



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein neuer Kommentar zu Goethes Gedichten.

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

Ein neuer Kommentar zu Goethes Gedichten.



as sind wir Deutschen doch für ein beneidenswertes Volk! Da haben wir nun glücklich den dritten Kommentar zu Goethes Gedichten, und der Goethefreund, der in seinen Mußestunden die alten Lieblinge wieder in seiner Seele auffrischen will, wird von nun an mit vier Büchern zu hantiren haben: in die Mitte vor sich hin wird er den Text legen — da es eine wahrhaft schöne, Herz und Augen erfreuende Ausgabe nicht giebt, in der am wenigsten armseligen, die er besitzt —; an die linke Seite wird der betreffende Band des Viehoffschen, obenhin der zugehörige Band des Dünkerschen Kommentars zu liegen kommen; die rechte Seite aber wird von nun an der neue Voepersche Kommentar einnehmen, dessen erster Teil in Form von „Anmerkungen“ zum ersten Bande einer neu begonnenen Goetheausgabe vor wenigen Wochen erschienen ist.*) Dann wird der Goethefreund zunächst seinen Text aufschlagen und wird sich überzeugen, ob er auch z. B. von „Wanderers Nachtlied“

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch

noch jede Zeile fest im Gedächtnis habe und nicht etwa Gefahr laufe, in die gemeinen Verballhornungen des großen Haufens „Unter allen Wipfeln“ oder „balde ruhest auch du“ u. s. w. zu verfallen. Hierauf wird er zuerst Viehoffs Erläuterungen zur Hand nehmen und sich daraus belehren, wie folgt:

Goethe dichtete diese Verse am 7. September 1783 auf dem Gidelhahn, einem Berge bei Ilmenau, wo er sie mit Bleistift auf die hölzernen Fensterepfeften des dortigen herzoglichen Sommerhäuschens schrieb. Sie entstanden (wie auch das schöne Gedicht „Ilmenau“ vom 3. September 1783) auf der ersten Raststelle einer Erholungsreise, die ihn weiter nach der Roßtrappe, der Baumannshöhle, auf den Brocken, nach Göttingen und Kassel führte. Die Buchstaben des Gedichts sind später noch einmal mit Bleistift überzogen, und Goethe hat mit eigener Hand darunter geschrieben: „Ren. (renovatum) 29. Aug. 1813.“ Im Jahre 1831, am

*) Goethes Werke. Erster Band. Gedichte. Erster Teil. Mit Einleitungen und Anmerkungen von G. von Voepel. Zweite Ausgabe. Berlin, 1882, G. Hempel.

Vorabend seines letzten Geburtstages, las er wieder die Zeilen, und konnte, während das zwischen Damals und Jetzt liegende volle und reiche Leben flüchtig an seinem Geiste vorüberging, eine tiefe Rührung nicht mehr bewältigen. Er sprach die seelenvollen Worte laut vor sich hin, und trocknete sich die reichlich hervorquellenden Thränen, mit Nachdruck die ahnungsvollen Schlußworte wiederholend: „Ja, warte nur, balde ruhest du auch!“

Der Sinn, den Goethe 1831 in die Worte legte, lag nicht ursprünglich darin. Als er sie schrieb, dachte er nicht an Grabesruhe; er fühlte um jene Zeit, daß sein gährendes Dichtergemüt sich zu beruhigen und zu klären begann, und die nächsten Jahre haben seine Ahnung glänzend gerechtfertigt.

Was aber macht das kleine Lied, diese wenigen schlichten Worte, selbst für den, der ihre spezielle Beziehung auf den Entwicklungsengang des Dichters nicht kennt, so wirkungsvoll? Zum großen Teil ist die Wirkung der glücklichen metrischen Form zuzuschreiben, und zwar zuerst dem Wechsel des trochäischen, iambischen und daktylischen Rhythmus. Der trochäische versinnlicht die Nachtruhe („Über allen Gipfeln“), der iambische und daktylische die damit kontrastierende Gefühlsaufregung, deren Wellen aber schon leiser und sanfter zu fluten beginnen. Dann sind auch die kurzen Verse sehr ausdrucksvoll („Ist Ruh“), und endlich unterstützen die Reime („Ruh, du, Hauch, auch, Walde, balde) durch ihre spezifische Lautfarbe die Wirkung des Ganzen. Ruhn spricht in der *Germania* (Bd. V, 1843) die Vermutung aus, daß in den Versen ein weitverbreitetes, von Hoffmann in seinen schlesischen Volksliedern (Nr. 274) mitgeteiltes Wiegenlied anklänge:

Schlaf, Kindlein, balde!
Die Vögelein fliegen im Walde;
Sie fliegen den Wald wohl auf und nieder,
Und bringen dem Kindlein die Ruh bald wieder.
Schlaf, Kindlein, schlaf!

Dann wird unser Goethefreund die Erläuterungen Dünkers befragen, und diese werden ihm folgendes erzählen:

Diese Verse schrieb Goethe in der Nacht des 2. Septembers 1783, welche er in dem Bretterhäuschen auf dem Gickelhahn, dem höchsten Punkte des Ilmenauer Forstes, zubrachte, mit Bleistift an dessen südliche Wand. Erst 1814 nahm er das Lied an dieser Stelle der Lieder und mit der jetzigen Überschrift auf. Die ursprüngliche Überschrift lautete buchstäblich: „Am 2. Sept. 1783 Nachtlid.“ Als Goethe am 26. August 1831 zu mehrtägigem Besuche nach Ilmenau kam, fuhr er gleich den folgenden Tag, in Begleitung des Berginspektors Mahr zu Kammerberg, auf den Gickelhahn, wo er sogleich nach dem kleinen Waldhaus aus Zimmerholz und Bretterbeslag ging und rüstig die steile Treppe nach dem obern Stock hinaufstieg. Er habe, bemerkte er, damals einen kleinen Vers angeschrieben, den er nochmals sehen und den Tag desselben sich aufzeichnen möchte, wenn derselbe darunter stehen sollte. Mahr zeigte ihm diesen am südlichen Fenster. Goethe scheint damals, wie man nach Mahr annehmen muß, statt des 2. den 7. gelesen zu haben, obgleich Mahrs Angabe des angeschriebenen Liedes ganz ungenau ist. „Goethe überlas diese wenigen Verse, berichtet Mahr im Jahre 1855, und Thränen flossen über seine Wangen. Ganz langsam zog er sein schneeweißes Taschentuch aus seinem dunkelbraunen Rock, trocknete sich die Thränen und sprach in sanftem, wehmütigem Ton: „Ja warte nur, balde ruhest du auch!“ schwieg eine halbe Minute, sah nochmals durch das Fenster in den dunkeln Fichtenwald, und wendete

sich dann zu mir mit den Worten: „Nun wollen wir wieder gehen.“ Auf den Wunsch Goethes überzog der Oberforstmeister von Fritsch die Bleistiftzüge noch einmal und schrieb darunter: „Renov. den 29. Aug. 1831.“ Ein Vortrag von Dr. Woldemar Masing in Dorpat „Über ein Goethesches Gedicht“ (Leipzig, 1872) hat sonderbar unser Gedicht gewählt, „um alle wesentlichen Geseze des Niederfunktswerks und damit des einfach Schönen überhaupt zur Anschauung zu bringen.“ Da ihm meine Erläuterungen unbekannt geblieben, hat er in Bezug auf das Tatsächliche manches Irrige. So setzt er die ursprüngliche Fassung des Liedes in das Jahr 1779, läßt „die jetzt allgemein bekannte jüngere Fassung zuerst im Jahre 1783 auftauchen“ und bezeichnet als ursprünglich die falsche Anführung von Falt, deren Irrigkeit schon der fehlende Schlußreim ergibt. Was Masing auf den zwei Bogen über unser Gedicht bemerkt hat, ist überspanntes Gerede, das die einfache Würdigung des Gedichtes nur verzerrt.

Zunächst wird die Ruhe des hier sonst meist sehr empfindlichen Windes bezeichnet: alle Gipfel des weiten Berges sind in Ruh, in den Wipfeln der hohen Bäume regt sich kaum ein Hauch. Dann geht das Lied auf den nahen Fichtenwald über, dessen Vögel alle schweigen. Diese allgemeine Ruhe ruft auch seine Sehnsucht nach dem Schläfe auf, die bald befriedigt sein wird. Bei dem Ruhens schwebt dem Dichter wohl nichts weiter als der ersehnte Schlaf nach einem angestrengten Tage vor, nicht die innere leidenschaftliche Unruhe, die sonst nicht ungedeutet hätte bleiben können. Das Lied ist in kleinen iambisch-anapästischen Versen geschrieben; denn auch der Schluß ist keineswegs daktylisch. Der zweite Vers besteht aus einem Jambus, der dritte ist ein Anapäst, der fünfte ein doppelter Jambus, dann aber erweitert sich der Vers zu $3\frac{1}{2}$ Jamben, worauf die beiden letzten allmählich abnehmen. Die Reimform, daß auf zwei Reimpaare vier Verse folgen, in welchen die ungeraden und geraden reimen, obgleich der siebente Vers einen Fuß kürzer als der sechste ist, hat Goethe auch sonst. Die Reime sind alle höchst bezeichnend, und ruhen, mit Ausnahme von Vers 4, auf den Hauptbegriffen. Daß nacheinander i, u, au und a die Reimvokale sind, giebt dem Gedichte besondern Wohlklang. In den Versen selbst wirken anmutig das zu Hauch stimmende kaum und ei in den erst später hineingekommenen, wohl etwas zu spielenden Vögelein, das an ei in schweigen anklingt. In der Prosodie hat Goethe sich bei der Messung von spärest als zwei Kürzen, warte und ruhest als zwei Jamben eine ihm und den Dichtern der Zeit geläufige Freiheit erlaubt. Der Wechsel der langen und kurzen, gerade in der Mitte anschwellenden Verse ist glücklich verwandt. Ruhn hat damit folgendes in der Mark und in Schlesien gangbare Volkslied verglichen:

Schlaf, Kindlein, balde! [u. s. w. wie oben.]

Dasselbe dürfte aber eher mit Benutzung eines bekannten Kinderliedes (Simrock Nr. 201 f.) nach Goethes Lied gemacht sein, wie man auch den Anfang von Goethes „Schäfer“ zu einem Volksliede mit einem ganz andern Schluß verwandt hat (Simrock Nr. 242). Das beginnende: „Schlaf, Kindlein, balde!“ mit abweichendem Schluß scheint nicht volkstümlich. Die ursprüngliche Bezeichnung als „Nachtlied“ war treffender und von Goethe wohl mit Erinnerung an „Wanderers Nachtlied“ von 1776 beigelegt. Zelter nannte es „Ruhelied.“

Endlich wird der Goethefreund noch zu Voepers Kommentar greifen, und hier wird ihm folgende Aufklärung zu Teil werden:

In der Fassung des Drucks (nur B. 6 Bögel) hat Goethe das Lied in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1780 an die Innenwand des herzoglichen Jagdhäuschens auf dem Gickelhahn, dem höchsten Waldberge bei Jlmennau, mit Bleistift geschrieben. Von dort richtete er abends an Frau von Stein die Worte: „Es ist ein ganz reiner Himmel, und ich gehe, des Sonnenuntergangs mich zu freuen. Die Aussicht ist groß und einfach. — Die Sonne ist unter. Jetzt ist die Gegend so rein und ruhig und so uninteressant als eine große schöne Seele, wenn sie sich am wohlsten befindet. Wenn nicht noch hie und da einige Vapeurs von den Meilern aufstiegen, wär' die ganze Szene unbeweglich.“ Wenn der englische Naturforscher Tyndall von B. 5 sagt, er zeige „eine ruhige Atmosphäre, die den leichten Rauchsäulen aus den Hütten des Waldes gestattet, sich langsam in die Lüfte zu erheben,“ so beweist der Schluß obigen Briefes die Richtigkeit seiner Anschauung; nur muß man statt der Hütten sich Kohlenmeiler denken. Knebel las „Goethens Verse,“ wie er notirt, schon vier Wochen nach ihrer Abfassung, in der Nacht vom 6. auf den 7. Oktober 1780, die er mit dem Herzog in dem Bretterhäuschen zu brachte, von der Holzwand ab. Herder konnte seine Kopie im folgenden Jahre von der Strophe nehmen. Nach 33 Jahren erneuerte Goethe die Inschrift mit: Ren. 29. August 1813 (s. Ein Tag aus dem Leben des Herzogs Karl August, Frankfurter Didaskalia 1875, Nr. 238), und ebenso recognoscirte er sie nach 51 Jahren im August 1831 (An Zelter, Nr. 813). Da das Häuschen am 11. August 1870 gänzlich niederbrannte und die früher von der Inschrift genommenen Abdrücke (Gartenlaube, Oktober 1872, S. 657, und Berichte des Fr. D. Hochstifts 1880/81, S. 80) das Datum nicht deutlich hervortreten lassen — auch ich vermochte zu Ende September 1847 die Jahreszahl an Ort und Stelle nicht mehr zu entziffern —, Goethe selbst aber in dem Schreiben an Zelter vom 4. September 1831 den 7. September 1783 angegeben hatte, so entstanden Zweifel über das wahre Entstehungsjahr. Die Kritik ließ sich jedoch nicht irre machen, insbesondere wiesen Goedeke (Arch. f. Litt.-Gesch., VIII. 104 flg.) und Sintenis (Neue Dörpfter Zeit. 1873, Nr. 278) das oben angegebene Datum als das richtige nach, während Masing das Jahr 1779 und Dünker mit E. Lichtenberger (S. 198) das Jahr 1783 vertritt.

Fr. Bischof bemerkt, das Lied — ein profanes Seitenstück zu Paul Gerhards „Nun ruhen alle Wälder“ — „lasse uns bedeutungsvoll in Ungewißheit, ob ruhen (B. 8) heiße schlafen, oder betrachtend in sich versinken, oder sterben.“ Mit der dritten Beziehung schloß der Dichter in denselben Tagen die Ode an die Phantasie: „O, daß die erst mit dem Lichte des Lebens sich von mir wende!“ und bald darauf, 3. November 1780, einen Brief an Lavater: „die Zeit kommt doch bald, wo wir zerstreut werden, in die Elemente zurückkehren, aus denen wir genommen sind.“ In demselben Sinne las er, ein halbes Jahr vor seiner ewigen Ruhe, die Worte unter Thränen: „Ja, warte nur, balde ruhest du auch“ (Bericht des Berginspektors Mahr, 1855).

Umfassend ist die Literatur des kleinen Liedes. Hoffmann von Fallersleben und E. Richter (1842, Nr. 274 der Schlesischen Volkslieder) brachten die Nachbildung:

Schlaf, Kindlein, balde!
Die Vögel singen im Walde u. s. w.;

gegen A. Ruhn, der die Priorität dieses Liedes annahm, erklärten sich 1843 von der Hagen (Germania V, Nr. 20 und X, S. 270 flg.) und später H. Wenzel

(Miscellanea Goethiana. 1880, Nr. 3). Wenzel vergleicht treffend das Lied mit einem Fragment des griechischen Lyrikers Alkman (bei Bergk, III, 852), anfangend: Εἴδοσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ πάρες. Auch das Schlummerlied der Sappho: „Schlummer liegt auf Bergeshöhn“ trägt in Mähly's Übertragung der griechischen Lyriker die Überschrift: Über allen Gipfeln ist Ruhe. Die ersten Verse bringen diese Ruhe der Gipfel, die letzten die der Vögelein; aber die Beziehung auf den Menschen fehlt. Eine Nachdichtung von J. Fald findet sich als Nr. 860 der „Volkstümlichen Lieder“ von Hoffmann von Fallersleben. Vergl. Masing, Über ein deutsches Lied, 1872, D. Blumenthal, Deutsche Dichterhalle, März 1874, S. 188, wo zwei Fassungen zusammengestellt sind, Hein, Arch. f. Lit.-Gesch., VI. 518 und B. Marx, Kompositionslehre, III, 358 und 417.

Zahlreich sind die Komponisten des Liedes, Zelter (Neue Liederf. 1821. S. 20 „Ruhe“), Fr. Schubert op. 96, Ruhlau, Fr. Liszt, Rob. Radefke (op. 27 Terzett), A. Rubinstein (Duett).

Freilich, freilich — es ist ein mühseliges Geschäft heutzutage, ein Goethisches Gedichtchen von acht Zeilen zu lesen und zu verstehen. Wie schmeckt aber auch der „Braten,“ nachdem man drei solche „anatomische Vorlesungen“ darüber genossen!

Die Zusammenstellung der obigen drei Kommentare ist lehrreich. Sie zeigt, wenn auch an einem kleinen Beispiel, ziemlich deutlich die Eigentümlichkeiten jedes einzelnen. Viehoff will das Nötigste und Wesentlichste zur Geschichte des Gedichts mitteilen, giebt in wenigen Zeilen die richtige Auffassung desselben an die Hand und deutet an, auf welchen formalen Eigenschaften seine besondre Wirkung beruhe. Dünker entfaltet in seinen geschichtlichen Nachrichten jene rührende Genauigkeit, die sich bis auf Goethes „schneeweißes Taschentuch“ erstreckt, ergötzt uns dann durch eine seiner unnachahmlichen prosaischen Umschreibungen, in der er Zeile für Zeile noch einmal mit etwas andern Worten sagt, was schon der Dichter gesagt hat, und malt endlich das Äußere des Gedichts mit jener steckbriefartigen Genauigkeit ab, die ihm auch so leicht niemand nachmachen wird. Loeper endlich — ja was thut Loeper? Er stellt zunächst mit einer überwältigenden, fast niederschmetternden Gelehrsamkeit, gegen die selbst Dünkers Wissen einen wackligen Eindruck macht, die Entstehungsgeschichte des Gedichtes fest, bombenfest, daß nicht daran zu rütteln ist, bringt dann ein paar Zitate, die zu dem Sinne der Verse in Beziehung stehen oder auch nicht in Beziehung stehen, und schüttet endlich einen ganzen Sack voll mehr oder weniger interessanter Notizen vor uns aus, die zwar zum Verständnis des Gedichtes nichts weiter beitragen, aus denen sich aber doch der eine dies, der andre jenes als Merkwürdigkeit auslesen kann.

Aber bei dem einzelnen Beispiel kann ja der Zufall walten. Betrachten wir uns also den neuen Kommentar etwas genauer, um zu sehen, wie er sich von seinen Vorgängern unterscheidet, und ob und wo er über jene hinausgeht.

Der vorliegende Band eröffnet, wie schon angedeutet, eine neue Ausgabe der in den Jahren 1867 bis 1879 im Hempelschen Verlage in Berlin in 36 Bänden

Grenzboden I. 1883.

erschienenen Goethischen Werke. Sene erste Ausgabe hatte, so dankbar auch jeder Goethefreund für sie sein mußte, doch die schwache Seite aller wissenschaftlichen Arbeiten, deren Ausführung verschiedenen Händen anvertraut ist und eine längere Reihe von Jahren in Anspruch nimmt: die Ungleichmäßigkeit. Nicht nur daß die Mitarbeiter über das Maß und die Beschaffenheit der beizufügenden Einleitungen und Erläuterungen verschiedner Ansicht waren, es änderten sich auch die Ansichten des einzelnen während der Arbeit selbst. So kam es, daß, als die Ausgabe 1879 endlich abgeschlossen vorlag, die einzelnen Bände ein sehr verschiednes Gesicht zeigten. Während die einen, z. B. die vier, welche „Dichtung und Wahrheit“ enthalten (20 — 23), mit einem sehr reichhaltigen und ausführlichen Kommentar hinter dem Texte versehen sind, haben andre, wie die ersten drei Bände der Gedichte (1 — 3), alle Dramenbände (6 — 12), sich mit gelegentlichen Anmerkungen unter dem Texte begnügen müssen. Der Wunsch lag nahe, daß bei einer etwa nötig werdenden neuen Ausgabe in dieser Beziehung Gleichmäßigkeit hergestellt und dabei natürlich nicht die dürftiger, sondern die reichlicher bedachten Bände zum Muster genommen werden möchten. Der vorliegende Band zeigt, wie die neue Ausgabe eingerichtet werden soll: beinahe die Hälfte des Bandes, S. 266 — 484, wird durch die Anmerkungen des Herausgebers ausgefüllt.

Über die Zwecke, die der neue Herausgeber — G. v. Voepel, der hier auch bei den Gedichten an die Stelle Strehlkes getreten ist und diesmal eine größere Anzahl von Bänden besorgen zu wollen scheint, als bei der ersten Ausgabe — bei seinem Kommentar verfolgt hat, spricht er sich in der Einleitung aus. Er giebt dort zunächst Rechenschaft über die Anordnung der Gedichte, die er eingehalten habe — eine Frage, der nach unsrer Meinung gewöhnlich zu viel Wichtigkeit beigelegt wird. Solange es nicht möglich ist, das, was Hirzel in seinem „Jungen Goethe“ für die Jahre bis 1776 versucht hat, auf das ganze Leben Goethes auszudehnen, d. h. seine sämtlichen Dichtungen chronologisch zu ordnen — eine Aufgabe, die nie ohne Rest zu lösen sein wird —, so lange ist es ziemlich gleichgültig, unter welcher Rubrik dieses oder jenes Gedicht schließlich untergebracht ist. Die Hauptsache ist, daß immer für ein vollständiges, nach den Gedichtanfängen alphabetisch geordnetes Verzeichnis gesorgt wird, wie es ja die drei ersten Bände der Strehlkeschen Ausgabe und die Viehoffschen Erläuterungen tatsächlich bereits haben. Wer ein einzelnes Gedicht sucht, wird sicher in zehn Fällen neunmal die Anfangsworte im Gedächtnis haben. Daher sind wir jenen alphabetischen Verzeichnissen im stillen immer ganz besonders dankbar gewesen; könnten wir die Zeit zusammenrechnen, die sie uns schon erspart haben, es kämen gewiß ganze Tage heraus.

Viel wichtiger als die Bemerkungen Voepels über die von ihm befolgte Ordnung der Gedichte sind die wenigen Zeilen seiner Einleitung, in denen er sich über die Absichten seines Kommentars ausspricht. „Die Anmerkungen — sagt er — wollen ihrer Natur nach nur Notizen über Zeit der Entstehung und

äußere Anlässe geben, daneben auch über Handschriften, Drucke, Lesarten, Literatur und Musik der Gedichte. Wird auch gelegentlich einzelnes Sprachliche erörtert, werden auch Parallelstellen im Sinne einer vergleichenden Poetik angeführt, so ist doch von der Erörterung ästhetischer, sowie poetisch-technischer und namentlich metrischer Fragen ganz abgesehen. Die Anmerkungen machen daher wohl die Ermittlungen der vorzüglichen, ausführlich erklärenden Kommentare von Viehoff und Dünker für unsre Textausgabe nutzbar (soll wohl heißen: sich zu nütze, denn „nutzbar“ sind jene Ermittlungen doch auch ohne die Voepersche Ausgabe), keineswegs aber jene selbst entbehrlich, insbesondre nicht in den zuletzt erwähnten Beziehungen.“ Hiermit verbinden wir gleich noch einige Stellen aus dem etwas wunderlich stilisirten Elaborat, welches die Verlagshandlung auf dem Umschlage des ersten Bandes veröffentlicht hat. Sie sagt dort, daß in den Anmerkungen „die bisherigen Resultate der Goethe-Forschungen, mit welchen sich seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe die großen Geister (!) des In- und Auslandes eingehend beschäftigt haben, zu einem zusammenfassenden Abschluß gebracht werden“ sollen, hebt aber zugleich — mit fettgedruckter Schrift — hervor, daß die Ausgabe „für den allgemeinen Gebrauch“ bestimmt sei, und empfiehlt sie daher „dem großen gebildeten deutschen Publikum.“

Außerlich hat Voeper seinen Kommentar so eingerichtet, daß die Anmerkungen zu jedem einzelnen Gedicht in der Regel in vier, durch verschiedene Schriftgattungen deutlich von einander unterschiedene Abschnitte zerfallen. Er berichtet zunächst über das etwa benutzte handschriftliche Material, verzeichnet dann die ersten Drucke, führt sämtliche Varianten auf und giebt endlich die erklärenden „Notizen,“ die er für nötig hält. Diese Anordnung ist sehr praktisch und übersichtlich. Blicken wir aber in die einzelnen Abschnitte hinein, so gewahren wir sofort, daß der Kommentar doch nicht leicht zu benutzen ist. Wir wollen nicht davon reden, daß der Herausgeber elf verschiedene Ausgaben Goethischer Schriften — von der Himbürgischen Sammlung an bis zur vierzigbändigen Cottaschen Ausgabe — durch bloße Ziffern bezeichnet; er macht von dieser Abkürzung namentlich in der Rubrik „Erste Drucke“ Gebrauch, und diese wird wohl von den wenigsten Lesern studirt werden. Schlimmer ist es schon, daß auch in den Anmerkungen selbst, die doch nach der Versicherung der Verlagshandlung „für den allgemeinen Gebrauch“ des „großen gebildeten deutschen Publikums“ bestimmt sind, ein Streben nach Kürze und Raumersparnis hervortritt, das entschieden zu weit geht.

Es ist etwas ganz andres, ob man erläuternde Anmerkungen unterm Text oder ob man sie nach Jacob Grimms Ausdruck „auf einem modernen Weinwagen“ hinterm Text giebt. Im vorliegenden Falle würden wir die Abtrennung der Anmerkungen vollständig billigen, wenn sichs um eine besonders schön ausgestattete Liebhaberausgabe handelte. In einer Ausgabe, deren Lektüre nicht bloß, nein deren bloßer Anblick schon ein Genuß sein soll, wäre es ja unerträglich,

wenn die Kolonnen durch Fußnoten verunstaltet würden. Von einer solchen Liebhaberausgabe ist aber doch die vorliegende, wenn sie auch besser ausgestattet ist als die erste „Hempelausgabe,“ die ja, was Armseligkeit des Außern betraf, gleich hinter der Reclamschen stand, noch weit entfernt. Es ist eine gewöhnliche gute Ausgabe zum Studium, in der die Anmerkungen recht gut hätten unterm Texte bleiben können. Jedenfalls ist das fortwährende Vor- und Zurückschlagen eine Erschwerung beim Studium, die durch die übersichtlichste typographische Einrichtung der Anmerkungen selbst wieder ausgeglichen werden müßte. Für eine solche ist aber hier nicht im geringsten gesorgt. Vor allen Dingen sind die Anmerkungen zu verschiedenen Versen immer in der Zeile fortgedruckt. Nie ist durch einen Gedankenstrich oder gar durch eine neue Zeile die eine Anmerkung von der andern getrennt. Wer also z. B. den Kommentar zur sechsten „Römischen Elegie“ aufschlägt, wird dort in folgender Weise belehrt: „V. 126 u. 127 die Falconieri und Albani nur nach Römischen Familiennamen, ohne persönliche Beziehungen. Ostia V. 128 außerhalb, die quattro fontane innerhalb Roms am Quirinal. Der Rotstrumpf V. 130 vom Kardinal, der Violetstrumpf von den nächstfolgenden geistlichen Würdenträgern, den päpstlichen Prälaten. Die hier V. 118 und V. 139 eingestreuten individuellen Züge nur zur Belebung der Darstellung, wie vorher V. 41 und später V. 174, 305, 308 und 353. Das Bild V. 144 wie in Ovids Heroiden (Ep. XVII): *Flamma recens parva sparsa recedit aqua*, und Goethes »Flamme der Wahrheit durch Schulaßche zugebedekt« (Bd. XXXVI, 342, 1. Ausg.). Einige Stellen der 6. Elegie hatte Schiller als erklärungsbedürftig bezeichnet (Goethe an ihn den 17. Mai 1795).“ Zu „Alexis und Dora“ sehen die Erläuterungen so aus: „V. 3 die Delphine, die Tümmeler des Theokrit, auch im ersten Absatz der Reise der Söhne des Megaprazon, aus eigener Anschauung (Ital. Reise vom 1. April u. 15. Mai 1787). V. 31 Amor ohne Binde, wie im Besuch (Thl. II). V. 48 in »Trost in Thränen«: die Sterne, die begehrt man nicht. V. 52 vergl. »Terpsichore« von Hermann und Dorothea: »die Wand war gefallen, die unsere Hüfte geschieden.« V. 77 Aus Torbole schreibt Goethe den 12. Sept. 1786: »Hier traf ich die weißen kleinen Feigen als gemeine Frucht.« V. 96 des Zeus Donner zum Zeugnis nach V. 110—112; dazu V. 150. In V. 102, einige der »Sachen, die noch gar nicht seien von einem Sterblichen ausgesprochen worden« (nach Schillers Brief Nr. 183)“ u. s. w.

Unwillkürlich wird sich der Leser an den Kopf greifen und sagen: Das ist ja ein wahrer Fik, wer soll sich da hineinfinden? So sehen aber alle Voeperschen Anmerkungen aus, eine wie die andre, und es ist in der That eine Dual, sich da etwas herauszufuchen.

Einigermassen erträglich würde diese Art der Anordnung geworden sein, wenn sich Voepers wenigstens der typographischen Hilfsmitteln des gesperrten Druckes und der Anführungszeichen bedient hätte. Wir lieben im allgemeinen

diese Hilfsmitteln nicht,*) weil wir glauben, daß das, was durch das Sperren erreicht werden soll, sehr gut auch durch richtige Wortstellung erreicht werden könne, und daß Zeichen, die für das Ohr beim Sprechen absolut nicht vorhanden sind, wie die sogenannten Gänsefüßchen, auch für das Auge beim Lesen unnötig seien. In den vorliegenden Anmerkungen aber hätten unbedingt die aus den Gedichten herausgegriffenen Worte stets durch gesperrten Druck, alle zitierten Gedichte, Bücher, Schriften durch Anführungszeichen kenntlich gemacht werden müssen. Voeper läßt z. B. drucken: V. 1 kommen von den Jahres- und Tageszeiten — V. 12 Vertraue nach Goethes Handschrift — V. 31 Amor ohne Binde wie im Besuch — Schrecklicher V. 150 Anrede an Zeus. An allen solchen Stellen bleibt man beim ersten Lesen hängen. Wer deutlich sein will, läßt drucken: V. 1 kommen, von den Jahres- und Tageszeiten — V. 12 Vertraue, nach Goethes Handschrift — V. 31 Amor ohne Binde wie im „Besuch“ — Schrecklicher, V. 150, Anrede an Zeus. Ganz vereinzelt, vielleicht in hundert Fällen einmal, hat Voeper ein Wort durch den Druck sperren lassen; warum gerade dieses, wird er wahrscheinlich selbst nicht sagen können. Ebenso führt er bisweilen die Überschriften von Gedichten mit Gänsefüßchen an, ebenso oft aber auch nicht. Es herrscht nicht die geringste Konsequenz in diesen Dingen.

Nun könnte man freilich einwenden, daß die Kommentare Viehoffs und Dünkers im allgemeinen in derselben Weise gedruckt seien. Warum soll gerade hier zur Undeutlichkeit führen, was dort keinerlei Störung bereitet? Der Grund ist einfach der: Viehoff und Dünker schreiben in Sätzen, der erstere meist in sehr guten, klaren und wohlklingenden Sätzen, der letztere zwar oft in unförmigen, schleppenden Satzgebilden, deren Glieder bahngugartig aneinander gehängt sind, aber doch immerhin in Sätzen, Voeper aber schreibt, wie die oben mitgeteilten Beispiele zeigen, fast nur in Satzbrocken. In der Regel fehlt das, was den Satz erst zum Satze macht, das Verbum. Vor lauter Streben nach Kürze hat sich Voeper ein stammelndes Notendeutsch zurechtgemacht, eine Art von Stenologie, die man förmlich auflösen lernen muß, um sie überall zu verstehen. Wenn Voeper z. B. schreibt „V. 147,“ so kann man zunächst nie wissen, ob das heißen soll „der 147. Vers“ oder „den 147. Vers“ oder „im 147. Vers.“ Wenn das Verbum ganz fehlt, so läuft das Verständnis einer Note thatsächlich auf eine Art Rätselraten hinaus. Man muß probiren, welche Auflösung paßt. Noten, wie wir sie in den Schulaufgaben griechischer und römischer Klassiker

*) Wir auch nicht. Die Leser der Grenzboten werden beobachtet haben, wie selten sich in einem Hefte unserer Zeitschrift einmal ein gesperrt gedrucktes Wort findet, während andre Zeitschriften davon wimmeln. Und daß in unsern Romanen im Dialog alle Gänsefüßchen weggelassen sind, ohne daß dadurch die Erzählung im mindesten undeutlicher würde, wissen unsre Leser auch. Wann werden in diesem letztern Punkte sich die deutschen Schriftsteller von den lächerlichen Vorschriften der Elementarschule und den Traditionen der Druckereien frei machen!

D. Red.

finden, ja sogar die Erläuterungen, die Voepel selbst in seinem Kommentar zu „Dichtung und Wahrheit“ gegeben, tragen eine gewisse sprachliche Abundanz zur Schau gegen die Wortknauferei der vorliegenden Anmerkungen.

Nicht selten hat nun auch diese affektirte Kürze zur Undeutlichkeit geführt. Was soll z. B. S. 267 heißen: Ersteres Diary? Prius diarium? Oder prioris diarium? (Ebenso häßlich S. 275: Letzteres Komm.) — Was heißt S. 297: diese Liebe ist durch unsre ersten Tonseker, außer Reichardt, redlich vergolten? Soll es heißen: durch unsre ersten Tonseker mit Ausnahme Reichardts? Kaum, denn Reichardt war kein „erster“ Tonseker — um diese schöne moderne Anwendung der Ordinalzahl dem Herausgeber nachzubringen. Oder soll es heißen: durch unsre ersten Tonseker, abgesehen von Reichardt? Das kann man nicht durch „außer“ ausdrücken. — S. 312 steht folgende wunderbare Stelle: Im Volksliede trauert die, bei Goethe der Liebende. Nur dessen erste sechs Verse ruhen auf Volksüberlieferung. Dieses „die“ und „der,“ beidemal mit „Liebende“ verbunden, ist geradezu klassisch; es erinnert an algebräische Formeln wie $a(b+c)$. Wer ist aber „dessen“? Der Liebende? Oder Goethe? Oder das Volkslied? — Was heißt ferner S. 384: V. 117 u. 118 gehören dem Dichter an, unmittelbar folgend V. 113 u. 114? Es soll heißen: Die Verse 117 und 118 spricht der Dichter, ebenso wie die Verse 113 und 114, an welche sie sich anschließen. Wer soll das aber aus dem Satze herauslesen? Abgesehen davon, daß „angehören“ hier in ungewöhnlichem Sinne angewendet ist. Eine Stelle „gehört dem Dichter an,“ das heißt doch: sie ist seine Erfindung, sein geistiges Eigentum. — In einen neuerdings leider Mode werdenden Sprachfehler verfällt der Herausgeber wiederholt, indem er beim Perfektum im Passiv (auch aus Ersparnis?) das „worden“ wegläßt. Es ist das in jedem Falle ein grober grammatischer Fehler; er wird aber geradezu zum Unsinn, wenn zu dem Präsens, welches auf diese Weise entsteht, eine Zeitbestimmung der Vergangenheit tritt, wie S. 386: die Erzählung mag ihm in der Mitte der achtziger Jahre vermittelt sein — S. 427 als Psychopompos ist Hermes vielfach auf Grabmälern dargestellt, zur Zeit der Dichtung auf dem des Grafen v. d. Mark. — Ist es endlich deutsch, zu sagen, wie S. 392: aus 1785? Ist es deutsch, zu schreiben, wie S. 415: der Apoll von Belvedere scheint nicht zu verkennen? Was scheint er denn nicht zu verkennen? War endlich der Platz gar so kostbar, daß der Herausgeber S. 429 ein Lied von Hölty zitiren mußte: Ihr Freunde, hängt? Welche Zumutung an Freunde!*)

Mit dem letzten Beispiel berühren wir noch einen der wundesten Punkte des Voeperschen Kommentars, seine oberflächliche Art zu zitiren. Nicht nur,

*) Hierher gehört auch die garstige Art, Titel von Dichtungen als unflektirbar zu behandeln und zu schreiben „in Faust I.“ (S. 294), „nach Die Freuden“ (S. 296), „in Mein Vaterland“ (S. 303) oder gar als halb flektirbar, wie „im Renommist“ (S. 301, wo es entweder heißen mußte „in Der Renommist“ oder „im Renommisten“).

daß er Parallelstellen bringt, wie „Klopstocks der Haine Nacht und Bürgers Nacht der Tannen,“ ohne die Gedichte zu nennen, wo diese Stellen sich finden, er führt auch eine große Anzahl von Büchern und Schriften in so ungenügender Weise an, daß sicherlich die wenigsten Leser seine Zitate werden benutzen können. Was soll das „große gebildete deutsche Publikum“ mit Zitaten anfangen, wie *N. F. D. N. VIII. 238—271* — Vgl. Lichtenberger, S. 27. — Nachweis von D. Jacoby — Fr. Schubert (op. 3, in der Liedform f. 3.) — Goethes alter Gegner (!) in seinem „sehnlichen kleinen Almanach,“ 2. Jahrgang — Dorothea Schlegel (I. 298) — Lyon (S. 128) — M. Ehrlich, I. 190 und ähnlichen? Selbst wenn, was nicht der Fall ist, die Schriften, um die sich hier handelt, vorher gelegentlich schon einmal vollständiger und deutlicher zitiert wären, würden solche Zitate nicht sehr rücksichtsvoll sein, da doch niemand zu seinem Privatvergnügen den Voeperschen Kommentar durchlesen, sondern sicherlich jeder ihn nur zum gelegentlichen Nachschlagen benutzen wird.

In den Kreisen der deutschen Philologie, insbesondere unter jenen Eingeweihten, welche die Goetheforschung gepachtet zu haben glauben, herrscht eine gewisse Vornehmthuerei: die Manier, immer nur in Andeutungen zu reden, als ob die Herren bei einander am Tische saßen und ihre Weisheit einander zuraunten. In dieser Weise auf drei oder vier Leute in Deutschland berechnet klingt so manche der Voeperschen Anmerkungen. Viele davon hatten aber wohl nicht einmal diese Bestimmung. Man kann sich nämlich des Gedankens nicht erwehren, daß der Voepersche Kommentar überhaupt nicht zur Mitteilung an andre bestimmt war, sondern in der Hauptsache aus den Zetteln und Randnoten zusammengedruckt ist, die der Herausgeber für seinen Privatgebrauch gesammelt hat. Unter solchen Umständen sollte nur die Verlagsbuchhandlung nicht davon fabeln, daß es sich hier um ein Werk „für den allgemeinen Gebrauch“ handle. In Deutschland sind keine hundert Menschen, die jede Zeile dieses Kommentars verstehen. Wenn es wirklich die Absicht des Herausgebers war, den Kreisen der ernsteren Goethefreunde einen Dienst mit seiner Ausgabe zu erweisen, so hätte er seine Notizzettel gehörig überarbeiten, etwas weniger mit den Worten geizen, kurz seine Belehrung ein klein wenig anmutender gestalten müssen. Wenn alle unverständlichen Satzrunder in Sätze verwandelt, alle unverständlichen Abkürzungen ausgeschrieben worden wären, so würde sein Kommentar dadurch vielleicht um einen Bogen stärker geworden sein. Konnte es darauf ankommen?

Aber lassen wir endlich die Form, und wenden wir uns zum Inhalte des Voeperschen Kommentars. Der Herausgeber zählt — hierüber ist gar kein Wort zu verlieren — zu den genauesten Kennern der Goetheliteratur. Nur ihrer vier oder fünf in Deutschland lassen sich in dieser Beziehung mit ihm vergleichen. Wer, wie Voepers, in der glücklichen Lage gewesen ist, vierzig Jahre lang in seinen Mußestunden ein und denselben wissenschaftlichen Lieblingsneigung folgen, für ein und denselben Zweck sammeln zu können, wer, wie er,

schon eine lange Reihe von Jahren sich derart des Rufes einer Autorität auf diesem Gebiete erfreut, daß jeder, der den geringsten Beitrag zur Goetheforschung veröffentlicht hat, es sich zur Ehre rechnet, Voepers ein Exemplar davon einzusenden, der kann seine Sammelmappen und Sammelkapseln gut voll haben. Und hierauf kommt es ja in erster Linie an. Was man so im gewöhnlichen Leben als „Gelehrsamkeit,“ als „Reichtum an Kenntnissen“ preist, läuft ja zum guten Teil auf Reichtum an Kollektaneen hinaus. Wer am längsten, unverdrossensten und konsequentesten auf seinem Gebiete gesammelt hat, der ist die größte Autorität.

Auf dem Gebiete der Goetheforschung steht in diesem Sinne Voepers unzweifelhaft mit obenan. Kein Wunder, daß uns sein Kommentar eine Fülle von Material bietet, das man bisher nirgends in solcher Weise beisammen gehabt hat. Es fragt sich nur, in wie weit dieses Material über die Kommentare von Viehoff und Dünker hinaus einen wirklichen Fortschritt in der Erklärung Goethes bedeutet.

Unzweifelhaft ist dies der Fall in allem, was mit der Entstehungsgeschichte der Goethischen Gedichte zusammenhängt. Diese Partien allein, in denen eine Unmasse von Notizen aufgespeichert ist, welche die Goetheforschung im Laufe der letzten Jahrzehnte zu Tage gefördert hat, werden den Voeperschen Kommentar hinfort neben den beiden andern ganz unentbehrlich machen.

Wesentlich anders verhält es sich mit dem, was Voepers Arbeit sonst noch bietet. Der Herausgeber deutet selbst in seiner Einleitung an, daß er die Kommentare von Viehoff und Dünker nicht habe entbehrlich machen wollen. Man kann aber noch weiter gehen und sagen: Voepers ist sichtlich bemüht gewesen, seinen beiden Vorgängern aus dem Wege zu gehen, sich möglichst wenig mit ihnen zu berühren und nur solche Dinge mitzuteilen, die jene beiden nicht haben. Da nun aber die Kommentare Viehoffs und Dünkers alles irgend Wesentliche zum sachlichen Verständnis und zur ästhetischen Würdigung der Goethischen Gedichte enthalten, so würde Voepers auf eine dürftige Nachlese angewiesen geblieben sein, wenn er nicht gewisse Rubriken planmäßig kultiviert hätte, die von seinen Vorgängern nur gelegentlich gestreift worden sind, nämlich die sprachliche Erklärung, die Literatur der Gedichte und vor allem die sogenannten Parallelstellen. Alle nur entfernt auf Goethe bezüglichen Lesefrüchte, welche die Goethephilologie im Laufe der Zeit veröffentlicht hat, alle Kuriosa, welche sie ausgegraben hat, findet man hier auf einen Haufen zusammengetragen. So kommt es nun, daß die bedeutendsten und oft erklärungsbedürftigsten Gedichte Goethes — man schlage z. B. das zweite Buch der Elegien auf — sich mit den dürftigsten Anmerkungen haben begnügen müssen, nur damit der Herausgeber ja nicht etwas sage, was man in den andern beiden Kommentaren auch findet. Lieber giebt er die eignen Schalen, als daß er ein Stückchen von dem Kern der Arbeit der beiden andern entlehnte, und so besteht denn die reichliche Hälfte aller seiner erläuternden Anmerkungen thatsächlich aus Spreu,

Ballast, Notizenkram, der zum Verständnis Goethes nicht das mindeste beiträgt. Mit einem „Beiwagen“ vergleicht Loeper seinen Kommentar. Schade nur, daß man bei diesem Wagen nicht die Vorstellung einer behaglichen Reisetutsche gewinnt, sondern viel eher an jene zweirädrigen Karren denkt, wie sie an gewissen Wochentagen durch unsre großen Städte fahren.

Wir müssen unser hartes Urteil durch ein paar Proben belegen. Was soll bei der „Zueignung“ der Exkurs über die allegorischen Figuren, beim „Goldschmiedsgefell“ die Bemerkung über das Goldschmiedehandwerk in der Poesie? Was trägt es zum Verständnis des Epigramms über die „Sakuntala“ bei, wenn man erfährt, daß Franz Schubert 1820 an einer Oper „Sakuntala“ nach einem Text eines gewissen Joseph Philipp Neumann gearbeitet habe? Wer sucht und erwartet in den Erläuterungen zum „Todtentanz“ die Etymologie von *danse macabre*? Bedarf es wirklich der Parallelenlehrsamkeit, wenn im „Wahren Genuß“ die Liebende des Liebsten Füße zum Schemel ihrer Füße macht, oder wenn in dem Gedicht „Gegenwart“ die Geliebte als Sonne angedeutet wird? Welchen Zweck hat es, zu dem Sprüchlein „Sehe jeder, wie er's treibe“ die Inschrift des Rathausaales von Perugia *Qui stat, videat, ne cadat* herbeizuziehen, mit dem Liedanfang „Herz, mein Herz, was soll das geben“ ähnliche Viederanfänge von Eichendorff und Heine zu vergleichen? Wird die Zeile an Bili „Fänd' ich hier und fänd' ich dort mein Glück?“ deutlicher durch die Gegenüberstellung der beiden Gesangbuchsliedzeilen: „Daß uns beid' hier und dorte sei Güt (Glück?) und Heil bescheert?“ Was hat man davon, wenn man weiß, daß das Bild von dem Vogel, der den Faden bricht und noch ein Stückchen des Fadens, „des Gefängnisses Schmach“, nachschleppt, auch in einem französischen Sprichwort vorkommt? Bedurfte es in dem Gedicht „Rastlose Liebe“ bei der Form „länderwärts“, die doch jeder sofort nach Analogie von heimwärts, rückwärts, auswärts und ähnlichen versteht, der Parallelen vaterlandswärts, liebwärts, landwärts? Oder in der „Euphrosyne“ zu dem einfachen Bilde „Nacht verhüllt das Thal“ dreier Parallelstellen aus Klopstock, Wieland und Goethe selbst? War es nötig zu bemerken, daß in der Zeile „Zwischen Weizen und Korn“ das letzte Wort nicht Korn überhaupt, sondern Roggen bedeute, daß in der 15. römischen Elegie das „geschäftige Volk südlicher Flöhe“ nicht die Italiener, sondern die Flöhe selbst, das „Flohvolk“ bezeichne? Wen kann es beim Lesen Goethischer Gedichte interessieren, zu hören, daß auch Wieland einmal „blinde Ruh“ in zwei Worten geschrieben hat, daß die Form „süßte“ für „süßeste“ sich auch bei Paul Gerhard findet, daß der Reim „Gefühle — Gewühle“ auch bei Platen einmal vorkommt? Was trägt zum Genuß eines Goethischen Gedichtes die Mitteilung bei, daß der oder jener es einmal ins Französische und Englische, ins Italienische und Neugriechische oder gar ins Lateinische und Altgriechische übersetzt, nachgeahmt, parodiert, glossiert, zitiert oder auf sich angewendet habe? Wieviele solcher unnützen Be-

merkungen hätte Zoepfer unterdrücken, was für einen prachtvollen Kommentar hätte er schaffen können, wenn er nicht den Eigensinn gehabt hätte, überall etwas neues und etwas anderes bieten zu wollen, als seine beiden Vorgänger!

Doppelt überflüssig werden solche Notizen, wenn sie nicht einmal zutreffend sind, sondern den Leser womöglich irreführen. Bei dem Gedichte „Liebhaber in allen Gestalten“ vergleicht der Herausgeber mit den Worten: Willst du bessere besitzen, so laß dir sie schnitzen! die Verse aus Wielands „Celia und Sinibald“: Er ist aus keinem bessern Holz geschnitten als andre Knaben. Das paßt doch wie die Faust aufs Auge. In der spöttischen Redensart: „Laß dir einen schnitzen“ oder „Laß dir einen malen“ ist doch an wirkliches malen und schnitzen gedacht, während in der Wielandstelle schnitzen nur bildlich gemeint ist, etwa wie in „Wallensteins Tod“ (II, 2): Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur. — Im „Neuen Pausias“ macht Zoepfer zu dem „rohen Timanth“, der sich an dem Blumenmädchen vergreift, die Bemerkung: „Timanthes B. 65 gleichfalls Name eines griechischen Malers, dessen Bild »Opferung der Iphigenie« Lessing im Laokoon erwähnt. (ed. Blümner, S. 161 und 506.) Der Name bedeutet: Blumenfreund.“ Wozu in aller Welt hier diese Weisheit? Soll der Leser glauben, daß Goethe, als er dem rohen Nebenbuhler des Pausias den Namen Timanth gab, an den großen griechischen Maler gedacht habe? Armer Timanthes, wir wissen wenig von dir, aber so stellen wir uns dich doch nicht vor wie den Burschen, den das „kreisend geschwungne Metall“ des Pausias an den Schädel trifft!

Manche seiner Parallelen und Notizen wird der Herausgeber mit dem Schilde der „vergleichenden Poetik“ decken wollen, von der er in der Einleitung spricht. Wenn man nur wüßte, was man sich unter dieser Wissenschaft vorstellen soll, und welche Aufgabe sie hat. Wir kennen eine vergleichende Sprachwissenschaft, eine vergleichende Mythologie, sogar eine vergleichende Metrik. Alle diese Wissenschaften haben den Zweck, eben durch Vergleichen die Urform zu finden, aus der die verglichenen Formen sich entwickelt und abgezweigt haben. Was will aber eine vergleichende Poetik, wie sie hier geübt wird, herausbringen? Anklänge zusammenzustellen, die ganz sicher nur der Zufall geschaffen, das hat doch keinen andern Wert, als wenn man etwa in der Sprachwissenschaft, so wie es im vorigen Jahrhundert geschah, feu und Feuer oder αὐτή und Auge oder vulgus und Volk mit einander vergleichen wollte.

Besondere Sorgfalt hat Zoepfer derjenigen Rubrik seiner Anmerkungen gewidmet, in der er die musikalischen Kompositionen Goethischer Dichtungen verzeichnet. Mit einer eleganten Abwechslung, die bei seiner sonstigen Gleichgültigkeit gegen stilistische Reize doppelt auffällt, hat er bei den meisten Gedichten am Schlusse seiner Anmerkungen aufgezählt, wer alles sie in Musik gesetzt, für Musik gesetzt, komponirt, für eine Singstimme gesetzt, für Gesang gesetzt, für Gesang komponirt oder Musik dazu geschrieben hat. Auf Vollständigkeit machen diese

Notizen wohl keinen Anspruch. Goethe ist so massenhaft komponirt worden, daß es sich bei einer Berücksichtigung auch dieser Seite der Goetheliteratur doch immer nur um eine Auswahl des Bemerkenswertesten handeln kann. Als bemerkenswert aber erscheinen vor allem die frühesten Kompositionen, die entweder gleichzeitig mit dem Texte oder doch sehr bald nach Veröffentlichung desselben ins Publikum gedrungen sind und dadurch zur Verbreitung Goethes beigetragen haben, und außerdem die schönsten von den neueren, die seit der Entstehung des modernen musikalischen Liedes, also seit Franz Schubert, geschaffen worden sind. Die Voeperschen Verzeichnisse machen etwas den Eindruck des zufällig aufgerafften. Wir wissen nicht, ob Voeper Musikus ist und über musikalische Kompositionen ein eignes Urtheil hat. Es scheint so, da er gelegentlich einmal ein Urtheil ausspricht, wie über die Komposition des „Goldschmiedsgejellen“ von L. Schlotmann, die er als „sehr gelungen“ bezeichnet. Es scheint aber auch wieder nicht so, denn er nennt eine Menge unbedeutendes Zeug, während einzelnes Schöne und Charakteristische fehlt.

Was die ältern Kompositionen betrifft, so wäre es gut gewesen, wenn unter den Liedern aus dem „Leipziger Liederbuche“ jedesmal bemerkt worden wäre: komponirt von Breitkopf (1769). Es steht zwar stets in der Rubrik „Erste Drucke“ bemerkt, daß diese Lieder zuerst im „Leipziger Liederbuche“ veröffentlicht worden seien, aber der Leser, der wegen des einzelnen Liedes nachschlägt, denkt doch dabei nicht immer an die Komposition. Und doch sind unter den Breitkopfschen Liedern einzelne, die Mozarts würdig wären, so frisch und natürlich fließt ihre Melodie. Ähnlich verhält es sich mit den Nummern aus den Liederheften Seckendorffs, wiewohl nach diesen heute aus musikalischem Interesse niemand mehr zu fragen braucht; es sind langweilige, gespreizte Sachen, „monoton mit großer Inbrunst“ gesungen, ganz so wie Goethe in dem Gedichte „Ilmenau“ den Gesang Seckendorffs schildert. Vom „Beilchen“ sind uns fünf Kompositionen aus den Jahren 1775–1781 bekannt, die also vor der Mozartschen (1785) entstanden sind; Voeper nennt nur eine, die von Seckendorff. Beim „Neuen Amadis“ vermischen wir die Kompositionen von Johann Philipp Schönfeld (1778) und von Corona Schröter (1786). Schönfeld gab 1778 ein Heft „Lieder aus der Iris“ heraus. Darin findet sich auch eine Komposition des Liedes „An Belinden“, also die zweite dieses Liedes; die erste, die von Kayser herrührt, ist bei Voeper verzeichnet; sie erschien aber nicht erst 1777, sondern steht bereits 1775 im Märzhefte der „Iris.“ Offenbar ist die Kayser'sche Komposition diejenige, in der Lili das Lied sang, als Goethe vor seinem Wegzuge nach Weimar zum letztenmale des Abends vor Lilis Fenster vorbeiging. Beiläufig: Die schöne, rührende Melodie Kayzers zu dem Liedchen aus „Erwin und Elmire“: „Ihr verblühet, süße Rosen,“ die sich an eine Opernarie Grétrys anlehnt, stammt in der That, wie Voeper in seinen Anmerkungen zu „Dichtung und Wahrheit“ vermutet, aus „Zemire und Azor,“ aber nicht aus einer der

beiden dort von ihm angeführten Nummern, sondern aus der *Arie Toi Zemire que j'adore*. Von „Jägers Nachtlied“ führt Voeper ebenfalls eine Komposition Kayfers aus dem Jahre 1777 an. Wo ist diese gedruckt? In dem bei Steiner in Winterthur 1777 erschienenen Liederhefte findet sie sich nicht. Die früheste Komposition des Liedes, die wir nachzuweisen imstande sind, ist die von J. J. Walder (1780). Entgangen zu sein scheinen dem Herausgeber die 1793 von Andreas Romberg veröffentlichten Lieder, in denen sich das „Haidenröslein“, der „Fischer“, der „Erbkönig“ und das Lied „An den Mond“ finden. Einen „Erbkönig“ von Romberg erwähnt zwar Voeper auch, als aus „op. 7“ stammend. Das Liederheft von 1793 trägt aber keine Opuszahl. Vom „Herbstgefühl“ (Fetter grüne, du Laub) giebt es eine Komposition von Bettina in einem Liederhefte, das sie Spontini widmete, ein dilettantisches Machwerk, das aber doch um seiner Schöpferin willen bemerkenswert ist.

Auch unter den neuern Kompositionen vermißt man mancherlei, wie Robert Schumanns „Wandelnde Glocke“, Moritz Hauptmanns „Mailied“ (Zwischen Weizen und Korn) u. a. Einige sehr anmutige Nummern enthalten die 25 Lieder „für große und kleine Kinder“ von dem Göttinger Universitätsmusikdirektor Eduard Hille. Das Hefchen verdiente in jedem Hause zu sein, wo musiziert wird. Eigentümlich ist es Voeper mit Otto Scherzer gegangen. Er nennt ihn einmal Scherzer „den vergessenen“ und führt ihn zwischen Reichardt und Romberg auf, also wie einen dunkeln Ehrenmann aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Scherzer erfreut sich aber in Stuttgart des besten Wohlseins und hat erst vor kurzem noch ein paar Liederhefte veröffentlicht. Seine Komposition des Liedes „An den Mond“ ist vielleicht die schönste, die es von diesem Liede überhaupt giebt. Ungenau ist auch die Angabe, daß Rubinstein „Wandrer's Nachtlied“ (Über allen Gipfeln) komponirt habe; Rubinstein hat eine russische Übersetzung des Liedes von Vermontoff — eine russische Übersetzung! welche Merkwürdigkeit! und sie fehlt bei Voeper! — komponirt, die dann wieder, um zur Melodie zu passen, frei ins Deutsche zurückübersetzt worden ist mit den Anfangsworten: *Aller Berge Gipfel ruhn in dunkler Nacht*.

Ärgerlich ist es, daß Voeper auch in seinem Verzeichniß der musikalischen Kompositionen so ungleichmäßig und zum Teil so oberflächlich zitiert. Bald nennt er nur den Namen des Komponisten, bald fügt er eine Jahreszahl hinzu, bald eine Opuszahl, bald die Nummer des Liedes in dem betreffenden Hefte, bald giebt er an, ob das Lied einstimmig oder mehrstimmig sei, bald wieder nicht. Wenn man nur irgendwelche Ratio in dieser Verschiedenheit entdecken könnte! Aber das einmal werden die bekanntesten Lieder, die jedes junge Mädchen singt, mit umständlicher Genauigkeit zitiert, während man sich ein andermal wieder bei den unbekanntesten Sachen mit dem bloßen Namen begnügen muß. Beim „Fischer“ heißt es: „M. Hauptmann (op. 31).“ Wer soll ahnen, daß diese Komposition — für Mezzosopran mit Klavierbegleitung und obligater Violine —

eine der herrlichsten Tonschöpfungen ist, die es auf der Welt giebt, von höchstem Adel und absolutester Formvollendung? Das Lied ist gänzlich unbekannt. Beethovens und Schuberts sämtliche Lieder sind in der Edition Peters jetzt für ein paar Mark zu haben — was bedarf es da noch bei dem einzelnen Liede der Opus- oder der Jahreszahl? Brahms' sämtliche Lieder kosten vielleicht hundert Mark, und abschreiben lassen darf man sie sich ja nicht, wenn man nicht von Herrn Simrock in Berlin — wie er auf dem Umschlage jedes Brahms'schen Liederheftes grimmig androht — durch die Staatsanwaltschaft verfolgt werden will. Wie freundlich wäre es da gewesen, wenn Loeper immer hübsch die Opus-ziffer angegeben hätte!

Doch genug der Wünsche und Ausstellungen. Wir haben selten ein Buch mit so freudigen Erwartungen zur Hand genommen wie diesen ersten Band einer neuen Goetheausgabe. Die rundeste und süßeste Frucht der Goetheforschung hofften wir in dem Loeperschen Kommentar zu Goethes Gedichten zu finden. Aber mit wachsender Enttäuschung haben wir das Buch studirt, trotz mancher interessanten Einzelheiten, durch die es uns erfreut hat. Wenn die Kreise der Goethegemeinde, anstatt sich zu erweitern, infolge dieser Ausgabe sich zusammenzögen, ein Wunder wäre es nicht: die Loepersche Arbeit ist nach Inhalt und Form viel eher geeignet zu entfernen als anzulocken.



Henri Regnault.

Von Adolf Rosenberg.



ür Henri Regnault ist der leidenschaftliche Patriotismus seiner Landsleute so thätig gewesen, daß der Geschichtschreiber Mühe hat, aus dem Gewirr der enthusiastischen Lobeserhebungen das Bleibende herauszufinden und den Maler von dem Patrioten zu trennen. Da Regnault in einem der letzten Kämpfe des deutsch-französischen Krieges einen frühen Tod gefunden hat, so erscheint er in den Augen der Franzosen fortan in der doppelten Gloriole des großen Künstlers und des todesmutigen Märtyrers, welcher sein Blut auf dem Altare des Vaterlandes verspritzt hat. Diesem durch die Tollkühnheit des Malers hervorgerufenen Zufalle ist es wohl in erster Linie zu danken, daß sich bereits um den Toten eine umfangreiche Literatur gebildet, daß man seine Briefe herausgegeben und ihm ein Denkmal in der École des beaux-arts gesetzt hat, sowohl um ihn zu ehren, als um die künstlerische Jugend Frankreichs zur Nachahmung