

ENTSTEHUNG DER SZENE 'WALD UND HÖHLE'  
IN GOETHES FAUST.

Es gibt unter den Szenen des I. Teils von Goethes Faust kaum eine zweite, die dem Versuch, ihre Entstehungsgeschichte zu ergründen, größere Schwierigkeiten entgegengesetzt als die Szene 'Wald und Höhle'. Sie steht bei ihrer ersten Veröffentlichung, im Fragment des Jahres 1790, zwischen 'Am Brunnen' und 'Zwinger', während wir sie seit dem Erscheinen des ersten Teiles (1808) zwischen 'Ein Gartenhäuschen' und 'Gretchens Stube' (Gretchen am Spinnrad) antreffen, das erste Mal also unmittelbar nach der Szene, in der uns Gretchens Fall verraten wird, das zweite Mal nach der Szene, worin die Liebenden sich den ersten Kuß geben und Gretchen Faust zum ersten Male mit Du anredet. Aus dieser Schwankung des Dichters geht schon hervor, daß unsere Szene mit den andern Teilen der Dichtung nicht organisch zusammenhängt und tatsächlich läßt sie sich an keiner der beiden Stellen befriedigend mit dem Gang der Handlung vereinigen. Um, was schon so oft ausführlich dargestellt ist, hier wenigstens kurz anzudeuten: im Fragment, wo Gretchen also bereits gefallen ist, ist die erneute Kuppelerei Mephistos sinnlos und versteht man auch nicht recht, weshalb Faust sie verlassen hat und plötzlich in der Natur die Seelenharmonie finden konnte, von der die erste Hälfte seines Monologs Zeugnis gibt; im sogenannten 'vollendeten' ersten Teil sind die Verzweiflungsausbrüche des 'Unbehausten' und 'Gottverhaßten', sowie manche Zynismen des Teufels, auch einige Züge in der Schilderung des Seelenzustandes Gretchens nicht im Einklang mit den dramatischen Voraussetzungen. Es versteht sich also, daß man für die Entstehungsgeschichte dieser Szene nur wenig aus ihrem Zusammenhang mit andern Szenen entnehmen kann. Wie wir im Verlauf dieser Untersuchung sehen werden, ist sie auch innerlich nicht ohne Widersprüche, sodaß man von allen Seiten daran erinnert wird, daß sie, *wenigstens in der vorliegenden Gestalt*, zu keinem festumrissenen Plan des Dichters gehört, welcher uns bei der Frage nach ihrer Entstehung einige Fingerzeige zu geben vermöchte.

Eine kleine Insel taucht aber doch aus dem Ozean der Unsicherheit auf, in dem man anfangs herumzuschwimmen glaubt: die Schlußpartie bis auf die letzten vier Verse, genauer also 3342—3369 befindet sich schon, von kleinen textlichen Abweichungen abgesehen, die nachher zu besprechen sind, im Urfaustmanuskript des Fräuleins von Göchhausen. Allein, wenn man versucht, hier für einige Augenblicke festen Fuß zu fassen, ist schon dafür gesorgt, daß das Behagen nicht zu groß wird: es zeigt sich nämlich, daß diese Partie aus einem Urfaustfragment gewaltsam herausgeschnitten ist. Unorganisches also auch hier! Im Urfaust befand sich nach dem Bruchstück des Valentinmonologs<sup>1)</sup> ein kleines Szenenfragment, das — wiederum mit geringfügigen textlichen Abweichungen — zusammengesetzt war aus der Versreihe, die im vollendeten Werke den Versen 3650—59 entspricht

1) Es fehlten noch vier Verse gegenüber der endgültigen Fassung von 1808.

und eben unserm Stück (später: 3341-69): sie bildeten in dieser Reihenfolge eine Einheit und sollten wohl den Zusammenstoß zwischen Faust und Valentin vor Gretchens Tür einleiten<sup>1)</sup>. Eine Szene mit der Szenenangabe '*Wald und Höhle*' wird also abgeschlossen mit einem Auftritt *vor dem Hause Gretchens!*

Schaut man von hier nach dem Anfang der Szene hinüber, so erblickt man dort einen Monolog in reimlosen fünffüßigen Jamben, deren Wohlklang sich nur mit den schönsten Partien des Tasso vergleichen läßt und sowohl inhaltlich wie formell dem Dichter nicht vor der italienischen Reise gelungen sein kann; damals wurde diese Versform zuerst bei der Umarbeitung der Iphigenie angewandt<sup>2)</sup>. Es ist schon häufig beobachtet und ausgesprochen worden, daß — wenigstens bis Vers 3239 — der Dichter hier selbst seinem Genius den reinsten Dank abstattet für das in Italien vollendete, in Thüringen, dem Harz und den Alpen vorbereitete Naturerlebnis und für die Harmonie, worin im Lichte dieses Erlebnisses sich ihm nunmehr Natur, Kunst und Geschichte zu einer innigen Einheit der Anschauung verbunden haben. Bei der 'Reihe der Lebendigen' den 'Brüdern im stillen Busch, in Luft und Wasser' (3226 f.) denkt man an die *Metamorphosenlehre*; die im silbernen Mondlicht schimmernden Gestalten der Vorwelt (3238) erkläre ich mit Erich Schmidt<sup>3)</sup> als die Schatten zugleich der Geschichte<sup>4)</sup> und der Antike<sup>5)</sup>; 'und lindert der Betrachtung strenge Lust' erinnert an die ebenfalls von Erich Schmidt zuerst herangezogenen Stellen aus einem Brief an Karl August vom 12. Dezember 1786<sup>6)</sup> „... mit dem neuen Jahre will ich nach Neapel gehn und dort mich der herrlichen Natur erfreuen und meine Seele von der Idee sovieler trauriger Reimen reinspülen und die *altzu strengen* Begriffe der Kunst *lindern*“ und aus einem Brief an Frau von Stein vom 2. Februar 1787<sup>7)</sup> „Übrigens ists Zeit, daß ich aus Rom gehe, und eine Pause der *allzustrengen Betrachtung* mache“.

Bevor wir im Folgenden den Versuch machen werden, die Entstehungszeit

1) Gretchens Haus wird in der Nähe des Doms gedacht: (von dem Fenster dort der Sakristey: U. 1398, Liebgens Kammer: U. 1409). Roethe glaubt nicht an die folgende Begegnung mit Valentin (Sitzungsber. d. preuss. Akad. d. W. 1920 XXXII, 674); für die Entstehung unserer Szene ist aber diese Frage ohne Bedeutung.

2) Vom fünften Aufzug des Goetheschen 'Belsazar' ist hier wohl abzusehen. Solche melodischen Jamben konnten vor Iphigenie nicht gebaut werden; ihr schmelzender Wohlklang rückt sie für mein Gefühl sogar noch dichter an Tasso als an Iphigenie heran. Max Kochs Ansicht (Zs. f. vergl. Lit. gesch. N. F. VIII, 125), daß der Monolog schon 1783/84 gedichtet wäre, ist m. E. ganz verfehlt. Was die Stimmung betrifft, die in dem ersten Teil des Monologs zum Ausdruck kommt, möchte ich neben den weiter im Text gegebenen Andeutungen hinweisen auf eine Stelle aus Goethes erstem Brief an Jacobi nach seiner Rückkehr aus Italien (Weimar, 21. Juli 1788: „Denn, da ich *ganz mir selbst wiedergegeben* bin, so kann mein Gemüt, das die größten Gegenstände der *Kunst und Natur* fast zwei Jahre auf sich würken ließ, nun wieder *von innen herauswürken, sich weiter kennen lernen* und ausbilden“): lauter Motive der Szene 'Wald und Höhle', für welche Erich Schmidt (Goethes Faust in ursprüngl. Gest. 4 LIX) die charakteristischen Ausdrücke 'Schaumüch' und 'Schauidich' geprägt hat.

3) a. a. O. LIX.

4) Man vergleiche mit der Vorstellung der Verse 3235—39 die 'Gefilde hoher Ahnen' des spätern 'Osterspaziergangs'.

5) Friedrich Th. Vischer, Goethes Faust<sup>3</sup> (1921) S. 364: '... glaubt man die Marmorheder der Götter und Heldengebilde des Vatikans im weißen Mondlichte aufschimmern zu sehen.' Man vergl. weiter oben im Text.

6) Von der Hellens Auswahl (Cotta) II, 253 f.

7) Heinemanns Ausg. (Cotta) IV, 161.

der Teile, woraus unsre Szene sich zusammensetzt, genauer zu bestimmen, sei hier schon vorläufig konstatiert: das Schlußstück des Dialogs zwischen Faust und Mephisto stammt aus den Tagen des Urfaust, der Anfangsmonolog, wenigstens in der Form worin wir ihn lesen, frühestens aus der Zeit der italienischen Reise.

Zwischen diesen beiden Stücken befindet sich nun aber noch ein Dialog zwischen Mephisto und Faust in wechselnden Rhythmen, hauptsächlich Knittelversen, hier und da auch reimenden fünffüßigen Jambenpaaren, an einigen Stellen auch ganz freien rhythmischen Gebilden mit sehr verschiedener Hebungsahl. Auch hier hat man sich zunächst die Frage vorgelegt, ob diese Stelle eine Einheit vertritt. Erich Schmidt<sup>1)</sup> sieht m. E. mit Recht eine Naht bei Vers 3303: hier hätte Goethe durch ein 'Genug damit. . . .' die Einrenkung in die Gretchentragödie, die ursprünglich nicht beabsichtigt war, vollzogen. Tatsächlich deutet manches darauf, daß in der vorhergehenden Partie von Haus aus nicht von Gretchen die Rede war: 'jenes schöne Bild' (3248) wird dem Ausdrucke nach doch wohl ursprünglich mit dem Bilde im Zauberspiegel der 'Hexenküche' zusammenhängen, welche Szene um dieselbe Zeit in Rom entstand; obgleich der Ausdruck *nachträglich* wohl auf Gretchen bezogen werden *kann* und man nachgewiesen hat, daß in *diesem* Stil der erhabene Ausdruck für das einfache Bürgerskind sich mit Goethes Ausdrucksweise wohl verträgt<sup>2)</sup>.

Was nun die Zeit betrifft, worin das erste Stück dieser Mittelpartie (bis 3303) gedichtet wurde, ist man jetzt ziemlich allgemein damit einverstanden, daß es aus den Tagen des Eingangsmonologs stammt. Niejahr kommt freilich Euphorion IV, 503 ff. zu andern Ergebnissen<sup>3)</sup>: er hält das ganze mittlere Dialogstück, das er übrigens, wie wir noch sehen werden, in zwei Teile zerlegt, für eine alte Szene aus den Tagen des Urfaust, die nur hier und da in der Fragmentperiode umgearbeitet wurde; der Monolog wäre erst aus dieser alten Dialogreihe herausgesponnen. Auch Pniower schließt sich mit wenigen Restriktionen für einzelne Ausdrücke und Wendungen, die erst der Schlußredaktion entstammten, Niejars Ansicht an<sup>4)</sup>. Da aber nur Niejahr seine Ansicht ausführlich begründet hat, wollen wir seine Beweisführung prüfen.

Zunächst weist er darauf hin, daß in dem betreffenden Stück Mephisto der *Diener* ist, der von Faust dem Herrn von oben herab behandelt wird, nicht der *Gefährte* des Jambenmonologs. Diese Tatsache ist aber doch genügend in der Situation begründet. Faust wehrt sich im Dialog mit Ingrim gegen die raffinierten Verführungskünste des zynischen Teufels: man kann doch nicht erwarten, daß dieser Konflikt, weil er zufälligerweise in die Iphigenienzeit fällt, in inniger Freundschaft gelöst werden soll?

Zweitens führt Niejahr eine Reihe von Ausdrücken an, die an den stürmischen Standpunkt des „jungen“ Faust, des Stürmers und Drängers

1) a. a. O. LXI; Einl. zum 13. Bd. der Jub. Ausg. von Goethes sämtl. W. S. XX.

2) Zusammenstellung von Parallelen bei Pniower, Zeugn. u. Exk. S. 32; vgl. Minor, Faust I, 360

3) Auch Kögel hatte hier (Seufferts Vierteljahrschrift II, 559) einen ähnlichen Standpunkt eingenommen wie Niejahr, freilich ohne ausführliche Beweisführung.

4) Zeitlers Goethe-Handbuch III, 518.

anklingen: 'zu einer Gottheit sich anschwellen lassen', 'liebewonniglich in alles überfließen', u.s.w.: darin werde ein Standpunkt, der weit entfernt sei von der reifen Art der Naturbetrachtung im Monolog vertreten. Aber auch dies ist selbstverständlich und beweist nichts: sollen tatsächlich Fausts Worte zutreffen, daß der Teufel mit einem Worthauch die Gaben des erhabenen Geistes zu nichts wandle (3245 f.), so kann das nur in dieser derbparodierenden Weise geschehen: die Worte haben im Munde des Zynikers einen ganz andern Klang als wenn man Ähnliches aus dem Munde des Stürmers und Drängers des Urfaust vernimmt. Auch die Worte, die nach Niejahr nicht in die Situation passen, weshalb nach ihm Monolog und Dialog 'von selbst auseinander fallen' (3300 ff.):

Du bist schon wieder abgetrieben,  
Und, währt es länger, aufgerieben  
In Tollheit oder Angst und Graus,

stimmen ganz vorzüglich zum Schluß des Monologs, wenn man auch hier wieder die absichtlich übertreibende und karikierende Formulierung des Teufels berücksichtigt: hat ja Faust selbst dort die verzehrende Wirkung unbefriedigter, vom Teufel angefachter Sinnlichkeit angedeutet<sup>1)</sup>.

Drittens findet Niejahr einen sprachlichen Anhalt für den vorweimarischen Ursprung der Partie in dem zweimaligen Gebrauch von 'Er' als Anredeform (3297 und 99): diese Art der Anrede wäre, als das Fragment entstand, in den guten Kreisen (!) nicht mehr üblich oder stark im Abnehmen begriffen; dementsprechend käme sie auch nicht in den neuen Teilen vor. Dagegen wendet Minor im Jahre 1901 mit Recht ein<sup>2)</sup>, daß bis vor etlichen Jahrzehnten das herabsetzende 'Er' zwischen Herrn und Diener allgemein im Gebrauch war und er führt die Stellen 2304, 2306, 3864 f, 4112 (Sie, weibl. Einz.) und 4142 an, um zu beweisen, daß dieser Gebrauch durchaus nicht auf den Urfaust beschränkt sei.

Schließlich wiederholt Niejahr noch eine Bemerkung Kögels<sup>3)</sup>, daß die Anspielung auf Fausts Selbstmordversuch nicht in der Fragmentzeit erst erfunden sein könne, da dieses Motiv im Fragment ohne Folge bleibt. Man kann aber darauf erwidern, daß man doch nicht wissen kann, was in den nicht ausgeführten Partien eines Bruchstücks stehen sollte; daß der Selbstmordgedanke aber wahrscheinlich schon zum alten Plan gehört hat und schon deshalb vielleicht wieder dem neuen italienischen Plan einverleibt wurde, glaube ich aus Folgendem schließen zu müssen: 1<sup>o</sup>. wird schon Vers

1) Ich bin gar nicht mit Minor einverstanden, daß Mephistopheles Faust hier bloß *einrede*, 'daß er längst müdegehetzt (abgetrieben) sei und ihm bei längerer Dauer ein schreckliches Ende vor Augen stelle'. Bekanntlich hat die unbefriedigte Sinnlichkeit des Einsamen — man denke an die 'Versuchungen' so mancher heiligen Einsiedler — tatsächlich solche physische und psychische Folgen; m. W. hat man nicht beachtet, daß in dem zweiten Teil des Monologs eben solche sexuelle Schmerzen angedeutet werden und dargestellt werden als das Werk des Teufels, des Gefährten, der in Fausts Brust ein wildes Feuer nach jenem schönen Bilde [aus der Hexenküche] anfacht. 'So taumle ich von Begierde zu Genuß' (höllischer Buhlteufel als Ersatz für die ihm versprochene Helena? man vergl. weiter oben im Text) 'und im Genuß verschmachte ich nach Begierde' (eben weil ihm nur Ersatz geboten wird für seine unendliche Sehnsucht).

2) Minor, Faust I, 345 f.

3) Seufferts Vierteljahrschrift II, 554.

386 f. wenigstens die Möglichkeit eines solchen Endes angedeutet<sup>1)</sup> und 2<sup>a</sup>. wurde in der Schillerzeit — dann freilich ohne Mephistos Beteiligung — das Motiv wirklich ausgeführt. Ich glaube übrigens, daß die Verse 3270 f. anders zu erklären sind als sie gewöhnlich aufgefaßt werden. Man braucht freilich nicht zu Sarauws<sup>2)</sup> sehr gesuchter Erklärung zu greifen, der, indem er den vom Dichter anfangs beabsichtigten Platz unserer Szene hinter die Valentinszenen verlegt, die Ansicht vertritt, daß diese Worte eine Anspielung auf Mephistos Beistand beim Zweikampf mit Valentin enthielten. Ich halte dafür, daß man die Zeilen im Zusammenhang mit dem unmittelbar Vorhergehenden zu betrachten hat (3268 ff.):

Vom Kribskrabs der Imagination  
Hab ich dich doch auf Zeiten lang kuriert;  
Und wär' ich nicht, so wärst du schon  
Von diesem Erdball abspaziert:

Die Selbstmordgedanken mögen Faust eben in der Einsamkeit von Wald und Höhle, im Rahmen unsrer Szene selbst gekommen sein und zwar in Stunden, wo sich der unbefriedigte, von Mephisto angeschürte Geschlechtstrieb in ihm regte, im Taumel von Begierde zu nicht befriedigendem Genuß mit allen seinen Folgen, dem 'Abgetrieben-sein', der 'Aufgeriebenheit in Tollheit oder Angst und Graus'. Ein solcher Zustand führt bekanntlich leicht zum Selbstmord. Man beachte auch das 'und' (3270): erst *nach* der 'Teufelskur' hat sich offenbar der Selbstmordgedanke eingestellt. Es ist in diesem Zusammenhang auch auf die Worte Fausts in der 'finstern Galerie' des 2. Teils (6235 ff.) zu weisen, worin Goethe, wie ich glaube, demjenigen, der Ohren hat zu hören, einen Teil seines *italienischen* Faustplans verrät, also gerade in der Szene, die nach Traumanns richtiger Bemerkung<sup>3)</sup> beherrscht ist von der dunkeln Macht der Erinnerung:

Muß ich sogar vor widerwärtigen Streichen<sup>4)</sup>  
Zur Einsamkeit, zur Wildernis entweichen  
Und, um nicht ganz versäumt (!) allein (!!) zu leben,  
Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.

Auch dieses letzte Argument für das Auseinandergehen des Jambenmonologs und des ersten Stückes des Dialogs ist also m. E. verfehlt. Niemand hat deutlicher als Minor<sup>5)</sup> gezeigt, wie Monolog und Dialog Punkt für Punkt zusammenstimmen, wie Mephisto Punkt für Punkt Fausts erhabene Gedanken durch seine zynischen Bemerkungen 'zu nichts wandelt'; sind obige Bemerkungen über Fausts Selbstmord richtig, so ist der Anschluß sogar noch enger als Minor glaubt. Den engen Anschluß muß nun freilich auch Pniower zugeben; trotzdem 'muß man aber<sup>6)</sup> von kritischem Stand-

1) Roethe a. a. O. 668.

2) Sarauw, Die Entstehungsgeschichte des Goethischen Faust, Kopenhagen 1918, S. 20.

3) Traumann, Goethes Faust II, 144.

4) vor den Folgen von Valentins Ermordung? *An derselben Stelle (6229) wird auch die Hexenküche erwähnt.*

5) Minor, Faust I, 360 ff..

6) Zeitlers Goethe Handb. III, 518.

punkt aus diese programmatische Ausführung durchaus beanstanden und kann sie nur so erklären, daß der Dichter den Monolog erst aus dem Dialog herausgesponnen hat'. Eine nach solchen Prinzipien angewandte kritische Scheidungskunst spottet aber m. E. aller dichterischen Psychologie. Dann wäre beispielsweise auch der Dialog zwischen Faust und Mephisto nach dem 'Religionsgespräch' mit den Worten: 'Herr Doktor wurden da katechisiert . . . und die Physiognomie versteht sie meisterlich . . . Nun, heute Nacht? . . .' älter als das Religionsgespräch selber und die anschließende Verabredung zur Liebesnacht, wären diese Motive erst aus jenen Worten herausgesponnen. Es ist mir übrigens ein Rätsel, wie man (z. B. Niejahr und sein Anwalt Pniower) das Dialogstück für *selbständig* halten kann: „die Szene sollte mit Vers 3251 einsetzen, sie exponiert sich so vollkommen, wie es nur geschehen kann, sie orientiert über Schauplatz und Situation“<sup>1)</sup>. Man mache nur einmal den Versuch. Gleich der erste Satz 3251: 'Habt ihr nun bald das Leben genug geführt?' Welches Leben? Erst 3271 nach einer Reihe lauter unverständlicher Anspielungen beginnt man vielleicht etwas zu ahnen bei den Worten 'Was hast du dich in Höhlen, Felsenritzen. . . u. s. w.'; aber mehr als eine Ahnung gewinnt man sogar auch hier noch nicht.

Nein, der Monolog muß primär sein und der Dialog schließt sich ihm inhaltlich — selbstverständlich nicht formell — so eng an wie nur möglich. Mephistopheles ist auch hier wieder, wie nach dem Religionsgespräch, der Horcher und der zynische Verhöhner von Fausts idealistischem Trachten. Goethe hat in dieser Szene in unübertroffener Weise den Ton und die psychologischen Voraussetzungen seiner alten Dichtung zurückgefunden; wir kommen noch darauf zurück.

Formell besteht freilich zwischen den beiden Teilen ein sehr großer Unterschied. Während die rhythmischen Formen des zweiten Teiles in nichts abweichen von dem, was sich sowohl in den jüngern wie in den ältern Partien des Faust findet, fällt der Monolog so völlig aus' der Form des Werkes heraus wie nur eine einzige Stelle: der auch sonst in Stimmung und Gehalt verwandte Terzinenmonolog aus dem ersten Aufzug des II. Teils: 'Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig. . .'. Ich habe schon oben angedeutet, daß solche Jamben wie im Anfangsmonolog erst seit den italienischen Iphigenientagen möglich waren und gleichfalls, daß auch der Inhalt ganz dazu stimmt; aber auch Traumann hat m. E. vollständig recht, daß die *Landschaft* trotz alledem so *deutsch* ist wie nur möglich<sup>2)</sup>. Er hat deshalb nun aber auch die Ansicht zu verfechten gesucht, daß der Monolog, wenn auch nicht in der jetzigen Gestalt, als ein Ergebnis der Harzreise im Winter des Jahres 1777 gedichtet sei. Seine Parallelen zeigen aber nur, daß Erlebnisse aus jenen

1) Niejahr a. a. O. 505.

2) in seiner Schrift 'Wald und Höhle', Heidelberg 1902 und im 1. Bd. seines Faustkommentars, 129 ff. Auf die merkwürdige Annahme Traumanns, daß sich im Monolog das Hinundherpendeln des Dichters zwischen sinnlichen Trieben: Christiane und geistigen Trieben: Charlotte von Stein, gleich nach Goethes Rückkehr aus Italien widerspiegeln, wird oben im Text nicht eingegangen, weil die dort vorgetragene Chronologie und Interpretation des der Szene zu Grunde liegenden Erlebnisses sie stillschweigend widerlegen. Hier sei nur die Frage gestellt: Wo ist im ganzen Monolog von einer rein geistigen Liebe zu einer Frau die Rede? Die einzige Erotik, die dort eine Rolle spielt, ist derbsinnlich!

Tagen im Dichter nachwirkten, was im Grunde genommen niemand bestreiten kann. Mit mehr Glück hat Sarauw auf die übrigens auch schon von ältern Forschern beiläufig erwähnte Höhle unter dem großen Hermannstein am Kickelhahn bei Ilmenau hingewiesen, die mit ihrer Umgebung dem Dichter in unserer Szene vor der Seele gestanden hätte<sup>1)</sup>. Welche tiefen seelischen Erlebnisse Goethe dort erfahren hat und wie verwandt diese mit der Stimmung des Monologs waren, kann man in den Briefen an Frau von Stein vom 22. Juli 1776, 8. Aug. 1776, 10. Aug. 1776 und 6. Sept. 1880 nachlesen, die Sarauw aaO. S. 25 anführt. Es mag auch daran erinnert werden, daß Goethes naturwissenschaftliche Studien im ersten Weimarer Jahrzehnt gerade von Ilmenau ausgegangen sind, und auch von manchmal sehr sinnlichen Gefühlen, welche der Gedanke an die Geliebte in ihm erregte, geben die oben angeführten Briefe ein beredtes Zeugnis. *Italien* und *Ilmenau* sind somit in unserm Monolog zu einem Ganzen verschmolzen; was das Erotische betrifft, hat man hier also ein merkwürdiges Seitenstück zu der Verschmelzung von Christiane und der italienischen Geliebten in den Römischen Elegien, nur daß hier zu diesen Gestalten vielleicht noch die Erinnerung an Goethes voritalienisches Lidabild tritt, das ihn dann nach der Rückkehr so schrecklich enttäuschte.

Wenn wir nun wissen, daß der Dichter noch in demselben Jahr seiner Rückkehr aus Italien einige Septembertage in Ilmenau zugebracht hat — man vergleiche den Bericht an Karl August vom 1. Okt. 1788<sup>2)</sup> — so kann man vermuten, daß Goethe in diesen Tagen in Ilmenau dazu angeregt wurde, den vielleicht in Italien noch in der rhythmischen Form des Dialogs gedichteten Monolog, jenen 'Dank an Italien', wie Erich Schmidt sagt<sup>3)</sup>, mit den Erlebnissen der 'Hermannshöhle' und Ilmenaus zu verschmelzen und zwar in der metrischen Form des Tasso, der ihn in denselben Tagen beschäftigte. Wir hätten alsdann in dem Monolog ein Zeugnis zu sehen für einen bald aufgegebenen Versuch, auch den Faust in eine Form umzu gießen, die dem Dichter seit der Umarbeitung der Iphigenie angemessener schien als die freien Versformen seiner Jugend. Noch ehe Ende Juli 1789 der Tasso vollendet war, hatte sich der Dichter 'aus mehr als einer Ursache' entschlossen, den Faust doch nur als Fragment zu geben<sup>4)</sup>: unter diesen Ursachen mag sich neben anderm auch die gewonnene Überzeugung befunden haben, daß eine solche Umarbeitung nicht so leicht wie bei der Iphigenie gelingen könnte.

Man kann nun aber, wie ich glaube, auch die weitem Teile dieser Partie, vorläufig bis Vers 3303, ziemlich genau datieren: zusammen mit der Urfassung des Monologs ist sie m. E. die Szene, womit Goethe Anfang 1787 in Rom die Arbeit am Faust wiederaufnahm.

1) Sarauw, a. a. O. 23 ff.

2) von der Hellens Auswahl der Briefe III, 14: „Seit meiner Rückkehr habe ich fleißig an meinen Operibus gearbeitet und hoffe, bald über den Tasso das Übergewicht zu kriegen“. Wenn man annehmen darf, daß sich auch der Faust unter den 'Operibus' befunden hat, so ist damit gleichzeitig die oben berührte innere melodische Verwandtschaft zwischen den Jamben des Tasso und denen von 'Wald und Höhle' erklärt.

3) Erich Schmidt, Goethes Faust in urspr. Gest. 4, LVII.

4) Gräf, Nr. 884.

Den Ausgangspunkt für diese Datierung bildet der römische Brief vom 1. März 1788 der 'Italienischen Reise' 1). Freilich hat man die Echtheit des Briefes, dessen Original nicht mehr existiert, in Zweifel gezogen 2), m. E. aber mit Unrecht. Tatsächlich hat Goethe nach Ausweis seiner Brief-tabelle am 1. März 1788 einen Brief an Herder abgeschickt 3). Erwägt man nun, wie genau der ältere Dichter, der sich selbst historisch geworden war, in seinen sämtlichen autobiographischen Schriften über die Entstehungsgeschichte seiner Werke berichtet, wobei höchstens kleine Gedächtnisfehler unterlaufen, so wird man gewiß nicht zweifeln, daß Goethe hier dem bei der Redaktion der 'Ital. Reise' noch vorliegenden Original folgt: die Abweichungen zwischen den erhaltenen Vorlagen und dem Text der 'Ital. Reise' gehören doch sämtlich auf ein andres Blatt. Bewußte Fälschungen über die Genesis eigener Werke sind darin, wie auch a priori zu erwarten war, nicht zu konstatieren. Die Äußerungen des Dichters sind aber in unserm Falle so genau, und beziehen sich so sehr auf Einzelheiten, deren man sich ohne authentische Notizen kaum erinnert, daß auch von dieser Seite nicht an Erfindung gedacht werden kann: hätte der Originalbrief nicht dasselbe enthalten, was man in der 'Ital. Reise' liest, so hätte der Dichter, wie ich glaube, den Faust hier überhaupt nicht erwähnt.

Die Stelle, so weit sie für unsere Frage von Bedeutung ist, lautet:

„Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zunächst ward der *Plan* zu Faust gemacht und ich hoffe, die Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor funfzehn Jahren auszuschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den *Faden wiedergefunden* zu haben. Auch was den *Ton* des Ganzen betrifft bin ich getröstet: ich habe schon eine *neue Szene* ausgeführt und wenn ich das Papier räuchere, so dünkte ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden!“

Daß die neue Szene 'Wald und Höhle' sei, hatte schon Wilhelm Scherer angenommen 4). Kuno Fischer ist seit der dritten Auflage seines Faustkommentars von seiner alten Ansicht, daß die Hexenküche gemeint sei, zurückgekommen, hat aber für die endgültige Gestaltung seines Textes nicht die vollständigen Konsequenzen daraus gezogen, sodaß Victor Michels in seiner Bearbeitung der 7. Auflage von Fischers Buch die Stelle streicht und in einem Nachwort auf den Widerspruch hinweist, in dem die neugewonnene Ansicht Fischers zu ändern Ausführungen, die im Texte stehen geblieben sind, sich befindet. Mit Recht nimmt aber Fischer den Anfangsmonolog aus: hier hätte auch die stärkste Räucherung des Papiers den Leser nicht irregeführt. Nach unserer Annahme hat man aber die *italienische Vorstufe des Monologs* mitzuzählen, die erst in Deutschland (Ilmenau?) die endgültige Form erhielt. Daß man unter der neuen Szene *nicht* die 'Hexenküche' verstehen kann, obwohl wir ziemlich zuverlässig wissen, daß

1) Jub. Ausg. Bd. 27, 243.

2) Die Ansichten der ältern Forschung über diese Frage überblickt man am schnellsten bei Pniower a. a. O. S. 31; man vergl. auch Gräfs Anmerkungen zu Nr. 875, namentlich was Gräf S. 44 gegen Erich Schmidt vorbringt.

3) Schriften der Goethe-Gesellschaft II, 432; Weim. Ausg. IV, 8, 121.

4) 'Aus Goethes Frühzeit', 103.

Goethe diese um dieselbe Zeit im Garten der Villa Borghese gedichtet<sup>1)</sup>, hat am einleuchtendsten Sarauw<sup>2)</sup> dargetan: das Hauptmotiv der 'Hexenküche' die Verjüngung gehört gewiß nicht zum alten Plan und wir haben während der Lektüre der ganzen Szene fortwährend das Gefühl, daß der Dichter sich von seinem neuen klassizistischen Standpunkt aus halb ärgerlich lustig macht über diese Welt der 'nordischen Phantome', die ihm innerlich 'widersteht'. Sarauws Versuch aber, die 'Paktszene' zu dieser neuen Szene zu proklamieren muß, ungeachtet er im ersten Augenblick manches Bestechende hat<sup>3)</sup>, als gescheitert betrachtet werden. Man versteht nämlich nicht, weshalb Goethe 1790 ein schon gedichtetes Stück der 'Paktszene' nicht veröffentlicht hat — denn Sarauws Annahme ist nur zu verteidigen und wird auch von ihm verteidigt unter dieser Voraussetzung. Skizziert mag freilich einiges aus der erst 1808 veröffentlichten Partie in der Fragmentzeit schon gewesen sein, z. B. die Worte, worauf Mephisto 1851 ff. (Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, . . . u. s. w.) bezugnimmt, nämlich 1749 ff., aber, obgleich Sarauw sein Möglichstes tut, Widersprüche zwischen der Partie von 1808 und 1790 zu vertuschen, es gelingt ihm nicht völlig: vor allen Dingen bleibt in der, wenn auch formell glänzend gelungenen Verbindung der beiden Anfangsverse der Fragmentszene mit den beiden Schlußversen des Stückes von 1808, eine inhaltliche Diskrepanz, die schon Scherer<sup>4)</sup> gesehen hat und worauf ganz neuerdings auch wieder Brandes<sup>5)</sup> hinweist. Auch anderes deutet darauf, daß Goethe in der Gegend, wo die Verbindung zustandekommen mußte, mehr leimte als reimte, z. B. beim gequält prosaischen 'Du hörst ja, von Freud ist nicht die Rede' (1765). Auch glaube ich kaum, daß der Dichter kurz nacheinander diese Gegensätze hätte niederschreiben können: 4756: „Der große Geist hat mich verschmäht, Vor mir verschließt sich die Natur“ und 3217 ff.: „Erhabener Geist, du gabst mir . . . alles, warum ich bat . . . Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich“. — Nicht unmöglich scheint mir die von Roethe<sup>6)</sup> wieder verfochtene Ansicht, daß das 1790 veröffentlichte Stück noch aus Frankfurt stamme: es ist aber im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung nicht näher darauf einzugehen; wir hatten die Frage nur deshalb zu berühren, weil negative Ergebnisse bei 'Paktszene' und 'Hexenküche' als Positives für die Entscheidung zu buchen sind, ob 'Wald und Höhle' die Szene sein könnte, die Goethe damals in Italien schrieb.

Ich glaube, daß dies tatsächlich der Fall ist, daß nur unsere Szene in dem Brief vom 1. März 1788 gemeint sein kann. Hier stimmt alles: 'Plan,' 'Faden' und 'Ton'. Auf den Plan deutet u. A. die Anrufung des Erdgeistes: mit J. Richter<sup>7)</sup> bin ich überzeugt, daß ursprünglich Mephisto nicht aus-

1) Gräf Nr. 1704 und die Anm. zu Nr. 875 (S. 43 f.).

2) Sarauw a. a. O., 6 f.

3) Róbert Petsch (Germ. Rom. Monatschr. VIII, 141 ff.) und auch ich während meiner Leidener Faustvorlesung 1921/22 haben sich bestechen lassen.

4) Aufsätze über Goethe<sup>2</sup>, 287.

5) Brandes, Goethe, Berlin 1922, S. 276 f.; man vergl. auch Pniower in Zeitlers Goethe-Handb. III, 684 f.

6) Roethe a. a. O. 648 f.

7) 'Der Charakter des Mephistopheles im Urfaust': Ilberg-Richters Neue Jahrbücher 41, 204 ff.

schließlich der Teufel war <sup>1)</sup>), sondern *daneben* und zwar *an erster Stelle* der Geist irdischer Beschränktheit, irdischer Einseitigkeit, der Geist, den der Mensch in seinen irdischen Schranken begreifen kann, im Gegensatz zum unendlichen allesumfassenden Geist der Erde; und wie dieser jenseits von Gut und Böse steht, diese Gegensätze sozusagen zu einer höhern Synthese vereinigt, so vertritt Mephisto eben in seiner irdischen Beschränktheit die *Niedrigkeit* des Erdenlebens, an der Faust trotz seinem *Drang* zum Unendlichen, als Mensch gefesselt ist; so wird Mephisto im Urfaust zum Führer, zum Gefährten *im Bösen*, während er erst in den spätern Phasen der Dichtung, zum Teil unter dem Einfluß eines erneuten Studiums der Volksbücher mehr zum *Verführer zum Bösen* geworden ist. Es würde zu weit vom Thema abführen, hier diese Ansicht, die Richter sehr überzeugend schon aus der Kosmogonie am Ende des 8. Buches von 'Dichtung und Wahrheit' herausspinnt, näher zu begründen: für unsere Zwecke genügt diese Andeutung. Daß Goethe jedenfalls diese Vorstellung des Urfaust: Mephisto der Sendling des Erdgeists festhält und damit also ein Stück des alten Fadens hier fortspinnt, beweist schon die Tatsache, daß er diese Vorstellung aus der Prosaszene des Urfaust, die später die Überschrift 'Trüber Tag, Feld' tragen sollte, übernimmt <sup>2)</sup>. Er konnte dies um so eher tun, als er damals u. A. diese Prosaszene zu opfern bereit war und mit ihr einen Teil der Gretchentragödie (Kerkerzene, 'Nacht, offen Feld' und auch die Valentinszenen: sonst hätte er nicht den größten Teil der zweiten Valentinszene für andere Zwecke, den Abschluß der Szene 'Wald und Höhle' benutzt). Statt einer Fortsetzung der Gretchenszenenreihe, — war ja schon im Urfaust die Gretchentragödie so sehr zu einem Drama für sich ausgewachsen, daß man, sobald man die Ökonomie des alten Faustplans ins Auge faßte, eher an eine Verringerung als eine Vermehrung dieser Szenen denken mochte, — muß dem Dichter gerade in Italien die *Helena*-Gestalt wieder aufgetaucht sein, jene alte Gestalt auch der 'Puppenspielfabel', die gewiß zum alten Plan gehörte, dessen Faden wieder aufzunehmen war. Hat der Dichter ja die Helena 'eine seiner ältesten Konzeptionen' <sup>3)</sup> genannt, älter als die wahrscheinlich im Jahre 1776 von ihm in seinem Garten am Stern gepflanzten Bäume <sup>4)</sup>, '*gleichzeitig mit Faust*, immer nach einem Sinne, aber immer um und umgebildet' <sup>5)</sup>; auch zur Einführung des 'Zwischenspiels' bemerkt er am 10. Juni 1826 <sup>6)</sup>, sie sei 'gleich bei der ersten Konzeption des Ganzen ohne weiteres bestimmt' gewesen. Dem widerspricht nicht, daß die Heroine, freilich nach 'Antezedenzen' in den vorhergehenden Akten, erst im 3. Akt des II. Teiles der Tragödie auftritt; an eine so ausführliche Behandlung und komplizierte Vorbereitung des Motivs wurde

1) Kuno Fischer und Jakob Minor vertreten in ihren Kommentaren zwei in ihrer Einseitigkeit unmögliche Auffassungen: nach jenem ist Meph. im Urf. der Diener des Erdgeistes, nach diesem der Teufel. Richter hat m. E. die richtige Synthese dieser Extreme gefunden.

2) Dies hatte schon Scherer, Aus Goethes Frühzeit, 104 gesehen.

3) Gräf Nrs. 1419 u. 1420; vergl. auch 1639.

4) Gräf Nr. 1555.

5) Gräf Nr. 1420; vgl. Nr. 1639: *einzelnes rührt aus den ersten Zeiten her, in denen ich an den Faust ging.*

6) Gräf Nr. 1387.

damals noch nicht gedacht. Sogar der 1808 veröffentlichte erste Teil galt dem Dichter, u. A. wohl auch weil das wichtige Helena-Motiv darin nicht ausgeführt war, als Fragment<sup>1)</sup>, ein *zweiter* Teil wird zuerst im Schema des Jahres 1799<sup>2)</sup> erwähnt. **Helena taucht aber tatsächlich in den italienischen Szenen zweimal auf**, in 'Wald und Höhle' (jenes schöne Bild) und in der 'Hexenküche' (Zauberspiegel!); man braucht aus der *Vorführung* in der 'Hexenküche' und der bloßen *Bezugnahme* in W. u. H. nicht zu schließen, daß jene Szene eher gedichtet wurde als diese, denn der Brief der It. Reise trennt scharf *Plan* und *ausgeführte Szene*. Zum Plan kann man die Erscheinung im Spiegel rechnen; waren ja dem Dichter im August 1787, also etwa acht Monate bevor er die 'Hexenküche' gedichtet hat, 'beim Magnetismus' infolge einer 'weiten Ideenassoziation' 'die Hexen eingefallen', vielleicht eine erste Konzeption der spätern Szene<sup>3)</sup>. Daß unter dem im Zauberspiegel erblickten Weib, auf welches in W. u. H. bezuggenommen wird, die Heroine verstanden werden muß, verraten m. E. nicht nur die erst später (s. unten) hinzugefügten Worte Mephistos:

Du siehst mit diesem Trank im Leibe  
Bald Helenen in jedem Weibe,

sondern namentlich auch die Verse 6495 ff. aus dem II. Teile:

Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,  
In Zauberspiegelung beglückte,  
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!

Nicht zur 'Walpurgisnacht', von der wir nicht wissen, ob sie in den Tagen des Fragments, ungeachtet der allgemein gehaltenen Anspielung auf 'Walpurgis' (2590) schon vorgesehen war, sondern als Übergang auf das Helena-Erlebnis, ist m. E. damals die Szene W. u. H. konzipiert. Schon 3238 wird man auf die Griechin vorbereitet: *unter den silbernen Gestalten der Vorwelt befindet sich auch Helena*; Mephisto verwandelt Fausts aesthetisches in erotisches Wohlgefallen, sodaß auch der Umschlag in der Stimmung im 2. Teil des Monologs nicht so plötzlich ist, wie man gewöhnlich glaubt, sondern sich von 3235 an leise ankündigt! Man betrachte namentlich auch die Verwandtschaft zwischen der Situation in der ersten Hälfte des Monologs und derjenigen im Monolog zu Anfang des ersten Aktes des II. Teiles: 'Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig...' (4679 ff.). Auch dort ist es wie in W. u. H. die *Natur*, (die aber im Stil der Altersdichtung in Ariels hilfreichen Geistern symbolisiert erscheint) welche Fausts 'Inneres reinigt vom erlebten Graus', nur daß uns der Vorgang im symbolischen II. Teil annehmbarer ist, als im soviel realistischern I. Teil, worin man sich den stürmischen Liebhaber Gretchens nicht plötzlich so abgeklärt vorstellen kann, wie er in dem ersten Teil des Monologs vor uns tritt. Ähnlich wie in einer nicht ausgeführten Szene auch im Anfang des II. Teils der Teufel

1) Brief an Cotta vom 1. Mai 1805: 'Faust-Fragment, um die Hälfte vermehrt': Gräf, Drama I, Nr. 89 (S. 63).

2) Witkowskis Faust I Nr. 19 (S. 379); Gräf Nr. 949.

3) Gräf Nr. 866.

vor Faust erscheinen und ihn in neue Abenteuer verwickeln sollte, so tritt jetzt der Verführer zu ihm und führt ihn — wir wissen nicht in welcher Weise — zu Helena, die sich hier gewiß von der Puppenspielgestalt noch nicht so weit entfernt hätte wie bei der spätern Ausführung.

Man erwäge schließlich noch einmal, wie genau unsere Szene, wenn man sie so interpretiert, wie ich oben vorgeschlagen habe, zu dem italienischen Brief an Herder stimmt:

1<sup>o</sup>. Auf das alte Verhältnis Mephisto-Erdgeist aus dem Urfaust wird wieder bezuggenommen.

2<sup>o</sup>. Fausts Wünsche vor der Beschwörung des Erdgeistes sind hier erfüllt <sup>1)</sup>.

3<sup>o</sup>. Es wird der Anfang gemacht zur Ausführung einer der ältesten Konzeptionen: Helena.

4<sup>o</sup>. Der kalte Realist und Zyniker Mephisto spielt eine ähnliche Rolle und redet eine ähnliche Sprache (den alten Ton!) wie nach dem Religionsgespräch (vgl. oben).

Als es dem Dichter dann klar wurde, daß der italienische Plan vorläufig unausführbar war, hat er, wohl hauptsächlich weil er die herrlichen Verse des inzwischen umgearbeiteten Anfangsmonologs nicht opfern wollte, (— waren sie doch mehr als Anderes aus dieser Periode Selbsterlebnis —) den nicht ganz gelungenen Versuch gemacht, die Szene nachträglich der Gretchentragödie einzuordnen. Jetzt muß das 'schöne Bild' auf Gretchen gedeutet werden, jetzt wurden auch erst, wie ich glaube, der 'Hexenküche', wobei anfangs wohl auch nicht an die Gretchentragödie gedacht wurde, die beiden Schlußverse angehängt: erst jetzt soll Gretchen von der Heroine ablenken, deren Erscheinung erst jetzt vom Dichter in eine weite, unbestimmte Ferne gerückt wird; erst jetzt bekommt die 'Hexenküche' ihren Platz unmittelbar vor den Gretchenszenen. Mit einem 'Genug damit. . . .' versucht der Dichter einen Übergang zu finden zu einem Stück, das bereits im Urfaust vorhanden war. Abgesehen noch von den im Verlauf der Gretchentragödie unmöglichen psychologischen Voraussetzungen, hat Goethe auch noch einen Ausdruck übersehen und stehen gelassen, der jetzt im Grunde genommen unverständlich ist: Sarauw hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Teufel, der Faust zu Gretchen zurückführen will, Vers 3254 nicht wohl sagen kann: 'Dann aber wieder zu was Neuen' <sup>2)</sup>.

Diese allerletzten Operationen, das eigentliche Flickwerk an unserer Szene muß wohl stattgefunden haben in den Tagen, an denen Goethes Briefe vom 5. Juli 1788 an Jacobi, vom 5. Juli und 5. Nov. 1789 an Karl August und vom 2. Nov. 1789 an Reichardt Arbeit am Faust bezeugen <sup>3)</sup>. Aber auch die Arbeit am nächsten Stück muß um diese Zeit angesetzt werden.

<sup>1)</sup> Man vergleiche mit der ersten Hälfte des Monologs:

392 ff.: Ach könnt' ich doch auf Bergeshöhn  
In deinem (des Mondes: 3235!) lieben Lichte gehn,  
Um Bergeshöhle (!) mit Geistern (!) schweben,  
Auf Wiesen in deinem Dämmer leben,  
Von allem Wissensqualm entladen  
*In deinem Tau gesund mich baden!*

384: Schau alle Wirkungskraft und Samen: 3223 f!

<sup>2)</sup> Sarauw a. a. O. 21.

<sup>3)</sup> Gräf Nrs. 879a = 810; 884, 886, 88f

In diesem Stück, dem letzten, das uns noch von der Partie aus dem Urfaust trennt (3304—3341), hat man nun aber auch noch eine Naht entdeckt. Zuerst hat Scherer<sup>1)</sup> darauf hingewiesen, daß die vier Verse 3326—29 etwas Sonderbares haben:

Verruchter! hebe dich von hinnen,  
Und nenne nicht das schöne Weib!  
Bring die Begier zu ihrem süßen Leib  
Nicht wieder vor die halb verrückten Sinnen!

„Das soll doch offenbar eine Unterbrechung auf erste Erwähnung hin sein; dazwischen aber gab Mephisto eine lange Schilderung von Gretchens Sehnsucht — man staunt, daß ihn Faust erst jetzt schweigen heißt.“ In Scherers Spuren wandelnd weist Niejahr<sup>2)</sup> noch darauf hin, daß Mephisto, nachdem Faust mit den Worten 'Schlange! Schlange!' (3334) gezeigt hat, wie er dessen kupplerische Absicht durchschaut, „überhaupt nichts geantwortet hat, denn die Worte 'Gelt, daß ich dich fange' spricht er für sich". Daraus schließt nun Niejahr, daß 3326—41 erst nachträglich eingesetzt seien, und zwar um die endgültige Verbindung mit der Urfaust-Partie herzustellen: darauf soll auch merkwürdigerweise Mephistos vertrauliches 'Mein Freund' hinweisen, das sich im Widerspruch befinden soll zu dem zänkischen Ton des Vorhergehenden, ein Argument, das ich als ganz wertlos betrachte, denn man hört hier doch den ironischen Ton des Teufels heraus, der 'seine Freude dran hat', daß Fausts sinnlicher Ausbruch 3336 f.:

Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn,  
Wenn ihre Lippen ihn indes berühren

den baldigen Sieg der Hölle verkünden. Die nicht wegzuleugnende Inkonzinnität wird aber m. E. am einfachsten durch einen bloßen Einschub der vier Verse 3326—29 erklärt, wie auch Scherer wollte, aber nur — füge ich hinzu — als Einschub an *dieser* Stelle: die Worte waren wohl ursprünglich einer Erwähnung der Helena gefolgt, die sich hinter 3303 befand, aber dort gestrichen werden mußte, als Goethe den Plan änderte und die Szene mit der Gretchentragödie verband: so wäre gleichzeitig auch der — wo er nun einmal da steht — allerdings akzeptierbare, aber immerhin etwas merkwürdige Ausdruck 'das schöne Weib' für Gretchen erklärt.

Auch die metrischen Argumente, die Niejahr für die Spaltung der Partie 3303—41 beibringt, entbehren der Beweiskraft<sup>3)</sup>. Daß im Stück 3303—26 ein freies Senkungs- und zugleich sehr ungleichmäßiges Hebungsprinzip herrscht, während 3325—3341 rein jambisch gebaut sind, wird man seit Minors Ausführungen<sup>4)</sup> kaum mehr als Kriterium zur Sonderung älterer und jüngerer Stellen gebrauchen wollen. Zufälligerweise findet man gerade

1) 'Aus Goethes Frühzeit', 105.

2) Euphorion IV, 507.

3) Oben wurde nicht berücksichtigt, daß Niejahr auch den Abschnitt 3303—3326 von dem vorhergehenden Stück aus rhythmischen Gründen trennt. Was im Text gegen ähnliche Argumente für die nächste Partie angeführt wird, gilt mutatis mutandis auch für das vorhergehende Stück.

4) Faust I, 245 f., 369 ff.

in dem Stück, das aus dem Urfaust stammt, keine einzige der früher speziell für den Urfaust vindizierten Freiheiten: zweisilbige Senkungen und Rhythmuswechsel; sogar der scheinbare Rhythmuswechsel 3350 f. verschwindet sogleich, wenn man in einem Vers liest: 'Und ich der Gottverhaßte hatte nicht genug'! Solche 'Freiheiten' stehen dagegen — um nur einige Beispiele aus der Fülle des Materials herauszugreifen — in den Versen aus der Schillerzeit 1605, 1629, 1639 ff., 1754 ff., 1750 ff.; in unserer Partie malen sie z. B. 3307 eine rasche Bewegung, 3311 f. eine größere Lebhaftigkeit der Rede. Man lese bei Minor I, 370 nach, wie wunderbar der Wechsel des Rhythmus den Wechsel der Stimmung begleitet: der Charakter des Verses im Faust hängt eben mehr vom Inhalt als von der Entstehungszeit ab! Der Ausdruck 'in Wäldern thronen' (3311) im Zusammenhang mit dem 'großen Herrn' ist, wie m. W. die Kommentatoren nicht beachtet, wenigstens nicht erwähnt haben, eine diabolische Verspottung des Ausdrucks 'Gabst mir die herrliche Natur *zum Königreich*' und unterstützt nachträglich noch die Annahme, daß diese Stelle erst nach dem ersten Monolog entstanden sei.

Jetzt sind wir wieder bei der Partie angelangt, von der wir als einzigem festen Punkt zu Anfang dieser Untersuchung ausgegangen sind, dem Stück aus dem Urfaust. Weshalb Goethe das erste Stück der alten 'Valentinszene' <sup>1)</sup> verwarf, ist klar: 'das Fenster dort der Sakristei' wies zu eindeutig darauf, daß man sich in der Stadt befand, während in der angeknüpften Partie der inzwischen vollzogene Wechsel des Schauplatzes wenigstens etwas vertuscht werden konnte: 'dadrinne' (3303) kann ja zur Not auch aufgefaßt werden als 'dort in dem Städtchen, dessen Türme man vom Wald aus liegen sieht', und auch die Worte 'Geh ein und tröste sie, du Tor' kann man sich, wenn sie von einer Geberde begleitet werden, wohl vom Wald aus vorstellen. Der zweite Teil des Urfaustfragments war aber deshalb zur Anknüpfung an die vorige Szene geeignet, weil die Situationen verwandt waren: in beiden Szenen ein zaudernder, zur Umkehr geneigter Liebhaber und ein vorwärtsdrängender Verführer! Die vier für das Fragment hinzuge dichteten Schlußverse Mephistos geben dem sonst sehr matt endenden Dialog eine für Mephisto gerade höchst charakteristische Pointe; bekanntlich sind solche epigrammatischen diabolischen Epiloge im Faust dem Dichter fast zur Manier geworden <sup>2)</sup>. Man beachte auch die kleinen Änderungen im Text des Fragments, die sämtlich Verbesserungen sind; seit 1790 wurde am Text der Szene nichts mehr geändert. Im Urfaust lauteten die ersten Worte:

Nun frisch dann zu! Das ist ein Jammer,  
Ihr geht nach eures Liebgens Kammer  
Als gingt ihr in den Todt,

ein etwas matter, mitleidiger Spott also. Jetzt wird der Anschluß an die Stimmung des vorhergehenden Stückes dadurch vollzogen, daß die Ironie

<sup>1)</sup> Wenn das Stück wenigstens, wie ich tatsächlich glaube, zu den Valentinszenen gerechnet werden muß; Roethe leugnet dies a. a. O. 674 ohne nähere Begründung.

<sup>2)</sup> Man vergl.: 1851 ff., 2049 f., 2603 f., 2674 ff., 2862 ff., 5061 ff., 6172, 6305 f., 6564 f., 6815 ff., 7003 f., den nicht ausgeführten Epilog hinter dem III. Akt des II. Teils, 10210 f., 11286 f., 11587 ff., 11825 ff.

viel schärfer herausgearbeitet wird, — der Passus über den 'Jammer' bekommt eine ganz andere Bedeutung:

Nur fort, es ist ein großer Jammer!  
Ihr sollt in Eures Liebchens Kammer,  
Nicht etwa in den Tod.

Statt des viel sinnlichern

Das Durcherschüttern, Durerwarmen?

heißt es jetzt getragener, freilich auch matter:

Laß mich an ihrer Brust erwärmen!

Man kann diese Änderung vergleichen mit: Mein Schoos! Gott! drängt sich nach ihm hin > Mein Busen drängt sich nach ihm hin (3406 f.). —

Fühl ich nicht immer ihre Noth,

als Ausdruck des Mitgeföhls mit Gretchens Leiden ist an die Stelle getreten des egoistischen:

Verdrängt es diese Seelen Noth?

Statt:

Ha! *bin* ich nicht der Flüchtling, Ünbehauste,

steht jetzt mit sinngemäßerer Verteilung der Hauptaccente auf die Synonyme:

Bin ich der Flüchtling nicht, der Ünbehauste.

Dann folgen 12 Verse, die ohne Änderung übernommen wurden. Darauf:

U: Du Hölle *wolltest* dieses Opfer haben!

Fr: „ „ *mußtest* „ „ „ !;

wodurch das Unabänderliche, Schicksalsmäßige stärker zum Ausdruck kommt: man denkt unwillkürlich an den Vers aus dem 'Heidenröslein': 'Mußt' es eben leiden!

Schließlich hieß es im Urfaust statt:

Was müß geschehen, mags gléich geschehn!

Mags schnell geschehn, was muß geschehn:

in der Fassung des Fragments wird das Wichtigste an den Schluß gestellt und bekommt damit den stärksten Accent: auch innerlich wird der Accent verstärkt, indem statt 'schnell' das intensivere 'gleich' eingeführt wird<sup>1)</sup>.

Die beiden letzten Verse aus dem Urfaust (Faust I, 3368 f.) erinnern stark an eine Stelle aus der Szene, die später 'Trüber Tag, Feld' überschrieben werden sollte, sich schon im Urfaust befand, aber im Fragment keinen Platz gefunden hat:

Gros Hans! nun bist du wieder am Ende deines Wizzes, an dem Fleckgen, wo euch Herrn das Köpfgn überschnappt.

Vielleicht hat Goethe, weil ihm später die Dublette aufgefallen ist, nachher, als er den ganzen ersten Teil veröffentlichte, das 'Köpfgn' gestrichen und daraus gemacht:

<sup>1)</sup> Vollständigkeitshalber müßte noch erwähnt werden, daß Goethe Vers 3366 statt des rheinischen 'brozzelt' (= brodelt) *siedet* eingeführt hat.

Nun sind wir schon wieder an der Grenze unseres Witzes, da wo *euch Menschen* der Sinn überschnappt.

Es ist auch möglich, die Zeit, worin dieses Stück aus dem Urfaust gedichtet wurde, ziemlich genau zu bestimmen. Das Bild des Hüttchens auf dem kleinen Alpenfeld hat der Dichter wohl auf der ersten Schweizer Reise aus dem Jahre 1775 gewonnen. Die Stelle wäre alsdann wohl in den letzten Frankfurter Monaten entstanden, auf welche Zeit auch die verzweifelte Stimmung deutet, die aus diesen Versen zu uns spricht und aus dem Lili-Erlebnis zu erklären ist: namentlich in den Briefen, die Goethe damals an Gustchen Stolberg schrieb, glaubt man verwandte Töne zu hören<sup>1)</sup>.

Den Haag.

LÉON POLAK.

---

A CHRONOLOGICAL AND CRITICAL REVIEW OF THE  
APPRECIATION AND CONDEMNATION OF THE COMIC DRAMATISTS  
OF THE RESTORATION AND ORANGE PERIODS.

II.

In 1855 was published the first part of H. Hettner's *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, dealing with English literature. With him the German critics take the field. His book attained the reputation of a standard work; so far as we are able to judge, that reputation is well deserved. We find here of course, only a concise survey of the subject; but what Hettner has to say he says with force and is to the point. So in his description of the England of Charles II (p. 97 et seqq); the only thing we venture to question is, if really the immorality penetrated all ranks of society, as is maintained on p. 101. — We take due note of the remark that these poets "*keine Ahnung haben, in welchem Schlamm sie waten*" (p. 103). Wycherley is complimented on his forcible characterization and the energy of his dramatic action; Congreve on his high spirits and witty dialogue; Farquhar on his inventiye power (p. 115); Vanbrugh — who is discussed after Farquhar — on his endeavours, however timid, to restore a better moral standard (p. 117). It seems strange that Etherege — to whom only a few lines are given — should be discussed *after* Wycherley and Congreve. And we think it a pity that Cibber is dismissed in eleven lines. The treatment of Blackmore and Collier, again, shows admirable impartiality and perspicuity.

In Hippolyte Taine we meet another French critic. In 1864 he published his "*Histoire de la littérature anglaise.*" In reading it, we are struck by the author's thorough knowledge of the English language as well as by his wide reading; we cannot but admire his style and his knowledge of the human heart. He writes in the true French spirit, lively, entertaining, clear. His book is not in the first place, perhaps, a history of literature so much as a history of manners as reflected in literature. He pursues his aim in the

---

<sup>1)</sup> Die *Gestalt* Lili Schönemanns ist selbstverständlich fernzuhalten. — Man vergl. namentlich den Brief vom 5. August 1775 mit der Unterschrift '*Der Unruhige*' (Morris, *Der junge Goethe* V, 292) (vgl.: '*der Unmensch ohne Zweck und Ruh*').