

Goethes Götz von Berlichingen

Autor(en): **Staiger, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 5

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-159761>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GOETHES GOTZ VON BERLICHINGEN

VON EMIL STAIGER

Zur gleichen Zeit wie die ersten Gedichte, in denen ein neuer Ton erklingt, entsteht die *«Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eigenen Hand, dramatisiert»*. Bedenken wir recht, was dies bedeutet, so geht uns schon hier die unvergleichliche Weite von Goethes Schöpferkraft auf. Bei flüchtiger Betrachtung erinnert nichts an den Dichter der Lieder und Hymnen. Der Nebel der «wiegenden Empfindung», in der unser Herz schwimmt, hat sich verteilt, und ein gestaltenreiches, festumrissenes äußeres Leben erscheint, mit den Worten der Shakespeare-Rede zu sprechen, ein «schöner», und das heißt hier noch ein reicher, «Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt». «Vor unsern Augen» wallt sie vorbei. Das Herz, das eins ist mit dem Herzen der Schöpfung, spricht unmittelbar nicht mit. In dem ganzen Stück fällt kein inniger Ton. Trotz dem Vorbild Shakespeares bedient sich Goethe von Anfang bis Schluß der Prosa, einer Prosa zudem, die nicht im mindesten lyrisch gefärbt, sondern in jeder Wendung charakteristisch ist. Sogar die Gespräche der Liebenden verraten mit keiner Silbe, daß ihr Schöpfer das Entzücken des «Mailieds», den Schmerz der Abschiedsgedichte kennt. Kein Eingeweihter, ein unbestechlicher Zeuge scheint sie wiederzugeben. Dabei wissen wir, daß Goethe persönlich nicht minder daran beteiligt war als an den Gedichten, in denen er «Ich» sagt. Über die Weislingen-Episode schrieb er im Oktober 1773 an I. D. Salzmann: «Die arme Friederike wird einigermaßen sich getröstet finden, wenn der Untreue vergiftet wird». Es handelt sich also auch hier um das «Bruchstück einer großen Konfession». Bemerkenswert aber ist, daß der «Götz» die Fragwürdigkeit seiner Liebe darstellt, die Untreue, die der Lyrik fremd bleibt und höchstens in der dritten Person, in Balladen wie «Der untreue Knabe» oder im «Heideröslein» berührt wird. Denn erst im «Götz», wo Goethe dem Leben und sich selbst gegenübertritt, ist eine strenge Betrachtung möglich. Erst in der Prosa des Bühnenstücks können auch jene Bereiche zur Sprache kommen, die ihm fremd oder unangenehm sind, die Rechtswissenschaft zum Beispiel, der amtliche Dünkel, das höfische Zeremoniell. Aber das Gegenüber braucht an sich nicht Widerspruch zu bedeuten. Sichtbar wird jetzt auch ein massiveres Menschenwesen und eine Natur, auf der das Auge mit Lust verweilt, die stämmigen Herren und derben Bauern, der Burghof und der deutsche Wald, als angeschaut Bild

jedoch, nicht als Metapher eines Gefühls; und sichtbar wird, was die lyrische Dichtung am wenigsten kennt, der Mann der Tat, der Ritter mit der eisernen Hand. Diese auch im Titel festgehaltene Vorstellung dürfte der Ursprung des Werks gewesen sein. So wenigstens erinnert sich die Mutter Goethes nach dem Zeugnis eines englischen Besuchers im Jahre 1802:

«Her son came home one evening in high spirits, saying: Oh mother, I have found such a book in the public library, and I will make a play of it! What great eyes the Philistins will make at the Knight with the Iron-hand! That's glorious, the Iron-hand!»

Mit der Eisenhand wehrt und behauptet sich Götz, wie Goethe sich mit seinem Werk gegen die Philister behaupten will. Von Selbstbehauptung ist auch beim «Ganymed» und bei «Wanderers Sturmlied» die Rede. Allein, dort geht es darum, die innere Kraft, das Walten des Göttlichen im eigenen Busen auszuhalten und sich als Einzelnen hier und jetzt im Taumel des Allgefühls zu bewahren. Götz kennt kein solches Allgefühl. Er handelt, und wo er nicht handeln kann, da wird er seiner selbst nicht froh. Zum Handeln drängt es ihn, weil die Welt nicht überall so beschaffen ist, wie sie nach seinem Sinne beschaffen sein sollte. Was Ganymed im Entzücken vergißt, der Wanderer im «Sturmlied» übertönt, der «ahndevolle» Jüngling in «An Schwager Kronos» kaum beachtet, die Püffe, das Ungehörige, Widerstrebende nimmt der Geist des nüchternen Mannes und wackeren Kämpfers wahr. Er behauptet sich *gegen* seine Umgebung und ist, wie es heißt, «sich selbst genug». So aber verdient er sich den höchsten Ehrennamen, den schon der junge Goethe vergeben kann: Natur!

«Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen», lesen wir in der Rede zum Shakespearestag. Als solche Natur ist auch Götz gemeint. Was heißt «Natur»? Die Ahnung ewiger und ursprünglicher Schöpferkraft, die Goethe in den Gedichten ausspricht, wird offenbar wieder damit bezeichnet. Götz ist ein Mensch, wie er unmittelbar aus dem Schoß der Allnatur hervorgeht, ursprünglich in jeder Gebärde und Rede, indes die andern, der Bischof von Bamberg, Weislingen, Olearius, Fuld, von allgemein anerkannten Vorurteilen einer Gesellschaft, eines Standes getragen und bestimmt sind. Diese handeln demnach innerhalb eines gültigen Rahmens nach Gründen; sie ahmen im Leben, Reden und Denken das überlieferte Muster des Höflings, des Rechtsgelehrten, des Geistlichen nach. Dieser handelt impulsiv und findet keine anderen Gründe als die Stimme in seiner Brust. Der Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und dem Schöpferischen wiederholt sich also auch in dem Prosawerk, und insofern bezeichnet das Wort «Natur» denselben Bereich des Echten, den etwa das Lied «An Belinden» meint:

«Wo du, Engel, bist, ist Lieb' und Güte,
Wo du bist, Natur».

«Lieb' und Güte» freilich scheinen in Götz von Berlichingen Natur nicht ebenso wesentlich von Unnatur zu scheiden wie in der Lyrik. Denn auch Adelheid ist eine Natur, ebenso echt und ursprünglich wie Götz, ebenso, ohne Rücksicht auf allgemeingültige Regeln, sich selber treu, und dennoch böse, verderblich für alle, die ihr dämonischer Reiz verführt, so, daß sogar ihr Mörder verwirrt die Frage an den Himmel richtet:

«Gott, machtest du sie so schön, und konntest du sie nicht gut machen?»

Götz selbst ist bieder und ehrlich, sogar noch, wie er sich mit den Bauern verbündet. Goethe hat alles getan, um seinen Helden gegen den Vorwurf der Willkür und Grausamkeit zu schützen. Dennoch wird niemand sagen wollen, er stelle ein Beispiel von Liebe und Güte auf. Die eindrucksvollsten Züge seines Charakters sind Größe und Kraft. Und damit sind die Begriffe genannt, die hier umreißen, was Natur ist, die Goethe selbst und das junge Geschlecht zur Begeisterung hingerissen haben. «Ein großer Mann» — diese westliche Prägung, die Tolstoi später, im Hinblick auf Napoleon, so geärgert hat, hier wird sie mit allem Nachdruck und mit neuer Bedeutung in das Schrifttum deutscher Sprache eingeführt.

Die Literatur des Rokoko sah die Größe eher mit Mißtrauen an. Das Natürliche ist dort gerade nicht groß. Natürlich ist, was der Gesellschaft entspricht, worauf man jeden verpflichten darf. Schon Gottsched hat darum seine nach älteren Mustern gestalteten Helden durch maßvolle Haltung dem allgemeinen Verständnis nahezubringen versucht. Lessing bemüht sich praktisch und theoretisch um eine Bühnenkunst, die auf die «admiratio» des Barock zugunsten des Mitleids verzichtet und so Gemeinschaftsgefühle weckt. Doch auch die Größe, die Corneille und Gryphius bis zu schwindelnder Höhe steigern, ist anderer Art als die des Götz. Größe bemißt sich im Barock nach dem Grade der Repräsentation. Ein Fürst ist groß, der ein Reich, ein Feldherr, der eine Macht repräsentiert. Der Aufmarsch der Trabanten, der Prunk, die Zeichen der Würde sind unentbehrlich. Groß ist ferner der Träger moralischer oder religiöser Ideen, der christliche Märtyrer oder der unbeugsame Hüter stoischer Tugend. Sie alle vertreten das Anerkannte. Sie setzen sich ein für einen Wert, der jedem Zweifel entrückt ist. Die Größe liegt auf ihren Schultern wie ein Ornat. Je mehr der Mensch unter dem verschwindet, was er bedeutet, desto größer stellt er sich dar.

Goethes Götz ist kein Repräsentant. Im Gegenteil, deshalb ist er so groß, weil er, anders als der Bischof oder der Kaiser, nichts re-

präsentiert, weder die Kirche noch das Reich, weil hinter seiner Erscheinung nichts steht, auch keine allgemeinen Ideen, weil er immer nur er selbst ist und einzig von einer Verantwortung vor dem eigenen Herzen wissen will. Das Faustrecht bot den historischen Rahmen für eine solche Persönlichkeit. Wie Götz sich aber des Faustrechts bedient, das unterscheidet ihn auch von späteren «großen» Helden des Sturm und Drang, z. B. von Schillers Räuber Karl Moor. Über den «Räubern» steht das Motto: «Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum noch sanat, ignis sanat». Karl Moor zieht mit den Räubern aus, um im Sinne dieser Devise zu handeln. Er ist erfüllt von einer einzigen gewaltigen revolutionären Idee. Seine Größe besteht darin, alles Glück der Gegenwart preiszugeben, unverwandt den Blick auf eine bessere Zukunft der Menschheit zu richten, an seinem Platz mit dem Aufgebot der letzten Kraft diese Zukunft zu fördern, zu strafen, zu sühnen, das «tintenklecksende Saeculum» fürchterlich heimzusuchen und Raum für ein besseres Leben zu schaffen. Neben diesem Räuber bietet Götz einen fast behaglichen Anblick. Wohl bringt er einen herzhaften Trinkspruch auf die bessere Zukunft aus und hält im dritten Aufzug seine wackere Rede über die Freiheit und über das neue Reich des Glücks, das irgendeinmal anbrechen wird:

«Es wird! es wird! Vielleicht daß Gott denen Großen die Augen über ihre Glückseligkeit auftut. Ich hoffe, denn ihre Verblendung ist so unnatürlich, daß zu ihrer Erleuchtung kein Wunder nötig scheint. Wenn sie das Übermaß von Wonne fühlen werden, in ihren Untertanen glücklich zu sein. Wenn sie menschliche Herzen genug haben werden, um zu schmecken, welche Seligkeit es ist, ein großer Mensch zu sein.

Wenn ihr wohl gebautes, gesegnetes Land ihnen ein Paradies gegen ihre steife, gezwungene, einsiedlerische Gärten scheint. Wenn die volle Wange, der fröhliche Blick jedes Bauern, seine zahlreiche Familie, die Fettigkeit ihres ruhenden Landes besiegelt, und gegen diesen Anblick alle Schauspiele, alle Bildersäle ihnen kalt werden. Dann wird der Nachbar dem Nachbar Ruhe gönnen, weil er selbst glücklich ist. Dann wird keiner seine Grenzen zu erweitern suchen. Er wird lieber die Sonne in seinem Kreise bleiben, als ein Komet durch viele andre seinen schrecklichen, unstillen Zug führen».

So Götz in einer Rede, die von der eschatologischen Hoffnung der Zeit um 1770, der Jugend um Goethe, auf ihre Weise Kunde gibt. Götz meint aber nicht, es liege an ihm, das Schicksal der ganzen Welt zu entscheiden. «Vielleicht daß Gott denen Großen die Augen über ihre Glückseligkeit auftut». Vor allem ist Götz durchaus nicht bereit, mit Eisen und Feuer über die schöne deutsche Erde hinaufzufahren und jenen Terror auszuüben, zu dem sich der Schillersche Held — trotz einigen Vorsichtsmaßnahmen und Rücksichten seines Schöp-

fers — entschließt. Götz beschränkt sich darauf, in einzelnen Fällen nach dem Rechten zu sehen. Ja, manchmal hat man sogar den Eindruck, es sei, wie bei seinem Reiterburschen Georg, mehr ritterliche Lust am Kampf als ein Ziel, was ihn nötigt, auszuziehen. Er schaut nicht trunken in die Ferne; er freut sich gegenwärtigen Glücks, wo immer es ihm beschieden ist, und würde es wohl als Frevel empfinden, sich über alles, was ihn umgibt, mit jenem Pathos hinwegzusetzen, mit dem uns Karl Moor hinreißt und erschreckt. So kann er etwa auch essen und trinken — was der Würde von Schillers Held doch einigermaßen abträglich wäre. Bei Schiller essen und trinken nur die gemeinen Räuber. Karl Moor redet!

Dies alles begründet einen bedeutsamen Unterschied in der szenischen Technik. Obwohl sich Schiller sowohl wie Goethe auf das Vorbild Shakespeares berufen, hat Schiller die kurzen Szenen Shakespeares schon in den «Räubern» nicht nachgeahmt. Seine und seines Helden gespannte Existenz bedarf eines größeren Raumes, um in Erscheinung zu treten. Und wie jede einzelne Szene auf einen entlegenen Gipfel hin ansetzt, so «präzipitiert» — um Schillers Kunstausdruck zu brauchen — das ganze Stück. Es ist dramatisch im höchsten Grad, drängt unaufhaltsam dem Ende zu, dem Ausgang, dem zuliebe Karl Moor und der Dichter alle Gegenwart opfern. Goethe dagegen ist eine Bilderfolge in kürzeren Szenen gemäß. Wohl verdichtet sich auch im «Götz von Berlichingen» manchmal die Lage und fordert gebieterisch eine Lösung. Doch öfter hat jede Stunde ihr eigenes Glück und ihre eigene Not. Und eben dies ist der Ruhm des Ritters, daß er in jedem Augenblick vollkommen gegenwärtig erscheint und nichts aussteht, was seinen Wert nach außen erst verbürgen müßte. Er ist keine Drohung und keine Verheißung. Er ist, was er ist, «sich selbst genug».

Es scheint indes, als sei mit diesen Worten das gelassenere Tempo bei Goethe noch nicht genügend erklärt. Man könnte sagen, der Dichter, Götz und jede einzelne Szene entbehre nicht nur der Ungeduld zum Ziel, die Schiller bis zur tragischen Katastrophe beseelt; es gehe hier sogar eher bergab, und der Held, ja die ganze Menschheit habe im Grunde nichts Besseres zu tun, als am Vergangenen festzuhalten und die kommende Zeit zu verzögern. Schon das Motto aus Hallers «Usong», das über der ersten Fassung steht, schlägt einen hoffnungslosen Ton an:

«Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volks ist in den Kot getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig».

Schillers Motto fordert Heilung der kranken Welt und empfiehlt eine unbarmherzige Kur. Goethe stellt nur das Verderben fest und bekennt sich damit zu Herders Idee des unaufhaltsamen Niedergangs. Das Leben ist alt und schwächlich geworden, wie nach Herders Lehre

die deutsche Sprache der Gegenwart greisenhaft ist. Es fällt nicht schwer, zu zeigen, daß der trübe Gedanke nachdrücklich betont wird. Der historische Götz war mit Kindern gesegnet. Der Dichter läßt ihm einen einzigen Sohn, der aus der Art schlägt, sich mehr in der Küche als im Stall herumtreibt, früh schon ein Buchstabenwissen erwirbt und schließlich in einem Kloster verschwindet:

Marie: Kann sich mein Bruder entschließen, den Jungen ins Kloster zu tun?

Elisabeth: Er muß. Denke nur selbst, welche Figur würde Karl dereinst als Ritter spielen?

Marie: Eine recht edle, erhabne Rolle.

Elisabeth: Vielleicht in hundert Jahren, wenn das Menschengeschlecht recht tief heruntergekommen sein wird. Jetzo, da der Besitz unserer Güter so unsicher ist, müssen wir Männer zu Hausvätern haben. Karl, wenn er eine Frau nähm, könnte sie nicht mehr Frau sein als er».

Die wenigen Worte deuten an, daß, was sich in Götzens Familie abspielt, das Schicksal der ganzen Menschheit sei. Götz selber kann sich dieser Erkenntnis vor seinem Tode nicht verschließen:

«Die Schwachen werden regieren mit List, und der Tapfre wird in die Netze fallen, womit die Feigheit die Pfade verwebt».

Er hat des Glaubens gelebt, es gelte, einzelne Übel abzuschaffen. Nun muß er einsehen, daß er sich gegen den Geist der Zeit zur Wehr gesetzt hat und daß die Zukunft seinen Feinden, den Höflingen, Schreibern und Pfaffen, gehört. Der Kaiser Maximilian, der letzte Ritter, teilt sein Los. Er blickt in seinen alten Tagen schmerzlich in seine Jugend zurück, die mit der Jugend des deutschen Volkes entschwunden und unwiederbringlich dahin ist. So lassen sich große Teile des Stücks als eine Kritik der Gegenwart lesen, die in dieselbe Richtung weist wie Herders Philosophie der Geschichte. Die Reden Elisabeths, die eine herzhaftere, tapfere Frömmigkeit gegen die Religion der Schwachen verteidigt, Georgs Lob der Natur und der Kraft, die Klagen des Klosterbruders Martin: sie klingen bereits wie aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüber, und der Zukunft gilt am Ende nur noch die schmerzliche, über der Leiche des Helden gesprochene Warnung Lerses:

«Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!»

Indes, so unwidersprechlich diese Befunde sind, so klar sich die Absicht des Dichters aus ihnen entnehmen läßt, der unbefangene Leser wird sie dennoch ungern anerkennen. Sollte das wahre Leben des Werks der Absicht Goethes zuwider sein? In einem Brief an Herder, Mitte Juli 1772, schreibt er über den «Götz von Berlichingen»:

«Es ist alles nur gedacht. Das ärgert mich genug. Emilia Galotti ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen

irgend darein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Wort, möcht' ich sagen, auffinden».

In diesem Sinne trifft nun zwar der Vergleich mit Lessings Tragödie nicht zu. Er läßt sich auch schwer mit Herders, von Goethe unterschriebenem, Urteil vereinigen, Shakespeare habe ihn ganz verdorben. Lessings Denken ist mit Shakespeares Elementarkraft unvereinbar. Aber wenn nicht das Ganze, so sind doch einzelne Teile «nur gedacht» und offenbar gerade jene, in denen Herders Idee der Dekadenz besonders klar hervortritt, Kraft und Größe beredet, statt gestaltet, und die Schwäche mit einem geschichtlichen Bewußtsein, das den Recken seltsam zu Gesicht steht, im Allgemeinen erwogen statt unverdrossenen Mutes bekämpft wird. Um so eigenartiger fallen solche Stellen aus dem Rahmen, als Goethe ihrer oft gar nicht bedürfte, um mitzuteilen, was er meint. Elisabeth erschiene viel eher als kraftvolle, lebensstüchtige Frau, wenn ihre Gespräche mit Marie nicht die Kraft zugleich theoretisch verträten. Und manche Gebärden und Taten Götzens erstatten ein viel lebendigeres Zeugnis als alle Gedanken, die sich Gefährten und Feinde über sein Wesen bilden. Freilich, den Pessimismus hätte Goethe mit dem Verzicht auf die nur gedachten Stellen preisgeben müssen. Morris erklärt im Kommentar, im Widerspruch zum Wissen und Wollen des Dichters, aber sicher mit Recht:

«Das so vor uns aufsteigende Gesamtbild ist düster gefärbt und doch zugleich hoffnungsvoll. Wir fühlen: solche Kräfte können nicht für alle Zeiten einander zerstören, und wenn sie sich reinigen und zusammenfassen, wird es in Deutschland aufwärts gehen».

Dazu stimmt, daß in dem ganzen Stück kein ausgemachter Schurke und elender Wicht in den Vordergrund tritt. Weislingen ist ein Schwächling, gewiß. Doch edlere Regungen sind ihm nicht fremd. Wie er sein scheuendes Pferd mit Gewalt in den Hof des bischöflichen Schlosses zwingt, so handelt er überall gegen eine Natur, die noch lebendig ist, die sich sträubt gegen seine falschen Entschlüsse und vor dem Tode noch einmal siegt. Der Hof des Bischofs von Bamberg müßte die Welt des Widersachers sein. Wenn aber die Regie nicht nachhilft, geht es hier keineswegs so zu, daß sich die Freunde des Ritters mit jenem Entsetzen abwenden müßten, das in den «Räubern» Franz Moors Gebaren einflößt. Wohl hebt die Szene sich schon sprachlich fühlbar von den Götz-Szenen ab. Wir lesen ein etwas formelhaftes, mit Latein durchsetztes Deutsch, das ungefähr so lautet, wie es Herder in seinem Roman von den Lebensaltern der Sprache als Spätstil beschreibt. Doch es ergötzt uns eigentlich nur als neue Farbe in dem reichen Bild; es widerstrebt uns nicht. So auch die Menschen, die es sprechen. Olearius ist zwar ein dünkelfafter, empfindlicher und humorloser Gelehrter; man hört

ihm aber ganz gerne zu und läßt es in seiner Abneigung bei Liebetrauts frechen Spässen bewenden. Der Bischof selbst ist etwas blaß geraten. Doch wenn er einen so munteren, unbekümmerten Gesellen wie Liebetraut an seinem Hofe duldet, kann es auch mit ihm nicht über die Maßen schlimm bestellt sein. Vollends der dicke Zecher, der Abt von Fulda, stimmt uns versöhnlich. Er ist untüchtig wie alle, die sich an dieser Tafel versammeln, weder «groß» noch «kraftvoll»; doch — «es muß auch solche Käuze geben». Die rebellischen Bauern schützt ihr Unglück, Adelheid ihre Schönheit gegen ein allzu vernichtendes Urteil. Goethe selbst gesteht, er habe sich so in ihre Reize verliebt, daß sie allmählich zu sehr in den Mittelpunkt des Geschehens getreten sei. Und diese Lust an der wunderbaren, mannigfaltigen Fülle des Lebens scheint sich überall einzumischen und die ursprüngliche Absicht zu stören. Goethe hat sich ans Werk gemacht, um einen großen Mann im Widerspruch zu seiner Umgebung zu zeigen und seinem Jahrhundert einen Spiegel vorzuhalten, in dem es die eigene Schwäche erkennen mußte. Nun drängen sich alle Gestalten, die sein von Vorurteilen der Gesellschaft und der Vernunft befreiter Blick entdeckt, mit solcher Macht und so eigentümlichem Daseinsrecht hervor, daß Götz fast in die Reihe rückt und einer unter Vielen, statt ein Einzelner gegen die Mehrheit ist.

Damit ist noch nicht gesagt, das Stück sei wie in Licht getaucht. Die Lust an der schöpferischen Natur, die so verschiedene Wesen bildet, ist freilich übermächtig und verdirbt zum Glück das trübe Konzept. Doch oft ist diese Lust auch bang und von tiefen Schauern begleitet. Der Verrat an Götz im dritten Aufzug deckt urböse Tiefen der menschlichen Seele auf, ein verworfenes Trachten, dem die Entschuldigung, daß es groß sei, versagt bleiben muß. Doch das spielt sich hinter der Bühne ab. Der Anblick der Elenden bleibt uns erspart. Dagegen schauen die Gesichter der Zigeuner im fünften Aufzug mit einer beängstigenden Eindringlichkeit aus wilder, nächtiger Landschaft in das Haus des geordneten Lebens herein. So bleibt die Welt des Möglichen, wie bei Shakespeare, offen und verliert sich in einer dämmernden Weite.

Insofern ist der «Götz» so unbefangen wie die Straßburger Lyrik. Goethe mag noch so beflissen die Handlung in Herders Sinn auslegen — die Fragen, die er später angesichts eines solchen Schicksals aufwirft, bleiben hier alle noch ungelöst, ja, stellen sich kaum schon klar genug, um eine Antwort herauszufordern. Einen Hinweis gibt vielleicht die Bemerkung aus der Shakespeare-Rede:

«Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unseres Ich, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt».

Das ist in der Tat das Problem, das sich stellt, sobald das Ich sich so kraftvoll wie im Leben und Schaffen des jungen Goethe in seiner Eigentümlichkeit zu fühlen und hochzuschätzen beginnt. Und spätere Philosophen werden den Punkt genau ins Auge fassen, den nach den Worten des Redners bis jetzt noch niemand gesehen und bestimmt hat. Schelling in den «Briefen über Dogmatismus und Kritizismus», Hegel in der «Phänomenologie des Geistes» und andere führen die schwierige Diskussion, die schließlich damit endet, daß «das Tragische», also das Wesen der Tragödie, allgemein, rückwirkend sogar bis zur Tragödie der Antike, die nichts damit zu tun hat, als Zusammenstoß zwischen der Freiheit des Einzelnen und dem Schicksal erklärt wird. So viel traut Goethe sich nicht zu. Um eine solche Deutung zu wagen, müßte er die beiden Größen kennen, die im Spiele stehen. Das «Ganze» aber, dessen notwendiger Gang dem «Ich» widersteht, ist im «Götz von Berlichingen» noch unübersichtlich. Was ist alles möglich in der Welt, in der Natur? Und ebenso ungewiß bleibt das «Ich». Es «prätendiert» die Freiheit. Doch ob es sie wirklich besitzt, wer weiß da Bescheid? Was ist der Mensch? Gerade dann, wenn der ewige, alliebende Vater die ganze Natur durchdringt, ist keine Freiheit des Einzelnen möglich. Durchdringt er sie aber, diese Natur, die sich im «Götz», ihrer Größe und Herrlichkeit unbeschadet, ins Unheilvolle, Fragwürdige, ja ins Böse erweitert? Wie sehr der Dichter daran zweifelt, erhellt aus der zweiten Fassung des Dramas, die an verschiedenen Stellen auf ein der Innigkeit des Herzens entrücktes, christlich gedachtes Jenseits verweist und damit einen Raum des Heiles und Trostes offen läßt, wenn der Mensch im irdischen Reich entmutigt oder gar zur Verzweiflung gedrängt werden sollte. Auch dies ist aber keine Antwort, bei der sich Goethe beruhigen kann. Es kommt nur eine Möglichkeit zu den vielen Möglichkeiten hinzu. Keine hebt die andere auf.

Ja, so wenig sind die einzelnen Teile aufeinander bezogen, daß sogar der Zusammenstoß zwischen dem Ritter und seinen Widersachern nicht deutlich in Erscheinung tritt. Man hat sein Bündnis mit den Bauern als «tragische» Katastrophe bezeichnet. Doch käme es wirklich darauf an, wie ungeschickt hätte der Dichter den entscheidenden Augenblick aufgefaßt! Es ist durchaus nicht tragisch notwendig, daß Götz sich mit den Bauern auf einen zweifelhaften Vertrag einläßt. Er hält es auf seinem Schloß nicht aus; er möchte wieder handeln und redet sich halbwegs ein, die Sache sei gut. Alsbald wächst sie ihm über den Kopf. Das war vorauszusehen. Götz verscherzt darum fast unsere Sympathie; und nur die sehr geschickte Wendung, daß sein Weib Elisabeth selber es ist, die ihn des Wortbruchs und der Unklugheit bezichtigt und daß sie die Anklage schmerzzerissen erhebt und kaum versteht, wie ein solcher Mann einen solchen Schritt

unternehmen konnte — nur dies, daß von der Bühne herab, aus dem Munde des liebevollsten Zeugen, das Urteil des Publikums anerkannt wird, entwaffnet den Widerspruch des Gefühls und macht uns einigermaßen geneigt, dem Helden zu glauben, wenn er erklärt, die andern seien es gewesen, die ihm nach und nach nicht nur die Güter und die Freiheit, sondern auch den guten Namen genommen hätten.

Doch davon abgesehen: der Bund mit den Bauern ist eine Episode. Goethe hat die ersten Akte keineswegs daraufhin angelegt. Er hat überhaupt nichts im voraus bedacht. Durch den Antrieb der Schwester bestimmt — so erinnert er sich in «Dichtung und Wahrheit» — «fing ich eines Morgens zu schreiben an, ohne daß ich einen Entwurf oder Plan vorher aufgesetzt hätte». Da ist es verständlich, daß es kaum zu Auseinandersetzungen kommt. Götz und die Seinen handeln; die Gegner führen die Gegenzüge mit List und gewinnen schließlich die Oberhand. Doch auf der Bühne begegnen und sprechen die beiden Parteien sich nicht aus. Im Rathaus zu Heilbronn sind nur die zaghaften kaiserlichen Räte zugegen, die nach höherer Weisung reden und nichts zu erwidern vermögen, was geeignet wäre, die Lage zu klären. Und jede andere Gelegenheit zur Aussprache läßt sich Goethe entgehen oder vermeidet er instinktiv. Er wüßte nicht, wie er sie ansetzen und auf welche Instanz er sie ausrichten müßte.

So nimmt das Stück nur einen ersten Bestand von großen und kräftigen, aber auch schwachen und kleinen Gestalten auf und setzt Figuren auf das Feld, das später einmal zum Schauplatz weise ersonnener Spiele werden wird. Unter den Bühnenwerken höheren Ranges, die Goethe geschaffen hat, ist keines so geistlos wie der «Götz», und eben deshalb keines so weit und so reich an mannigfaltigem Leben. Denn der Geist, der vertieft, schränkt auch ein und wählt aus der Fülle das Wenige aus, das innerhalb eines bestimmten Rahmens bedeutsam ist. Ein solcher Rahmen fehlt hier noch. Darum sind hier auch Charaktere noch möglich, die Goethe später nicht mehr beachtet, so Adelheid, die dämonische Frau, die ganz aus dem Blickfeld des Dichters verschwindet, so Metzler, der fürchterliche Rebell. Um dieser Weite willen hat das Werk in den Siebzigerjahren einen so ungeheuren Eindruck gemacht. Man fühlte sich auf einmal aus der Enge einer allzu klug gesponnenen und geistreichen Kunst in Gottes freie Natur versetzt. Und aus demselben Grunde war dem «Götz» in der Zeit des Naturalismus eine Auferstehung beschieden, damals, als man der Schönheit des klassischen Kosmos müde zu werden begann und, ohne Verständnis für die leise, aber inständige Mahnung, die alles Gewählte und Abgerundete ausspricht, eine «wahre» Dichtung gegen die «schöne» glaubte ausspielen zu müssen.