



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pfalz, Franz: Goethes Wettkampf mit den griechischen Dichtern : (Schluß)

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



Goethes Wettkampf mit den griechischen Dichtern

von Franz Pfalz

(Schluß)



en ganzen ersten Aufzug erfüllt die Bewerbung des Königs Thoas um die Hand Sphigeniens. Goethe war nicht wie Euripides an die Etikette des griechischen Theaters gebunden, die die Bewerbung des Barbaren um die Hand der Griechin für eine Kränkung der nationalen Eitelkeit erklärt hätte, ihm war der „erdgeborene Wilde“ ein wichtiges Glied in der Charakterverkettung des Dramas. Nach seiner Weise verslicht er die Exposition mit dieser Bewerbung, indem Sphigenie dem König ihre Abkunft von dem unseligen Geschlechte des Tantalos ausführlich darlegt, um ihn abzuschrecken. Die irdische, sinnliche Liebe berührt ihr Herz nicht, das sich in der Sehnsucht nach Vaterland und Vaterhaus verzehrt. Sie hat Großes gethan, hat durch die Macht echter Humanität den König bewogen, die gräßlichen Menschenopfer abzuschaffen, hat so den Dienst der Göttin Artemis veredelt, dennoch dient sie der Göttin ungern und hält ihr Leben für verloren, wenn sie nicht heimkehren kann zu den ihrigen: ein feiner Zug hoher Weiblichkeit, der allein schon hinreichen würde, den deutschen Dichter weit über den Griechen zu erheben. Allein die Situationen des ersten Aktes sind nur die Stufen, auf denen der Leser oder Hörer zur eigentlichen Sphigeniengestalt hinauffteigt.

Der zweite Aufzug führt zur Erkennung hinüber, bereitet sie vor. Die Charakteristik Sphigeniens erfährt keine Steigerung, nur eine tiefe Gemüts-
erregung wird sichtbar, als Pylades, von Trojas Fall erzählend, auch die Untreue der Klytämnestra und den schmählichen Tod Agamemnons erwähnt: Sphigenie verhüllt ihr Haupt und geht in den Tempel, ohne sich zu erkennen zu geben. Der ganze kurze Akt ist dem Pylades gewidmet, diesem Odysseus, wie Drest ihn nennt, dem „List und Klugheit nicht den Mann zu schänden scheinen.“ Pylades ist der zärtliche Freund, der unermüdlische Helfer, der nie verzagende Ratgeber. Goethe hat diesen bei Euripides nur angedeuteten Charakter sehr glücklich ausgenutzt, Pylades bringt Leben und Bewegung in die Handlung und bildet einen herrlichen Kontrast zu Drests Trübsinn. Seine

Liebe zum Freunde von früher Kindheit an ist auch eine Seite des großen Liebesthemas, das Goethe behandelt, aber sie ist doch eine irdische Liebe, nicht zu vergleichen mit der heiligen, priesterlichen Blut in Sphigiens Brust. Pylades ermutigt den Orest, aber er heilt ihn nicht; was er in Orests Abwesenheit der Priesterin vorspiegelt, sie, die beiden Gefangnen, seien Brüder, Söhne des Atrax von Aketa, er heiße Cephalus, der andre Laodamas, dieser, der ältere, habe einen im Alter zwischen ihnen stehenden Bruder erschlagen und werde deshalb von den Furien verfolgt, macht fast den Eindruck eines leichtfertigen Spieles, wenn wir Sphigiens Ernst dagegen halten. Wie Thoas, so erscheint auch Pylades der königlichen und priesterlichen Jungfrau gegenüber klein, aber wie jener, so ist auch er eine edle Natur, und dies ist notwendig, damit die Abstufung der Charaktere nicht zur unausfüllbaren Kluft werde.

Den dritten Akt erfüllt die große Szene zwischen Sphigie und Orest. Es ist vielleicht das Erhabenste, was jemals im Geiste eines Dichters Leben und Gestalt gewonnen hat, und am wenigsten darf man es Euripides als einen Fehler anrechnen, daß er nicht auf demselben Pfade gewandelt ist. Die ganze christliche Kultur gehörte dazu, einen solchen Gedanken zu zeitigen, ja man kann sagen, daß Goethe selbst nicht ganz das erreicht hat, was ihm vorschwebte, die Heilung des Orest durch die Macht hoher Weiblichkeit.

Die Erkennungsszene ist ganz mit dem Heilungsprozeß verschmolzen; nicht Sphigie ist die Zweifelnde wie bei Euripides, sondern Orest erkennt die wiedergefundene Schwester nicht an, und auch er nicht, weil er zweifelt, sondern weil sein innerer Zustand, der höllische, wie Orest ihn selbst bezeichnet, sich gegen die Reine und Hoheit der Schwester auflehnt. Er zwingt sich, sie zu verkennen, er beschimpft ihre Zärtlichkeit in wahnsinniger Verblendung, die bösen Geister, nicht die Eumeniden der Tantalosfage, gewinnen Macht über ihn, er bricht in Ermattung zusammen, und erst als Sphigie ihn verlassen hat, wird er ruhiger, aber es ist die Ruhe des Todes, des alles heilenden, die ihn umfängt. Er träumt den Traum der Unterwelt, Vater und Mutter kommen ihm Hand in Hand entgegen, und so ist der Blick in das Jenseits die Krisis, die zur Genesung führt. Als Sphigie mit dem Freunde zurückkehrt, erwacht er, frei von den Qualen des Gewissens, zum neuen Leben der holden irdischen Gegenwart. Merkwürdig ist, daß Sphigie ihren Bruder verläßt, als er im Kampfe mit dem Fluche, der auf ihm lastet, ermattet zusammensinkt. Warum bleibt sie nicht bei ihm? Die deutsche Schwester, sollte man meinen, würde das Haupt des ermattenden Bruders in ihre Hand genommen und ihm den kalten Schweiß von der Stirn getrocknet haben. Sie vermag, so sagt sie, dies Glück und Elend nicht zu ertragen, sie sucht Pylades auf, den treuen Freund, den teuern Mann. Pylades ist nicht, wie bei Euripides, der Verlobte der Elektra, durch kein Band der Verwandtschaft mit Orest und Sphigien verbunden, auch dürfen wir bei Sphigien nicht eine keimende

Neigung voraussetzen, er ist ganz Freund, ganz Helfer und Berater, er gehört dazu, wenn Drest geheilt werden soll. So hat sich wohl Goethe die Situation gedacht, sonst würde er sicher die Teilnahme der Schwester noch inniger und thätiger dargestellt haben. Vielleicht offenbart sich auch hier ein feiner psychologischer Zug, der die jungfräuliche Natur von der mütterlichen unterscheidet. Die Jungfrau, und selbst die Schwester, weicht stark aufregenden Szenen aus, die Mutter, die Gattin bleibt unter allen Umständen die Pflegerin.

Phylades drängt zur Flucht, er entwirft einen Plan voll List und Wagemut, um den König Thoas zu täuschen. Was war ihm der König! Nichts als der Gegner, der überlistet und überwunden werden mußte. Aber er setzt voraus, daß Sphigenie ihre Lage von demselben Standpunkte aus betrachtet, und darin zeigt sich wieder seine sittliche Beschränktheit.

Der vierte Aufzug enthält die Vorbereitungen zur Flucht. Für Goethe, der die Handlung bereits in die Tiefe der Menschenbrust verlegt hatte, konnte die Steigerung des Interesses nicht allein in der drohenden Gefahr liegen, wie bei Euripides, sondern mußte zugleich eine Steigerung des sittlichen Gefühls sein. Sphigenie, die den Bruder vom Wahnsinn errettet hat, soll sich nun selbst vor der Lüge und dem Undank retten. Ihr Grübeln und Sinnen, ihr Versuch, sich zum Werkzeug der List herzugeben, ihr Zögern und Schwanken vermehrt die Gefahr und giebt Phylades Gelegenheit, die ganze Macht seiner Beredsamkeit aufzubieten, um die Notlüge zu verteidigen und Sphigenien zu bewegen, ihre Rolle weiter zu spielen. Die List ist dieselbe wie bei Euripides: Phylades soll unter dem Vorwande, daß die Gefangnen und das Götterbild von schuldbvoller Befleckung in der Meerflut gereinigt werden müßten, die Entführung der Statue und die Flucht vermitteln, das rettende Schiff liegt schon bereit. Aber herrlich ist, wie Goethe hier die Tendenz der Tantalosfage zu Gunsten der sittlichen Weltordnung verwertet. Seine Sphigenie glaubt die Entführung ihres elterlichen Hauses nicht vollenden zu können, wenn sie mit Lug und Trug von der gastlichen Zufluchtsstätte scheidet. Das Bewußtsein, daß so der Fluch nicht erlösen könne, giebt ihr in dem Kampfe zwischen der Sorge um den Bruder und den Forderungen des Sittengesetzes einen festen Halt.

Der fünfte Akt ist die Krone des ganzen Werkes. Der Charakter der Sphigenie leuchtet auf wie die reine Flamme auf dem Altar in höchster sittlicher und priesterlicher Weihe, und weit läßt der christliche moderne Dichter den Griechen hinter sich. Es ist abermals ein feiner psychologischer Zug, wie ihn nur Goethe ans Licht ziehen konnte, daß Sphigenie, die noch immer mit sich kämpft, dem erzürnten Thoas erst mit dem Stolze der Agamemnonstochter entgegentritt, um ihn von der Verfolgung ihrer Lieben abzuhalten, bis sie endlich, von der männlichen Ruhe und Selbstbeherrschung des Königs überwunden, jede Verstellung von sich wirft und, der ewigen sittlichen Weltordnung

vertrauend, getrost den gefährlichen Pfad der Wahrheit betritt. Nun sieht sie in Thoas nicht mehr den wild-troztigen Barbaren, sie sieht in ihm nur noch den väterlichen Freund, der ihr einst im Unglück eine Zufluchtsstätte bereitet und sie in ihren besten Bestrebungen unterstützt hat. Von dieser sittlichen Höhe aus wird ihr der Kampf leicht, sie besänftigt den Bruder, der mit Waffengewalt die Flucht erzwingen will, und versöhnt den König, der sich der Macht ihres reinen, hohen Wesens nicht entziehen kann. Die edle Kühnheit und Unbefangenheit der modernen Klassizität zeigt sich auch darin, wie Goethe dem *deus ex machina* ausweicht und alle weiteren Verwicklungen abschneidet. Drest erklärt, daß er jetzt erst den delphischen Spruch: er solle die Schwester aus dem Lande der Taurier holen, recht verstehe. Nicht die Schwester Apolls, die Artemis, sei gemeint, sondern Sphigenie; das Götterbild, das der König doch nicht werde missen wollen, dürfe den Tauriern verbleiben.

Der Erfolg, den Goethe in dem Wettstreite mit Euripides errang, hätte ihn leicht reizen können, auf diesem Wege weiter zu gehen, aber dazu hätte eine gewisse Einseitigkeit gehört, die nicht in seinem Wesen lag. Dagegen versuchte er sich wenig später an den „Vögeln“ des Aristophanes, und zwar übersezte er einen Teil davon in so freier Weise, daß er an Merck schrieb, sein Stück sei „ein Lustspiel nach dem Griechischen und nicht nach dem Griechischen.“ Es ist bekannt, daß er diese freie Nachbildung des griechischen Lustspiels, wovon uns in seinen Werken nur ein Bruchstück vorliegt, von Mitte Juni bis Anfang August 1780 Sonntags dem Fräulein von Göchhausen diktierte, und zwar für das Ettersburger Theater, wo es am 18. August zur „mächtigen Freude des Herzogs und der Herzogin Mutter,“ wie Wieland berichtet, aufgeführt wurde. Der leicht hingeworfene Schwank reicht an die tiefe politische Bedeutung des Aristophanischen Lustspiels nicht entfernt hinan und will es auch gar nicht. Während Aristophanes die gedankenlosen und leichtfertigen Athener der Zeit des Alkibiades mit scharfen Geißelhieben aufrütteln möchte, weil sie während des verhängnisvollen sizilianischen Feldzuges, in der Stille vor dem Sturme, so verblendet, so blasirt, so anspruchsvoll lässig sind, daß sie die schwere Zeit mit leerer Projektenschmäherei vergähnen und verträumen, und in seinen beiden Abenteurern Hoffegut und Ratsfreund, die ausziehen, um ein Vogelreich zwischen Himmel und Erde, ein Wolkenkuckucksheim zu gründen, die furchtbarste Karikatur der damaligen Zeit entwirft, erlaubte sich Goethe nur einen Bitteratenscherz. Sein Hoffegut und sein Treufreund sind lustige Brüder, die sich über den Regensentenschuhu und den nachbetenden Leserpapagei lustig machen. Goethe war 1780 noch nicht im stande, die Bedingungen der Politik zu erfassen und politische Wahrheiten in lichten, klaren Bildern zu veranschaulichen. Seine „Vögel“ stehen so ziemlich mit dem Jahrmarkt zu Plundersweilern in einer Linie. Übrigens waren sie sein letzter Versuch, das griechische Drama in die moderne Welt heraufzuheben.

Dagegen wandte er seine Aufmerksamkeit noch wiederholt den griechischen Sagenstoffen zu, die einen Kreis tragischer Gegenstände bilden. Im Jahre 1781, also noch in der frischen Erinnerung an den Genuß, den ihm die Bearbeitung der Sphigenie bereitet hatte, ergriff ihn eine Sage, die er dem Hygin entnommen hatte, so mächtig, daß er gleich an die Arbeit ging. Allein so schnell gedieh das Werk nicht. Erst nach zwei Jahren hatte er den ersten Akt ganz und den zweiten zum Teil vollendet, und das ist alles, was vom „Eipenor“ vorliegt. Das Bruchstück läßt deutlich erkennen, warum die Arbeit ins Stocken geriet: der Gegenstand war zu gräßlich, dies trat in der weitem Entwicklung der Handlung immer deutlicher hervor. In Häufung von Greueln ist die Fabel der Tantalosfage verwandt. Eine unglückliche Königin, deren Gemahl von Meuchelmördern umgebracht, deren einziger Sohn von Räubern entführt worden ist, erzieht den Sohn ihres Schwagers als ihren Erben, überhäuft ihn mit aller Liebe und läßt ihn, als er endlich in das Vaterhaus zurückkehren soll, schwören, daß er nicht ruhen wolle, bis er ihren Schmerz und ihr Elend an den Anstiftern des Unheils gerächt habe. Die letzten Szenen lassen schon durchblicken, daß Eipenors Vater selbst der Meuchelmörder und Räuber ist. Da wären denn freilich, wie Goethe scherzend sagt, zuletzt nur zwei Leichen auf der Bühne geblieben. Das war kein Stoff für ihn.

Bald nach seinem Eintritt in Italien, während er sich auf die Umarbeitung seiner „Sphigenie auf Tauris“ vorbereitete, auf dem Wege von Cento nach Bologna, drängte sich aus demselben Sagenkreise ein neuer Stoff seiner Phantasie auf: Sphigenie in Delphi. „Elektra,“ so erzählt er in der Italienischen Reise, „in gewisser Hoffnung, daß Orest das Bild der Taurischen Diana nach Delphi bringen werde, erscheint in dem Tempel des Apoll und widmet die grausame Art, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Orest und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen sehen und sich glücklich gerettet. Die leidenschaftliche Elektra kennt sich selbst nicht und weiß nicht, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wut richten soll. Indessen sind Sphigenie, Orest und Pylades gleichfalls nach Delphi gekommen. Sphigeniens heilige Ruhe kontrastirt gar merkwürdig mit Elektrens irdischer Leidenschaft, als die beiden Gestalten wechselseitig unerkannt zusammen treffen. Der entflohene Grieche erblickt Sphigenien, erkennt die Priesterin, welche die Freunde geopfert, und entdeckt es Elektra. Diese ist im Begriff, mit demselben Beil, das sie dem Altare wieder entreißt, Sphigenien zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieses letzte schreckliche Übel von den Geschwistern abwendet. Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden.“ Und an Frau von Stein schreibt er aus Bologna: „Heute früh hatte ich das Glück von Cento herüberfahrend zwischen Schlaf und Wachen den Plan zur Sphigenie auf Delphos

rein zu finden. Es giebt einen fünften Akt und eine Wiedererkennung, dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein. Ich habe selbst darüber geweint wie ein Kind, und in der Behandlung soll man, hoff ich, das Tramontane*) erkennen.“ Die Fabel des Entwurfes ist ebenfalls dem Hygin entlehnt, sie ist ohne Zweifel sehr klar und von echt tragischer Wirkung. Aber es ist bei dem Plane geblieben, andre Eindrücke, andre Arbeiten verdrängten ihn. Wäre er ausgeführt worden, so hätte „Sphigenie auf Tauris“ einen höchst bedeutenden Abschluß gefunden.**)

Auch dem Aeschylus scheint Goethe einmal auf seinen Pfaden nachgegangen zu sein. Im Frühling des Jahres 1795 arbeitete er, wie Schiller seinem Freunde Körner mitteilt, an einem Drama „Der befreite Prometheus.“ Die erste Anlage dieses Stückes reicht bis ins Jahr 1774 zurück. Von dem Bruchstück selbst ist nichts weiter bekannt geworden, als die wenigen Sätze, die Zarncke im Goethejahrbuch von 1888 gedeutet hat.

Während die griechischen Tragiker und die von ihnen bearbeiteten Gegenstände Goethen immer von neuem, wenn auch ohne bleibenden Erfolg, zu Entwürfen und Versuchen anreizten, beschäftigte ihn mehr und mehr der Vater der Epik, Homer. Über Goethes Homerstudien ist schon öfter geschrieben worden, vielleicht am gründlichsten von Professor Hermann Schreyer in Schulpforta (in den Jahresberichten von 1884 und 1885). Es steht fest, daß Goethe erst in Straßburg durch Herder auf die hohe Bedeutung der Homerischen Epen aufmerksam geworden ist. Herder lehrte, daß sich im Homer ein wahres Originalgenie offenbare, das in der glücklichen Mitte zwischen Natur- und Kunstdichtung stehe. Von dieser Zeit an studirt Goethe den Homer ernstlich und dringt mit überraschender Sicherheit in das Verständnis ein. Aber erst in Sizilien wird er durch ihn zur Produktivität angeregt. Was er in der Italienischen Reise über Homer im allgemeinen und seinen Plan, eine Episode aus der Odyssee zu bearbeiten, insbesondre sagt, ist so bekannt und so oft angeführt worden, daß nur daran erinnert zu werden braucht. Ja man kann sagen, daß die Italienische Reise in der künstlerischen Redaktion, wie sie in seinen Werken vorliegt, den feinsten Humor gerade in dem sichtbaren Bestreben entwickelt, den Reisenden selbst als den von Abenteuern heimgesuchten, beredten und vorsichtigen Odysseus hinzustellen. Wer diese Dichtung mit den Tagebüchern und Briefen Goethes aus Italien (dem zweiten Bande der Schriften der Goethegesellschaft) vergleicht, hat die schönste Gelegenheit, dies zu beobachten.

Besonders Odysseus bei den Phäaken regte seine Phantasie lebhaft an. In Palermo kauft er sich einen Homer und liest, angeregt durch die Pracht

*) Den Einfluß Italiens.

**) Im diesjährigen Goethe-Jahruche berichtet H. Marsch über den litterargeschichtlichen Ursprung der Erkennungsszene. Der Goethische Entwurf ist mehrfach ausgeführt worden, so von Kannegießer und Friedrich Halm.

eines üppigen Gartens, den Gesang, der den Phäaken gewidmet ist, mit großer Andacht. Der Gedanke, die köstliche Idylle, die Homer hier in den Gang der Handlung einschiebt, auf die eine oder die andre Weise selbständig zu verarbeiten, beschäftigte ihn schon, ehe er nach Rom kam. So schreibt er am 22. Oktober 1786 aus Giredo auf den Apenninen an Frau von Stein: „Sagt ich dir schon, daß ich einen Plan zu einem Trauerspiel Ulysses auf Phäa gemacht habe? Ein sonderbarer Gedanke, der vielleicht glücken könnte.“ Und schon damals kam es ihm sonderbar vor, das Idyll in ein Trauerspiel zu verwandeln. Weit wird der Plan damals nicht gediehen sein, und wir können wohl annehmen, daß ihm, wie es in der Stalienischen Reise heißt, erst der Wundergarten in Palermo, die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizont, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigne Geruch des dünstenden Meeres, kurz das ganze Sizilien die Insel der seligen Phäaken ins Gedächtnis zurückrief. Am Fuße des Rosalienberges denkt er den Plan der „Naufikaa“ weiter durch, „wo nicht mit großem Glück, doch mit vielem Behagen.“ Der Plan samt dem Bruchstück der ausgeführten Szenen findet sich in den nachgelassenen Werken, in der Stalienischen Reise hat er ihn ebenfalls mitgeteilt. Merkwürdig ist, daß ihn dabei weniger die Handlung als die Schilderung der sizilianischen Natur anzog. In dem Kapitel der Stalienischen Reise „Aus der Erinnerung“ hat er sich darüber ganz offen ausgesprochen. Die einfache Fabel sollte durch den Reichtum der untergeordneten Motive und besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besondern Tones erfreulich werden. So fiel er wider seinen Willen in die Idylle zurück, und das Trauerspiel verkümmerte von vornherein, wie ein Baum unter Schlinggewächsen.

Der erste Akt beginnt mit dem Ballspiel. Das muntre Treiben der Mädchen, der Monolog des erwachenden Ulysses und ein Teil des Gespräches zwischen Naufikaa und der Amme Eurymedusa sind ausgeführt. Das Szenenschema, das dem Fragmente vorausgeht, ist von diesem scheinbar verschieden. Naufikaa heißt hier Arete, die Amme Xanthe, doch ist die Reihenfolge der Szenen im ersten Aufzuge dieselbe. Wie in dem in der Stalienischen Reise mitgeteilten Plane, schildert der erste Aufzug die Begegnung, der zweite das Haus und das Familienleben des Alkinoos. Allein schon hier beginnt die Abweichung. Im Schema fällt des Ulysses berühmte Erzählung seiner Abenteuer in den zweiten Aufzug und wird ziemlich rasch abgethan, im Plane der Stalienischen Reise füllt diese Erzählung den dritten Akt und führt hier wesentlich die große Szene herbei, in der Naufikaa dem Fremdling die schnell entzündete Neigung offenbart. Wenn dies auch als großes tragisches Motiv seine Wirkung nicht verfehlt haben würde, so wäre doch der gewaltige epische Stoff wohl kaum zu bewältigen gewesen und hätte als feste, nicht zu schmelzende Masse mühsam von dem Blutströme des Dramas fortgezogen werden müssen. Im vierten Akte sollte sich Naufikaa durch das Geständnis ihrer Liebe zu Ulysses

vor den Thyrigen „kompromittiren.“ Darauf legt Goethe in dem Plane ein besondres Gewicht, das unvorsichtige Geständnis soll den Knoten der Verwicklung vollends zuziehen. Der fünfte Akt wird im Plane nur kurz berührt: der edeln Königstochter bleibt beim Scheiden des Ulysses nur der freiwillig gewählte Tod übrig, wir müssen hinzudenken, weil sie nach der Entdeckung, daß sich ihr Herz zu einem verheirateten Manne verirrt hat, der heimwärts strebt, um Weib und Kind wiederzufinden, mit Ehren nicht länger leben kann. Im Schema wird dieser Auftritt noch bewegter dargestellt. Ulysses, der sich selbst für schuldig an Naufikaas Seelenqual erklären muß, sucht, als sie weggegangen ist, den klugen Vermittler und Sühner zu spielen. Er macht den Eltern den Vorschlag, der Naufikaa als Entschädigung seinen Sohn Telemach zu geben. Wirklich gelingt es ihm endlich, die guten Alten für diesen Plan zu gewinnen — da wird die Leiche der Naufikaa hereingebracht.

Goethe bedauert als Greis in einem Brief an Boisseré, daß er das Stück in jener Zeit nicht vollendet habe, und mehr als einmal hat man seitdem den Versuch gemacht, es nachdichtend auszuführen, allein dem Stoffe haften Schwierigkeiten an, die sich nicht beseitigen lassen. Abgesehen davon, daß das Epische von allen Seiten heran- und hereindringt, ist die unvorsichtige Hingebung eines kindlich unbefangenen und reinen Mädchens an einen Mann, der sich nach geschehenem Geständnis als Gatte und Vater entpuppt, etwas so Peinliches und Unzartes, daß niemand daran Gefallen finden könnte. Im *Idyll*, in der epischen Episode, lassen sich die abstoßenden Züge durch eine feine Wendung, durch ein rasches Abbrechen verdecken, in dem scharfen Wehen der Leidenschaft, wie es dem Trauerspiel eigen ist, werden diese Blößen auf unbarmherzige Weise zur Schau gestellt, und zwar um so mehr, je weniger die Schuld betont wird. Dies war wohl der Grund, warum Goethe an der Schwelle des besonnenen Mannesalters den Plan der Tragödie „Naufikaa“ fallen lassen mußte. Es wäre trotz seines antiken Gepräges ein Seitenstück zur „Stella“ geworden.

Ebensovienig wie auf dramatischem konnte Goethe den Homer auf epischem Gebiete schöpferisch verwerten. Gegen Ende des Jahres 1797, mitten in theoretischen Untersuchungen über das Epische und Dramatische, die er in Gemeinschaft mit Schiller eifrig betrieb, vertiefte er sich in die *Ilias* und entdeckte dabei einen poetischen Stoff, der im Cyklus der antiken Epen aus dem trojanischen Sagenkreise noch nicht bearbeitet war: den „Tod des Achill.“ Anfangs hielt er den Gegenstand für durchaus tragisch und dachte daran, den Plan zu einem Drama zu entwerfen, allein bei weiterem Nachdenken trat der epische Charakter mehr und mehr hervor. Goethe fühlte sich durch den Gedanken erhoben, daß, wenn irgendwo, hier der Punkt sei, an welchen ein moderner Nachfolger Homers anknüpfen und im Geiste des gewaltigen Musters den dichterischen Gedanken der *Ilias* weiterführen, ja abschließen könnte. Aber

gleich anfangs mischte sich zu viel Gelehrtes und Abstraktes in die Ausführung dieses Gedankens. Goethe will sich im Wettstreit mit Homer alles Individuellen und Modernen enthalten, will bloß nachahmen, selbst in dem, worin ihm Homer nicht gefalle. Schiller warnt ernstlich vor solchem Beginnen. Weder seine Natur, noch seine Einsicht und Erfahrung gestatte die bloße Nachahmung. Der moderne Dichter solle den Homer nur rein auf sich wirken lassen und dann frisch aus sich selbst heraus schaffen. Allein die Mahnung kam zu spät, der Plan zur Achilleis war einmal aus dem Boden der gelehrten Spekulation erwachsen und schon im Keime krank und matt. Doch begann Goethe, von Schiller angetrieben, das Werk. Im März und April 1799 wurde der erste Gesang vollendet oder, wie Goethe in den Annalen angiebt, die ersten beiden Gesänge, die später wohl in den einen uns erhaltenen zusammengezogen wurden, auch der Plan des übrigen wurde niedergeschrieben.

Überläßt man sich unbefangen dem Eindruck, den das Bruchstück auf den Hörer oder Leser macht, so empfindet man bald den Kontrast zwischen moderner Sentimentalität und antiker Form. Es geht ein düsterer Zug, eine gedrückte Stimmung durch die Erzählung, die dem antiken Epos ganz fremd ist. Achilles, noch immer untröstlich über den Tod seines Freundes Patroklos, läßt von seinen Myrmidonen den Grabhügel aufwerfen, in dessen freigelassener Mitte seine eigne Asche ruhen soll. Die zweite Szene spielt im Palaste des Zeus auf dem Olymp. Thetis hadert in der Versammlung der Götter mit Hera, die ihr nicht einmal den Schmerz über den vom Schicksal bestimmten frühen Tod ihres Sohnes gönnen wolle. Die dritte Szene führt uns zurück auf den Grabhügel des Achill. Hier erscheint Athene, die erbarmungsvoll den Helden im Angesicht des frühen Todes noch einmal zu reiner Freude am Dasein erregen will. Die Gedanken, Goethes würdig, sind durchaus modern sentimental, aber die formelle Einkleidung ist antik und strotzt von gelehrten Andeutungen. Goethe machte nach dieser ersten Anstrengung eine Erholungspause und ist nie wieder zu der bedenklichen Arbeit zurückgekehrt. Leider! sagen die meisten seiner Verehrer, und doch ist es gewiß, daß er nicht zu dem Stoffe zurückkehren konnte. Denn dieser schwebt zwischen Epischem und Dramatischem und neigt sich unwillkürlich und unmerklich zu letzterem; genau so wie die „Natürliche Tochter“ in derselben mittlern Sphäre sich mehr dem Epischen nähert und dem ihr angepaßten dramatischen Gewande widerstrebt. Solche Stoffe sind die gefährlichsten, sie verzehren viel Studium und Arbeit, ohne zu lohnen. Der Versuch, Homer in unser empfindsames Zeitalter zu verpflanzen, war mißglückt und wird, wenn er Goethe mißlang, jedem mißlingen, der ihn zu unternehmen wagt.

Merkwürdigerweise hatte Goethe kurz vorher, ehe ihn die Achilleis beschäftigte, die Muse Homers modernisirt, so weit es überhaupt denkbar ist, ohne es sich selbst recht klar zu machen, in „Hermann und Dorothea.“ Aber

nicht aus Homerstudien und theoretischen Untersuchungen hatte er geschöpft, sondern aus dem befruchtenden Ströme der Vossischen Homerübersetzung, ja streng genommen aus einer praktischen Wirkung derselben, aus Vossens Luise. Nur der deutsch gewordene Homer und dessen Anregungen haben Goethe diejenige Freiheit des Schaffens gegeben, die Schiller ihm wünschte. Und so hat Goethe doch ein Werk hinterlassen, dessen Keim durch die Sonne Homers belebt worden ist.

Man kann die Achilleis als Goethes letzten Versuch betrachten, die Werke der großen griechischen Dichter um oder weiter zu dichten. Mehr und mehr wandte sich sein reifer Verstand gelehrten Untersuchungen zu, die die freiwaltende und freischaffende Phantasie zurückdrängten. Sah doch auch das jüngere Geschlecht, das Jahrzehnte lang das rastlose Lernen und Lehren des würdigen Greises zu beobachten Gelegenheit hatte, in ihm vorzugsweise den Gelehrten, und erst nach seinem Tode lehrte das Interesse der Nation zu den Werken seiner Jugend als zu den unererschöpflichen Quellen der Dichtkunst zurück.

Wenn wir Goethe im Wettkampfe mit den Griechen zeigen wollten, durften wir nur auf solche Dichtungen Bezug nehmen, die aus antiken Vorbildern selbst hervorgegangen, nicht auf solche, die mittelbar durch das Studium der Griechen beeinflusst worden sind. Deren giebt es in Goethes Werken eine große Anzahl, ja in den Dichtungen nach der italienischen Reise sind antike Lebensanschauung und antiker Stil vorherrschend. Das merkwürdigste Produkt dieser Art sind wohl die Römischen Elegien, die in den Jahren 1789 und 1790, also in der Heimat, gedichtet sind. Freilich sind sie mehr unter dem Einflusse der römischen als der griechischen Muster entstanden, aber sie gehören wenigstens insofern hierher, als sie, wie A. W. Schlegel so treffend sagt, „originell und dennoch echt antik“ sind. Ganz dasselbe gilt auch von den anakreontischen Liedern, die im Jahre 1781 beginnen und sich bis zum Ende des Jahrhunderts hinziehen. Man denke an „Amor als Gast“ oder an „Amor als Landschaftsmaler,“ „Den Becher“ und ähnliche. Überhaupt bieten die kleinern Gedichte, die lyrischen sowohl wie die epischen, die herrlichsten Beispiele für diese Gesamtwirkung der griechischen Muster.

Nach Schillers Tode mischten sich in Goethes poetischen Gedankenkreisen mit den griechischen Vorstellungen romantische Ideenverbindungen, so in Pandora und im ganzen zweiten Teile des Faust, auch in der Helena. Wie dem Einschlummernden sich die verschiedensten Bilder zu lieblichen Träumen vermischen, so verwoben und verrankten sich die Zeiten in den letzten Werken des alternen Meisters.

