. Daß Goethe demungeachtet die Begeisterung für das Christenthum und das Märtyrthum nicht in der fanatischen Weise eines Spaniers, sondern nur als bewußte Hingebung für ein Höheres erfassen konnte,

liegt auf der Hand; er wollte daher in der Fragment gebliebenen Tragödie das Christenthum im Gegensatz zu einer im Untergange begriffenen Cultur zur Erscheinung bringen. Dabei läßt er — und das zeigt wieder eine auffällige Aehnlichkeit mit dem standhaften Prinzen — wie in diesem neben den religiösen Beweggründen auch politische wirken. In dem Schauspieler Calderons ist bekanntlich die Herausgabe Ceutas der Lösepreis für Don Fernando, den dieser selbst verwirft, und in der Skizze zur zweiten Scene des vierten Aufzugs im Fragment tritt auch zwischen Vater und Sohn der Conflict, außer in religiöser, noch in politischer Beziehung an den Tag. Dieser Conflict führt uns abermals zu einer neuen Berührung der Bruchstücke des Trauerspiels mit Calderons Kunst. Goethe hebt in dem Aufsatz über Calderons Tochter der Luft hervor, daß die innern Hauptmotive bei diesem Dichter immer dieselben seien: Widerstreit der Pflichten, Leidenschaften, Bedingnisse, aus dem Gegensatz der Charaktere, aus den jedesmaligen Verhältnissen abgeleitet. Ein derartiger Widerstreit besteht nun augenscheinlich auch nach den Bruchstücken und zwar zwischen der Anhänglichkeit an den alten Glauben, so wie der Kindespflicht gegen den diesem Glauben treuergebenen Vater einerseits und der aus der Ueberzeugung entspringenden Begeisterung für den neuen Glauben und der Liebe zu dem ihm anhängenden Jüngling andererseits. Da Goethes Plan nur stückweise der Nachwelt hingeworfen ist, so sind freilich alle die dargelegten Aehnlichkeiten mit der spanischen Bühne und vorzugsweise mit den Werken Calderons nur in Spuren vorhanden, so daß eine einzelne derselben keinen Beweis für die Ableitung der namenlosen Tragödie aus jenem Duell liefern würde; allein die vielen Spuren sowol in der Form, als im Stoff, welche alle zu demselben Ausgangspunkte zurückweisen, lassen keinen begründeten Zweifel gegen den hier dargelegten Ursprung zu. Zwar könnte eingeworfen werden, daß der Gracioso ein so in die Augen springendes Zuehör calderonscher Komödien sei, daß eine Nachahmung derselben ohne jenen gar nicht denkbar sei und daß in den Bruchstücken des Trauerspiels ein solcher nicht vorkomme. Allein daß Goethes Nachahmung keine knechtische sein konnte, steht außer Zweifel und es ist auch bekannt, daß sie es bei seinen mannigfachen Nachahmungen fremder Literaturwerke niemals war. Berücksichtigen wir nun dazu, daß die aufdringliche Laune des Gracioso in einem ernstem Schauspieler einem reinen Kunstprincip und überdies auch dem deutschen Geschmack entschieden widerspricht, so werden wir es nicht länger auffällig finden, wenn Goethe, ob schon Calderons Wegen folgend, den Gracioso wegließ. — Zum Ueberflusse warnt auch unser Dichter in dem „Verschiednes Einzelne über Kunst“ über-
 schriebenen Aphorismen ²⁶⁾ ausdrücklich vor völliger Gleichstellung mit dem

²⁶⁾ Werke, B. 2, S. 272 ff.

spanischen Theater, weil der herrliche Calderon so viel Conventionelles habe, daß sein bis zum Unwahren gesteigertes Talent kaum durch die Theateretikette durchzuerkennen sei, aber auch der deutschen Ausbildung schädlich werden müsse. — Nichtsdestoweniger mag dahingestellt bleiben, ob nicht Goethe wenigstens einzelne Züge des Gracioso, sonderlich seine auf Linderung starker Eindrücke gerichtete Tendenz, in dem „Treuen“ anbringen wollte; denn dessen Erwähnung in den kurzgedrängten Bruchstücken, wonach er doch so gut als gar keinen Einfluß auf die Handlung zu haben scheint, wird nur durch eine charakteristische Bedeutung dieser Person erklärt werden können und dafür, daß deren Charakter kein tiefer, sondern mehr ein heiterer sein sollte, dürfte die im ersten Augenblick befremdende Andeutung in der Skizzirung des zweiten Aufzugs sprechen, daß der Treue, als er nebst Begleitern kommt, um den Leichnam seines Gebieters zu holen und diesen wider Erwarten lebend findet, sich mit ihm verbinde, mit wenigem Anstalt mache und dann fortgehe „froh, als ob nichts gewesen wäre.“ Dieses Benehmen gilt zwar den Begleitern mit, allein sie sind eben die Genossen jener eigenthümlich leichtfertigen Person und stehen auch dem Lebendiggewordenen ferner, als der Treue, so daß bei ihnen das schnelle Vergessen der Trauer weniger auffällig ist, als bei diesem. Selbst die Bezeichnung „der Treue“ kann auf eine dem Gracioso entnommene Eigenschaft zielen. Doch, wie gesagt, sind die Andeutungen über den Treuen in den Bruchstücken zu unbestimmt gehalten, als daß die nähere Feststellung seiner Persönlichkeit mehr als eine Vermuthung sein könnte.

Endlich wollen wir noch prüfen, ob die Zeit der Abfassung der Bruchstücke die hier aufgestellte Ansicht ihres Spanierthums bestätigt. Hat Goethe sie in der Absicht verfaßt, sich mit Calderon und namentlich mit dem standhaften Prinzen abzufinden, so kann ihre Entstehung nur zwischen die Jahre 1804 und 1810 fallen. Denn daß Goethe vor dem Januar 1804 noch nichts zu diesem Zwecke gethan, folgt daraus, daß er, indem er damals zuerst dem Freunde und Ideengenossen Kenntniß von dem Genusse gibt, den ihm der standhafte Prinz bereitere, ohne Zweifel mindestens eine Andeutung würde haben fallen lassen, wenn derselbe schon befruchtend auf ihn gewirkt hätte, was überdies an sich gar nicht glaublich wäre, da Goethe nicht zu den Herren von kurzem Gedärm gehörte. Auch war derselbe zu jener Zeit und bis in den August 1804 mit der Bühnenbearbeitung des „Göz von Berlichingen“ beschäftigt; den übrigen Theil des Jahres bis 1805 hinein nahm ihn die Uebersetzung von „Rameaus Neffen“ ganz in Anspruch; nach Schillers Tode gedachte er anfangs den „Demetrius“ zu vollenden und schildert sich selbst nach Aufgeben dieses Vorhabens als ganz unfähig und unthätig; die Abhandlung „Winckelmann und sein Jahrhundert,“ die Umgestaltung der „Stella“ behufs ihrer Wiederaufnahme zur Darstellung, die nochmalige Vornahme des Epos „Tell“,

der Abschluß des ersten Theils des „Faust“, der erste Theil der „Pandora“ füllen neben kleineren Schöpfungen die Zeit bis ins Jahr 1807 und es findet sich bis dahin keine Lücke, in welche sich mit Wahrscheinlichkeit die Muse zur Beschäftigung mit einem neuen Trauerspiele einschieben ließe.

Jetzt sind aber für unsre Frage die Worte von Wichtigkeit, mit denen Goethe in den Tages- und Jahreshäften 1807 den standhaften Prinzen wieder bespricht; sie lauten: „Eine höhere Bedeutung für die Zukunft gab sodann der standhafte Prinz, der, wie er einmal zur Sprache gekommen, im Stillen unaufhaltsam fortwirkte.“ Berücksichtigt man, daß dem Zusammenhange nach diese gehaltvollen Worte auf Goethe selbst zu beziehen sind, so läßt sich nicht verkennen, daß sie sehr nachdrücklich auf die Vorbereitung eines größern Werks, das im standhaften Prinzen seine Grundlage hat, hinweisen. Die Bearbeitung desselben für die Aufführung kann damit nicht gemeint sein; denn da diese Goethe 1810 viele Unruhe machte und doch erst zum Schlusse des Jahres zu Stande kam, so kann sie ihn nicht schon 1807 so durch und durch beschäftigt haben, um jene gewichtigen Worte zu rechtfertigen. Bemerkenswerth ist auch, daß nach der 1807 beendigten Pandora eine Lücke in Goethes bekannten Bühnenarbeiten wahrzunehmen ist, wie sonst in seinem ganzen Leben bis 1817 nicht.

Ueerblicken wir diese Umstände, so werden wir eine auf Calderon gegründete Bühnenarbeit Goethes gegen das Ende des Jahres 1807 oder spätestens in den Anfang des folgenden zu setzen haben. Wäre indessen nicht jene Erwähnung in den Annalen von 1807, so wären auch die Jahre bis 1810 von der Annahme, daß aus ihnen eine solche Arbeit herrühre, nicht ausgeschlossen; ein späteres Jahr könnte aber keinesfalls in Frage kommen, da Goethe nach der Vorstellung des standhaften Prinzen sich nicht mehr enthusiastisch, sondern nur geschäftsmäßig oder kritisch gegen das spanische Theater verhält. Zur weitem Bestätigung dieser Entwicklung stellt eine andere Auslassung Goethes diese Grenzen fest. In seinem Aufsatz „Epochen deutscher Literatur“²⁷⁾ gibt er nämlich für die Zeit von 1790 bis 1810 „spanische Cultur“ an. Diese Epochen hat er unverkennbar wesentlich nach seinem eignen Bildungsgange entworfen, was hier schon daraus hervorleuchtet, daß bekanntlich für andere deutsche Dichter die spanische Epoche und ihre Nachwehen 1810 noch keineswegs vorüber waren, obwol er nicht vermeiden konnte, dasjenige Jahr wirklich als Anfangspunkt der spanischen Literatur in Deutschland zu bezeichnen, in welchem sie hier zuerst Aufsehen erregte, ihm aber vorerst noch ein wesentloser Klang blieb. Zu dieser auf die Voraussetzung einer erfolgten Nachbildung Calderons gegründeten Zeitbestimmung für die Entstehung der Fragmente einer Tragödie waren wir gelangt, bevor wir Riemers Mittheilungen darüber zu Rathe

²⁷⁾ Werke, B. 32, S. 423.

zogen; als wir dies nachträglich thaten, fanden wir zu unserer Ueberraschung, daß sie vollkommen mit dem übereinstimmt, was Riemer über die Zeit ihrer Abfassung anführt. Er erzählt nämlich, das Scenarium der von ihm „Eginhard“ betitelten Tragödie sei ihm selbst von Goethe, der dieselbe schon früher concipirt gehabt, dictirt worden und es habe Goethe dieser Tragödie zulieb noch 1810 Eginhards Leben Karls des Großen und Turpins Chronik studirt. *) Riemer kam 1803 in Goethes Haus, also kann jenes Dictiren in keinen frühern Zeitpunkt fallen und daß es lange vor 1810 geschah, geht daraus hervor, daß Riemer die Beschäftigung damit im Jahr 1810 durch das Wörtchen „noch“ unzweideutig als eine viel später als das Dictiren statthabende erwähnt. Ist es aber auch nicht wahrscheinlich, daß Goethe sieben Jahr um den Gegenstand sich bemüht habe, ohne etwas Weiteres, als die wenigen Bruchstücke hervorzubringen, und können wir diese Beschäftigung unter den obwaltenden Umständen auf höchstens drei Jahr beschränken, so werden wir mit der Entstehung der Tragödienfragmente ebenso wie mit einem Bühnenwerkversuch nach Calderon auf das Jahr 1807 hingeleitet.

Fassen wir das Ergebnis der hiermit geschlossenen Untersuchung zusammen, so ist es, daß die für Goethe, seiner Natur nach, bestehende Nothwendigkeit, eine Schöpfung im Geiste Calderons zu unternehmen, die in den Tragödienfragmenten zu erkennenden dramatischen Formen, der in denselben angedeutete Stoff und die Zeit ihrer Abfassung gleichmäßig darauf hinführen, daß diese Fragmente in der Absicht, ein Schauspiel im spanischen Stil zu schreiben, verfaßt wurden, und daß diese Absicht Goethes durch die von allen Seiten kommenden Anzeigen als völlig erwiesen anzusehen ist.

So hat denn Goethe, mancherlei ureigner Schöpfungen für die Bühne nicht zu gedenken, nicht bloß die classische Komödie und Tragödie der Franzosen, das Schäferspiel und die Commedia dell' arte der Italiener, die Historien Shakespeares, das altdeutsche Schauspiel, die Puppenkomödie, nach Lessings Vorgang gebildete Bühnenstücke, das deutsche Singspiel, die Oper, die Komödie und Tragödie der Hellenen, so wie Rousseaus Melodramen, sondern auch das classische Schauspiel der Spanier in sich aufgenommen, verarbeitet, umgestaltet und zu neuer Erscheinung gebracht oder doch zu bringen versucht. Wenn diese letzte Verarbeitung bisher noch in der Vielseitigkeit seiner bühnenschöpferischen Thätigkeit zu fehlen schien, mithin abermals eine Lücke in Goethes Kunstleben ausgefüllt ist, und wenn wir ferner auch aus den wenigen Bruchstücken zu erkennen vermögen, was Goethe an Calderon nachahmenswürdig fand und was nicht, so mag gegenwärtiger Nachweis nicht als nutzlos angesehen werden.

*) Riemers Mittheilungen, B. 2, S. 622.

„Um das Tragödienfragment gründlich abzuhandeln würde aber noch mit Hilfe von Eginhards Leben Karls des Großen und von Turpins Chronik zu untersuchen sein, wo die Fabel desselben ihre Wurzel hat. Daran hätte sich schließlich die Bestimmung eines schicklichen Titels des Trauerspiels zu knüpfen, der dann in einer Gesamtausgabe von Goethes Werken (über deren Vorbereitung wir ein ander Mal ein Wort sagen möchten zu gebrauchen wäre; denn der jetzige, „Fragment einer Tragödie“, paßt zu einigen andern Gaben in Goethes Werken ebensowol, als zu dieser und kann daher leicht Irrungen veranlassen, wogegen der von Riemer vorgeschlagene, „Eginhard“, der Aufmerksamkeit eine falsche Richtung gibt; er ist offenbar nur ergriffen, weil Eginhard der einzige Eigename des Entwurfs ist, erscheint aber gleichwol verwerflich, da sich aus den Bruchstücken nimmermehr ableiten läßt, daß Eginhard die Hauptperson habe werden sollen.

Ein Derwischkloster am Nil.

2.

Die Zahl der Derwische soll in Aegypten, dem Vaterlande des christlichen Klosterlebens, sehr beträchtlich sein. Ihr eigentliches Wesen zu charakterisiren ist ziemlich schwierig, da die verschiedenen Orden verschiedene Lehren, Regeln und Rituale haben, und das Meiste davon geheim gehalten wird. Ob sich viel Bedeutendes unter der Oberfläche birgt, nach welcher wir somit zu urtheilen haben, läßt sich nicht sagen. Wir erlauben uns, es zu bezweifeln. In einigen Beziehungen lassen sie sich mit den Bettelmönchen der katholischen Kirche vergleichen, mit welcher der Islam bekanntlich auch die Heiligenverehrung, die Fürbitte der Heiligen, die ewigen Lampen, Wallfahrten, Reliquien*), Rosenkränze, die guten Werke und vieles Andere gemein hat. In andern Punkten haben sie Aehnlichkeit mit unsern Freimaurern, namentlich mit denen, welche den mystischen Systemen angehören. Endlich gleichen, wie das Folgende zeigen wird, mehre ihrer Orden ganz entschieden den fahrenden Leuten des Mittelalters. Den Gebildeteren unter ihnen wird große Toleranz gegen Andersglaubende nachgerühmt, doch liegt darin noch kein Grund, sie den Rationalisten beizuzählen; denn auch der Mystiker übt in der Regel solche Duldsamkeit, und

*) In Kairo wird unter Andern in einer Moschee ein Hemd Mohammeds und in einer andern der Kopf des Märtyrers Hossain aufbewahrt. Wer hätte nicht, wie wir, bei ersterem an den heiligen Rock von Trier und an die zahllosen heiligen Hemden aus der Wäschlade der Jungfrau Maria gedacht, welche dem Zahn der Zeit so glücklich Widerstand leisteten, daß sie noch heute die Gläubigen durch ihren Anblick erquickten können?