

**GOETHE'S SEELENDRAMEN UND IHRE
FRANZÖSISCHEN VORLAGEN; EIN
BEITRAG ZUR ERKLÄRUNG DER
IPHIGENIE UND DES TASSO, SOWIE SUR
GESCHICHTE DES DEUTSCHEN UND DES
FRANZÖSISCHEN DRAMAS**

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649209545

Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen; ein Beitrag zur Erklärung der Iphigenie end des Tasso, sowie sur Geschichte des deutschen und des französischen Dramas by Carl Steinweg

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.triestepublishing.com

CARL STEINWEG

**GOETHE'S SEELENDRAMEN UND IHRE
FRANZÖSISCHEN VORLAGEN; EIN
BEITRAG ZUR ERKLÄRUNG DER
IPHIGENIE UND DES TASSO, SOWIE SUR
GESCHICHTE DES DEUTSCHEN
UND DES FRANZÖSISCHEN DRAMAS**

GOETHES SEELENDRAMEN

UND

IHRE FRANZÖSISCHEN VORLAGEN

EIN BEITRAG

ZUR ERKLÄRUNG DER IPHIGENIE UND DES TASSO
SOWIE ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN UND DES
FRANZÖSISCHEN DRAMAS

VON

CARL STEINWEG



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY BRANCH

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1912

39539

27
1820
1820

MEINEM FREUNDE, DEM MALER

SEBASTIAN LUCIUS

ZUGEEIGNET

Vorwort.

Im seinem zweiten Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas: „Racine“ hat Verfasser, gelegentlich der Besprechung des Mithridates, auf die engen Beziehungen dieses Stückes zu Goethes Iphigenie hingewiesen und dabei eine nähere Untersuchung jenes Verhältnisses in Aussicht gestellt. Mit der hier folgenden Abhandlung über Goethes Iphigenie und Tasso und das mit diesen Stücken von der deutschen Literaturgeschichte angekündigte Seelendrama in seiner Abhängigkeit von Corneille und Racine, kommt Verfasser diesem Versprechen nach, in der Hoffnung, auch durch diese Arbeit das Interesse an der für unsere Literatur so wichtigen Zeit des französischen Klassizismus zu beleben.

Die Arbeit zerfällt in drei Teile, deren erster sich mit Goethes beiden Seelendramen beschäftigt und zwar vorerst unabhängig von irgend welchen Quellen und sonstigen historischen Beziehungen. Er möchte deshalb als der mehr künstlerische angesehen werden, der, weil er hauptsächlich auf Nachfühlen beruht, hier und da Widerspruch erwecken mag; denn das künstlerische Empfinden ist verschieden. Kann man schon einem Satze so viel Bedeutungsrichtungen geben als er Worte enthält, so liegt das Wesen eines Kunstwerkes gerade darin, dass jedem Betrachter das Wichtigste wo anders zu liegen scheint. Somit sind auch seine Erklärer Legion. „Ein echtes Kunstwerk“, sagt Goethe, „bleibt wie ein Naturwerk für unseren Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ Es ist also nie eindeutig. Zu der einen Deutung, die ihm der Künstler selber gab — um die sich die Philologie manchmal ebenso heiss wie fruchtlos bemüht — können noch die hinzukommen, die im Werke selber

3.
23 1925

8. 10. 100

6-12

liegen und die dem Schöpfer oft genug selber zum Erstaunen durch Darsteller oder auch schon durch feinfühlende Vorleser zum Bewusstsein gebracht werden. Deshalb hat Verfasser versucht, sich wo es anging auch auf den Standpunkt des Schauspielers zu stellen; so z. B. bei der Auffassung der Charaktere, oder bei der interessanten Frage: ist die Prinzessin aller sinnlichen Liebe fremd? — Man kann sie so darstellen; nichts bei Goethe hindert, es zu tun; nichts aber auch, sie im Widerschein der Leidenschaft und Liebe ihres Verehrers zu sehen.

Bei dieser Behandlung musste Goethes Tasso in einem günstigeren Lichte erscheinen als die Iphigenie, denn er ist künstlerischer empfunden als diese. — Dass dann beide Stücke in ihrer Erklärung durch den zweiten Teil beeinflusst wurden, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden.

Dieser zweite Teil will die Seelendramen Goethes in einen, wenn auch nur eng umschriebenen historischen Zusammenhang bringen; einmal, um damit ihre Abhängigkeit von Racine zu erweisen, der als der eigentliche Erfinder dieser Gattung des Dramas zu gelten hat, dann aber auch, um gerade Goethes Bedeutung für die Entwicklung gewisser künstlerischer Probleme hervorzuheben. — Nur dort aber, wo ein neues Kunstprinzip auftaucht, ist von Originalität zu sprechen; im anderen Falle, wie hier beim Seelendrama Goethes, haben wir nur eine Weiterentwicklung festzustellen. — Die von uns verfolgte Entwicklung geht von den Hauptwerken Corneilles aus und nimmt ihren Weg über Racine zu Goethe und Wagner, den wir als den Vollender des Seelendramas ansehen müssen. Bei ihm nun werden wir auch noch auf andere als bloss literarische Gebiete geführt, die ebenfalls für die künstlerische Entfaltung der im Seelendrama liegenden Möglichkeiten wichtig sind. In erster Linie ist die Musik ihr ideales Feld, dann die Malerei; aber auch Architektur und Plastik vermögen ihnen in eigenartiger Weise gerecht zu werden. — Da nun aber die hier unternommenen Ausflüge auf fremdes Gebiet mehr zufällig sind, als dass sie planmässig unternommen wären, so wollen auch diese Seiten nur als Studienblätter, hier zu einer noch ausstehenden Geschichte des Seelendramas, angesehen werden. Die übrigen Kunst-

gebiete konnten dabei um so weniger umgangen werden, als sie, wie wir nachweisen werden, auch für die Entwicklung des dramatischen Stils wichtig sind.

Das Stilproblem im Drama zu verfolgen ist keine ganz leichte Aufgabe. Es gilt eine veränderte Art des Empfindens nachzuweisen und zu fragen, ob sie nicht auf einer veränderten Art des Sehens beruht, die beide Hand in Hand den Stilwandel in den Künsten bedingen. Die Probleme, die den einzelnen Künsten zugrunde liegen, sind meist uralte; die Art aber, wie man sie in den verschiedenen Künsten auffasst oder gefühlsmässig umwertet, lässt sie immer wieder neu aufleben. Auch die Technik hat ihren grossen Anteil dabei, nicht nur in den darstellenden Künsten, wo sie schon allein einen Stilwechsel herbeiführen kann. Deshalb möchten die eingehenden Untersuchungen nach dieser Richtung hin nicht überflüssig sein: zum Verständnis des Dramas sind sie auch für den Laien wichtig.

Hier wäre nun ein Abschnitt über das antike Drama mit Bezug auf die von uns entwickelten Zusammenhänge nötig gewesen. Da aber der Einfluss der Antike auf die Kunst des XVII. Jahrhunderts später in etwas weiterer Ausdehnung nachgewiesen werden soll, haben wir hier, ebenso wie in der Arbeit über Racine, darauf verzichtet.

Im dritten Teil soll eine Erklärung gegeben werden, wie es kam, dass man die hier nachgewiesenen Beziehungen des deutschen zum französischen Seelendrama übersah, und weshalb weder Schiller noch Goethe, noch auch Wagner ihrer Quelle gedenken.

Die hier befolgte Art der Behandlung, die vor allem darauf ausgeht, dem grossen Achsenreichtum der Goethischen Stücke gerecht zu werden, bringt es mit sich, dass manches in dem einen Kapitel Gesagte im anderen, wenn auch nach anderer Richtung hin, wiederkehrt. Von kleinen Wiederholungen also ist die Arbeit nicht frei. Wir haben es aber mit ausserordentlich komplizierten Organismen zu tun, oder, wenn man will, mit einer Art reichgeschliffener Diamanten, deren unzählige Diagonalen sich ebenfalls vielfach schneiden. Von diesem Reichtum soll dem Schüler eine Ahnung beigebracht werden; denn auch hier wieder war es hauptsäch-

lich das Bedürfnis der Schule, das diese Untersuchungen veranlasste. Das Meiste von allem dem, was über Goethes Iphigenie und Tasso für Schulzwecke geschrieben ist, wird allem andern mehr gerecht als dem, was so eigentlich erst die Sphäre bildet, aus der heraus auch literarische Kunstwerke geboren werden: nämlich der Kunst selber. — Unsere Hochschulbildung hat hier eine Lücke: die Universität entlässt den künftigen Lehrer hinsichtlich seiner ästhetischen Erziehung ebenso arm, wie er zu ihr gekommen ist; und so kaum der Gewinn, den der Schüler bei der Lektüre von Lessings Laokoon z. B., oder der Hamburger Dramaturgie, die beide noch auf unserem Lehrplan stehen, zu erhoffen hat, nicht allzu gross sein.

Corneilles und Racines Hauptwerke gehören ebenso zum festen Bestand unserer Lektüre, wie die Schillers und Goethes, und so soll denn auch dieser dritte Beitrag zur Geschichte des Dramas die Frage entscheiden helfen: was und in welchem Zusammenhang auf der Schule gelesen werden soll, und wie man dabei auch Interesse für künstlerische Fragen erwecken kann.

Halle a. S., im Oktober 1912.

C. Steinweg.

Inhalt.

I. Teil. Goethes Seelendramen: Iphigenie auf Tauris, Torquato Tasso. S. 1—146.

1. Iphigenie auf Tauris. S. 3—59.

Die Begebenheit S. 5. Das äussere Drama S. 8. Das psychologische Drama S. 17. Die Charaktere S. 27—44. Iphigenie S. 27. Orest und seine Entsühnung S. 32. Arkas und Pylades S. 37. Thoas S. 41. Die Technik S. 45—59. Die äussere Anlage S. 45. Die dramatische Perspektive S. 48. Technik der Charakterkomposition S. 55. Kontraste und ihre Harmonisierung S. 57.

2. Torquato Tasso. S. 61—140.

Die Begebenheit S. 63. Das äussere Drama S. 67—72. Das Duellstück S. 67. Die Intrige S. 68. Das innere, psychologische Drama S. 72—84. Die Tragödie der Prinzessin S. 84. Verzeichnungen S. 85—92. Verzeichnung der Rolle Antonios S. 88. Verzeichnung der Rolle Leonorens S. 90. Begriff der eigentlichen Handlung S. 93. Die Charaktere S. 101 bis 122. Leonore S. 101. Die Prinzessin S. 105. Antonio S. 109. Tasso S. 113. Überblick über die Charaktere S. 118. Die Technik S. 123—134. Die äussere Anlage S. 123. Der Rhythmus S. 125. Bestrebungen nach Ausgleich und Harmonisierung S. 126. Bindung S. 127. Sinn und Summe des Ganzen S. 135.

3. Vergleich zwischen „Iphigenie“ und „Tasso“, S. 141—146.

II. Teil. Die französischen Vorlagen. S. 147—237.

A. I. Die Entwicklung des Seelendramas von Corneille zu Racine und Goethe mit Bezug auf Wagner und die moderne Kunst. S. 149—188.

Die Anfänge des Seelendramas bei Corneille S. 151. *Cid* S. 151. Horace S. 152. *Cinna* S. 153. Polyset S. 155. Racine, der Erfinder des Seelendramas S. 158. *Andromache* S. 158. *Berenice* S. 163. *Bajazet* S. 165. *Mithridates*