Goethes Götz von Berlichingen und Shakespeares historische Dramen.

Goethe hat bekanntlich hinsichtlich seiner sämtlichen umfangreicheren Werke geäussert, dass keines derselben — mit einziger Ausnahme der Wahlverwandtschaften — eine „Idee“ verkörpern solle. Gleichwohl sind wir genötigt, um für unser Verständnis den Gang einer grösseren Dichtung, und insbesondere einer dramatischen, kurz zusammenzufassen, uns der Form eines abstrakten Gedankens zu bedienen. Und dies gilt vorzugsweise auch in bezug auf den Götz, der, einem der Kaulbachschen Wandgemälde vergleichbar, in eine Menge von Einzelscenen zerfallen würde, wenn es nicht möglich wäre, einen einheitlichen Grundgedanken ausfindig zu machen, welcher die Vielheit der Teile zu einem organischen Ganzen zusammenzuschliessen und somit recht eigentlich den Schlüssel zu dem Verständnis der ganzen Anlage des Stückes zu bieten geeignet ist. Um nun so die Grundidee unseres Werkes aufzudecken, wird es, wie schon hier erwähnt werden mag, erforderlich sein, die Abhängigkeit desselben von der Technik der Shakespeareschen Dramen nachzuweisen. Der Götz war unmittelbar aus Goethes Shakespearestudien erwachsen. Musste es da nicht natürlich sein, dass der jugendliche Dichter sich bei dieser seiner dramatischen Erstlingsschöpfung — sei es unbewusst, sei es mit voller Absichtlichkeit — von dem englischen Meister leiten liess?

Unter den Dramen des letzteren waren es, der Natur des zu behandelnden Stoffes entsprechend, namentlich die historischen — und zwar, wie sich uns ergeben wird, ganz bestimmte unter denselben —, welche unsern Dichter zur Nachahmung reizten. Auf diese deutet Goethe offenbar hin, wenn er Wahrheit und Dichtung, B. 13 die „historische Behandlungsart“ seines Götz direkt mit der fortdauernden Lektüre von Shakespeares Werken in Verbindung bringt. Und gerade darin schloss er sich seinem Vorbilde an, dass er nicht sowohl einen einzelnen geschichtlichen Charakter, als vielmehr im eigentlichen Sinne ein Stück Weltgeschichte zum Gegenstand dramatischer Gestaltung machen wollte. Hierauf mag eine weitere Angabe des Dichters (ebendort) zu beziehen sein, wonach er sich „in der dramatischen Form den lebendigen Ereignissen mehr und mehr anzunähern“ gesucht habe. Die historische Kunst des englischen Meisters wird also als die Quelle zu betrachten sein, aus welcher Goethe bei Behandlung seines Stoffes schöpfte, und erst indem wir systematisch auf diese zurückgehen, werden uns die ihn hierbei leitenden Absichten völlig deutlich werden können. In dieser Beziehung einen Beitrag zur Erklärung des, trotz seiner Abhängigkeit gegenüber dem fremden Vorbilde, in seiner Art so genialen Werkes zu liefern, soll die Aufgabe der nachstehenden Ausführungen sein.

Nun scheint zwar noch eine andere Quelle näher zu liegen, auf die man zurückzugreifen hat, um die Absichten zu erkennen, welche dem Dichter bei der Schöpfung seines Werkes vorschwebten. Dies sind, da das Drama, wie es vorliegt, nicht ohne weiteres einen klar durchgeführten Plan hervortreten lässt, einesteils die Bemerkungen, welche Goethe seinerseits über diese Absichten in Wahrheit und Dichtung, wo er eingehend über die Entstehung des Götz berichtet, gegeben hat, anderenteils die ältere, ursprüngliche Fassung aus dem Jahre 1771, welche die Ueberschrift führt, „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert“. Da die Andeutungen des Dichters über die uns beschäftigende Frage eine missverständliche Auslegung nicht ausschliessen (siehe hierüber genaueres weiter unten), so wenden wir uns zunächst dem zweiten der zu erörternden Punkte zu und suchen demnach die Frage zu beantworten, welche Hinweise auf den dem Stücke zu Grunde liegenden Gedanken sich aus dem Vergleich desselben mit der ersten Fassung ergeben. Von vornherein darf als gewiss gelten, dass die zweite Bearbeitung nicht den Zweck hatte, den Charakter der Dichtung wesentlich zu verändern, sondern nur den, die ursprüngliche Anlage folgerichtiger durchzuführen. Goethe selber giebt Wahrheit und Dichtung B. 13 an, es sei bei der Ueberarbeitung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nur seine Absicht gewesen, ein einheitliches Drama statt einer dramatisierten Biographie, wie sie ihm zuerst vorschwebte, zu schaffen. „Die menschliche Neigung“, d. h. der unmittelbare Anteil an dem Schicksal der handelnden Personen, durch den der Dichter sich bei der ersten Behandlung des Stoffes hatte leiten lassen, „sollte“, so heisst es daselbst weiter, hierbei „der künstlerischen Ueberzeugung weichen“. Die Bezeichnung „Schauspiel“, welche die spätere Fassung erhalten hat, bezeugt ausdrücklich, dass er in dieser die in der ersten vermisste dramatische Einheit glaubte hergestellt zu haben. Wir können also annehmen, dass es ihm bei der Umgestaltung des Stückes darum zu thun war, den Grundgedanken desselben in einheitlicherem Sinne zur Durchführung zu bringen, und die hierbei erfolgten Aenderungen werden demgemäss einen Rückschluss darauf zulassen, worin der ursprüngliche Grundgedanke selbst zu suchen ist. Welcher Art waren nun jene Aenderungen? Dieser Punkt bedarf zuerst der Klarlegung. Schon jetzt sei indes bemerkt, dass dieselben in der Hauptsache nur ein einzelnes Moment der Handlung betrafen, das in der älteren Bearbeitung noch der planmässigen Ausgestaltung entbehrte. Allerdings sind dies, wie im weiteren Verlauf unserer Darlegungen zu zeigen sein wird, Aenderungen, welche direkt durch die dem Werke von Anfang an innewohnende Tendenz bedingt waren. Unsere Ansicht darüber, worin diese letztere besteht, wird sonach schliesslich aus der Richtung, in welcher die Ueberarbeitung des Werkes sich bewegte, gewissermassen ihre Bestätigung herleiten können. Wir haben uns daher, bevor wir auf den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung, die Frage nach dem einheitlichen Grundgedanken der Dichtung, eingehen, mit der weiteren Frage zu beschäftigen, welches die bei der Wiederaufnahme des Stückes eingetretenen Umformungen waren.

Nun ist zwar schon mehrfach ein Vergleich des Textes beider Bearbeitungen angestellt worden; so namentlich von Minor und Sauer,*) sowie neuerdings von Klaucke.**) Wie eingehend und sorgfältig dies aber auch zumal von ersteren geschieht, so berücksichtigen sie doch im wesentlichen nur die eingetretenen Aenderungen redaktioneller Art, durch welche der Dichter der Motivierung des Stückes sowie der Charakteristik bei der Ueberarbeitung nachzuhelfen bemüht war. Auch für Klaucke sind es nur Einzelheiten, durch die sich die zweite Fassung von der ersten unterscheidet, und die lediglich den Zweck haben, den schon von Anfang an in dem Drama enthaltenen Grundgedanken deutlicher hervortreten zu lassen. Dagegen wird es unsere Aufgabe sein müssen, den allgemeinen Gesichtspunkt aufzufinden, von dem der Dichter sich bei der Ueberarbeitung leiten liess, um das Drama in einheitlicherem Sinne umzuschaffen.

Eine organische, von einem zusammenhängenden Plane geleitete Umgestaltung nun betrifft nur das Verhältnis Weislingens zu dem Helden. Es wurden nämlich die Stellen, an denen jene beiden Hauptfiguren einander gegenübertreten, durchgängig einer Bearbeitung unterzogen, welche den Zweck hatte, dem Vorgehen des ersteren gegen seinen Gegner eine folgerichtigere Durchführung zu geben.

Eine hierauf abzielende Umgestaltung tritt am klarsten im Akt V hervor. Die ersten Akte des Stückes enthielten bereits in der früheren Fassung einen im ganzen einheitlichen Plan. Goethe deutet dies selber an, wenn er Wahrheit und Dichtung B. 13 äussert, er sei hier von vornherein „ziemlich bei der Klinge geblieben“. Nur gegen Ende war der Fortgang der Handlung in einer die Einheit beeinträchtigenden Weise unterbrochen worden, indem der Dichter sich einseitig von dem Interesse für die Gestalt der Adelheid hatte bestimmen lassen. „Dieser Mangel“ oder, wie es auch an der nämlichen Stelle heisst, „dieser schädliche Ueberfluss“, welcher eben in dem übermässigen Hervortreten jener Figur lag, musste bei der Ueberarbeitung beseitigt werden. Zu dem Behufe nun wurden die Scenen, welche der Rolle des Weibes gewidmet waren, teils getilgt, teils gekürzt. Hiermit ist aber nur erst die negative Seite der in dem Akte erfolgten Aenderungen bezeichnet. Die positive derselben bestand darin, dass die Handlung in dem Sinne weitergeführt wurde, in welchem sie schon in den ersten Akten eingeleitet war. In diesen hatte nämlich durchweg Weislingen die Führung des gegen den Helden ins Werk gesetzten Spiels zugeteilt erhalten. Dagegen war er im Akt V mehr und mehr zurückgetreten. Adelheid ist es, der hier die Leitung des Gegenspiels zufällt. Denn lediglich als ihre Veranstaltung muss (nach III 6, IV 4 und V 8) die ganze auf Götzens Vernichtung abzielende Aktion erscheinen. Diese Inkonsequenz war bei der Wiederaufnahme des Werkes zu beseitigen, und dies geschah, indem Weislingen (Sc. 5, am Ende)

*) Studien zur Goethephilologie, S. 121—86.
**) Erläuterungen zu Goethes Götz, S. 159—68; vergl. auch Düntzer, Erläuterungen zum Götz, S. 37—43.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

als Anführer der zur Bekämpfung des Helden entsandten bündischen Truppen eingeführt wurde, während er früher als passiver Zuschauer im Hintergrunde geblieben war.*) Und zwar erscheint — dieser Umstand muss besonders hervorgehoben werden — sein Vorgehen nunmehr direkt gegen die Person des Helden gerichtet. Denn Worte, wie: „Götz ist unter ihnen, hör' ich. Wendet Fleiss an, dass ihr ihn erwischt!“ Und: „Wenn ich dich habe! Es ist noch Gnade, wenn wir heimlich im Gefängnis dein Todesurteil vollstrecken“ . . . „und du kannst freier atmen, thörichtes Herz!“ — Worte, die erst in der neuen Fassung Aufnahme fanden — lassen klar erkennen, dass nicht so sehr die Absicht, die aufrührerischen Bauern, welche sich um Götz geschart hatten, zu bekämpfen, als vielmehr die persönliche Gegnerschaft, die zur rasenden, auf die völlige Vernichtung des ehemaligen Freundes abzielenden Leidenschaft geworden ist, als der Beweggrund erscheinen sollte, welcher jenen zum thätigen Eingreifen in die Aktion getrieben hat. Der Dichter knüpft hiermit unmittelbar an die früheren Teile des Stückes an, in denen es ebenfalls die Person des Götz war, gegen welche sich das dem Weislingen zugeteilte Gegenspiel kehrte. Die persönliche Gegnerschaft jener beiden, wie sie sich im Laufe des Dramas herausgestellt hatte, war also der Gesichtspunkt, welchen Goethe bei der im fünften Akte vorgenommenen Umgestaltung im Auge hatte.

Zugleich aber trat bei der Ueberarbeitung eine Reihe von Aenderungen ein, welche sich gleichfalls auf das Verhältnis Weislingens zu dem Helden bezogen — und zwar auf das Verhältnis vor dem Abfall. Dasselbe hat in der neuen Gestalt des Werkes eine ganz bestimmte Modifikation erhalten, eine Modifikation indessen, die derjenigen entgegengesetzt ist, welche die Umformung im fünften Akt bezweckte. In dem gleichen Masse nämlich, wie jenes Verhältnis in diesem letzteren im feindlichen Sinne zugespitzt erscheint, stellt sich dasselbe im ersten Akt inniger und harmonischer dar. Dies zeigen die beiden dem Gegenspieler in den Mund gelegten Monologe, namentlich der erste (Sc. 3). Bereits Minor und Sauer (a. a. O. S. 170 u. d. f.) haben die hier eingetretenen Veränderungen im einzelnen aufgezeigt. Wenn wir im folgenden deren Ausführungen zu Grunde legen, so wird es wiederum unsere Sache sein, die allgemeine Absicht nachzuweisen, aus welcher die nachträglich erfolgten Zusätze und Streichungen zu erklären sind. Es wird sich ergeben, dass es die nämliche war, von welcher der Dichter auch bei den oben berührten Aenderungen geleitet wurde, nämlich das Verhältnis des Abtrünnigen zu dem Helden von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus zu gestalten.

Die Gesinnungen, welche Weislingen in dem ersten Monolog ausspricht, sind jetzt durchgängig herzlicher und selbstloser Natur. Der in der Jugend gegen Götz gehegte Hass und Neid, welchen jener noch in der ersten Bearbeitung verraten hatte, ist aus seinem Charakter getilgt. „Warum kann ich nicht der zweite sein!“ hatte hier der Ausruf gelautet, mit dem er in richtiger Selbsterkenntnis den Grundzug seines Wesens bezeichnete. Nach seinen Worten in der überarbeiteten Scene schwebt ihm nicht mehr der Gegensatz vor, der zwischen ihm und dem Jugendgenossen schon bei ihren Spielen hervorgetreten war, sondern ihre Eintracht und Liebe. Wie Engel, heisst es nunmehr, haben sie sich geliebt. Sagte er früher im Entwurfe, in der Zeit ihres Zusammenseins habe er gefühlt, was er nie wieder gefühlt habe, so war dies nicht so sehr der Ausdruck der Freundschaft, als vielmehr der Befriedigung seines Ehrgeizes, die ihn erfüllte, sobald er den Genossen im Kampfspiel überwunden und deshalb Lob geerntet hatte. Jetzt ist nur noch die Erinnerung an selbstlose Empfindungen in ihm wach. „Da du ihn liebtest, an ihm hingest, wie an deiner Seele!“ lauten seine Worte. Zu beachten ist auch die veränderte Diktion in Weislingens Selbstgespräch, eine Diktion, welche dessen Worte mehr als aus der Tiefe der Seele quellend

*) Auch die Person des Helden wird bei der Umgestaltung des Dramas durchgängig an den Stellen, an welchen sie durch ihre Umgebung zurückgedrängt war, mehr in den Vordergrund gerückt. Dies Bestreben des Dichters ist schon I 1 deutlich zu erkennen. In der älteren Fassung war es Weislingen gewesen, der den Gegenstand des Gesprächs der beiden Bauern bildete. In der neuen bezieht es sich direkt auf Götz. Durch diese Aenderung wird er zugleich dem Bauernelement angenähert, um so sein späteres Auftreten zu Gunsten desselben im Bauernkriege vorzubereiten. In der gleichen Absicht ist eine neue Scene (II 10) eingeschoben, die Götz im Gespräch mit der Hochzeitsgesellschaft darstellt. Dass letzterer Scene noch eine weitere Bedeutung zukommt, bleibt weiter unten nachzuweisen. Auch im Akt V macht sich systematisch die Tendenz geltend, die Person des Götz mehr in den Mittelpunkt der Handlung zu versetzen. Goethe selber erkannte den Mangel, der darin lag, dass der Held hier zu sehr zu der Rolle der Passivität verurteilt erscheinen musste. Diesem Uebelstand abzuhelfen, dient zunächst die neu eingetretene Scene 2, in der Götz, bevor wir ihn als Anführer der aufrührerischen Bauern erblicken, mit ihnen wegen der Uebernahme der Führerschaft unterhandelt. Zwei andere Scenen (6 und 7) werden sodann in dem Sinne umgearbeitet, dass sie gleichfalls Götzens Gestalt zeigen (siehe hierüber näheres bei der ausführlichen Darlegung dieser Aenderung).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erkennen lässt. Die vielen rhetorischen Fragen im Beginn sind gestrichen. Das hohle Pathos, das darin lag, wenn er sagte: „Deine Gegenwart bändigt mich, fesselt mich“, ist jetzt dem herzlicheren Ausrufe gewichen: „Der alte, treuherzige Götz!“ Und vom Uebermass der ihn bestürmenden Gefühle überwältigt, fügt er hinzu: „Heiliger Gott, was will, will aus dem allen werden?“ Alle diese Veränderungen geben die Absicht des Dichters zu erkennen, in der zweiten Bearbeitung die Bande der Freundschaft, die Weislingen an den Helden fesseln, zu verstärken. Auch in dem zweiten Monolog macht sich dies Bestreben deutlich geltend. Demnach erscheint der Eindruck, den das neue Verhältnis zu Götz und den Seinen auf jenen ausübt, in der jetzigen Fassung gesteigert. Neu eingefügt ist in die Unterhaltung Götzens mit seinem Gefangenen die Erzählung, wie ersterer mit einem Polacken Händel bekommen, und Weislingen sich wacker des Gefährten angenommen habe. In lebhafter Erregung teilen sich beide in diese Erzählung und in die sich daran anschliessende, wie sie Kastor und Pollux genannt worden seien. In der älteren Gestalt brachte der zweite Monolog die geschehene Sinneswandlung nicht kräftig genug zum Ausdruck und zeigte vor allem, wie dies doch zu erwarten gewesen wäre, keine Spur von Weislingens eben gewonnenem Liebesglück. In der neuen dagegen knüpft die Stelle direkt an die Unterredung mit Maria an. „Gott im Himmel, konntest du mir Unwürdigen solche Seligkeit bereiten. Es ist zuviel für mein Herz!“ heisst es daselbst. So vollständig zeigt sich jener nunmehr für Götz und dessen Sache eingenommen, dass er den Tag segnet, an dem der Held auszog ihn zu fangen. „Götz, teurer Götz“, ruft er aus, „du hast mich mir selber wiedergegeben, und Maria, du vollendest meine Sinnesänderung.“

Minor und Sauer, die treffend auf die hier deutlicher hervortretende Wandlung in Weislingens Stimmung aufmerksam machen, meinen gleichwohl (S. 174), dass es dem Dichter durchgängig auf eine gleichmässigere Zeichnung seines Charakters ankomme; in dieser Absicht habe er ihn leidenschaftlicher in der Liebe und milder im Hasse gegen den Helden hinstellen und damit den Gegensatz in seinem Wesen abschwächen wollen. Wie erklärt sich aber, wenn dies der Zweck der Ueberarbeitung war, der jähe Umschlag in dessen Verhalten gegenüber dem ehemaligen Freunde, wie ihn nach unserer obigen Darlegung der fünfte Akt in der neuen Fassung zeigt? Diese Aenderung bekundet vielmehr, dass Goethe den Hass Weislingens gegen den Jugendfreund in dem Masse verschärft erscheinen lassen wollte, wie das Verhältnis zwischen beiden im ersten Akte einen harmonischen Charakter angenommen hatte. Und doch ist die hier erfolgte Umformung in Verbindung mit der des fünften Aktes bemerkenswert. Der Dichter beabsichtigte offenbar den rasenden Ingrimm zu motivieren, der schliesslich Weislingen direkt zum Vernichtungskampf gegen den Helden aufstachelt. Zu diesem Zwecke war es notwendig, das frühere Freundschaftsverhältnis zu verstärken. Denn je inniger die Empfindungen waren, die Weislingen an den ehemaligen Freund knüpften, in desto grimmigeren Hass mussten dieselben umschlagen, nachdem der Treubruch einmal erfolgt war. Hatte sich jener also früher leidenschaftlich in der Liebe gezeigt, so war es nur folgerichtig gedacht, ihn später auch leidenschaftlich im Zorn erscheinen zu lassen. So dient der Wechsel der Stimmung dazu, die grössere Thatkraft, welche Weislingen im fünften Akte der neueren Fassung an den Tag legt, zu motivieren. Hiermit stimmt es überein, wenn der Dichter ihn jetzt überhaupt etwas entschlossener und selbständiger zeichnet. Der Schluss von Scene II 9 der älteren Bearbeitung stellte ihn als ganz willenlos und unfrei hin. „Das Schicksal hat mich in eine Grube geworfen, ich sehe den Himmel über mir und seufze nach Freiheit“, so ruft er daselbst aus und fleht Adelheid um Rettung an. Erst durch ihren Spott und Hohn wird er zu einem festeren Entschlusse gebracht. „Der elendeste Zustand ist nichts wollen zu können“, heisst es ferner ebendort von ihm, und V 8 muss er die vernichtenden Worte von dem Weibe hören: „Du bist von jeher der Elenden Einer gewesen, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Kraft haben.“ Alle diese Stellen nun wurden bei der Ueberarbeitung einfach gestrichen. Andere, die gleichfalls sein schwankendes und kraftloses Verhalten erkennen liessen, sind derartig verändert, dass der sich hierin ausprägende Zug, gleichsam um ihn aus seinem Charakter auszuscheiden, aus seinem wieder angeknüpften engen Freundschaftsverhältnis zu Götz motiviert wird; so die Worte (II 9): „Nach dem übereilten Schritt wieder mit mir einig zu werden, kostet mehr als einen Tag. Wider den Menschen zu arbeiten, dessen Andenken so lebhaft neu in Liebe bei mir ist!“ Dann aber rafft er sich zu thatkräftigerem Vorgehen gegen den Helden auf mit den weiteren Worten: „Ich fühl's wohl, es gilt hier kein Säumen.“ Dieselben bezeichnen die Wandlung, die in Weislingens Sinnesart vor sich gegangen ist. Auf diese Weise setzt der Dichter den äusseren Gang der Handlung am Ende des Stückes mit dem im Anfang desselben angesponnenen Plan in Einklang, indem er den Gegenspieler mit dem zur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Führung seiner Rolle erforderlichen Charakter ausstattet. Gleichzeitig aber wird der innere, in dessen Seele sich abspielende Umschwung aufgedeckt, ein Umschwung, welcher, wie gesagt, von dem innigsten Freundschaftsbunde zur erbittertsten Gegnerschaft hinüberführt. Erst hierdurch findet die entgegengesetzte Rolle, welche er gegen Ende des Stückes zu übernehmen hat, ihre vollkommene Motivierung.*)

Im ganzen also war die Ueberarbeitung — dies ist das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchung — darauf gerichtet, dem Kontrast, der in dem Verhalten Weislingens dem Helden gegenüber vor und nach dem Abfall hervortritt, einen verschärften Charakter zu verleihen. Hierin besteht der gemeinsame Gesichtspunkt, unter den im wesentlichen die Abweichungen, welche die zweite Bearbeitung im Vergleich zur ersten aufweist, zu fassen sind. In wiefern nun diese Umgestaltung durch den allgemeinen dem Drama zu Grunde liegenden Gedanken bedingt war, kann erst klar werden, wenn wir den letzteren im weiteren Verlauf unserer Ausführungen aufgefunden haben. Wir kommen alsdann auf diese Frage zurück. Jedenfalls aber bezog sich die Ueberarbeitung nur auf einen einzelnen Punkt, nämlich auf die folgerichtigere Ausgestaltung des persönlichen Konfliktes zwischen den beiden Hauptfiguren. Im übrigen musste das Drama sonach von Anfang an einen einheitlichen Grundgedanken enthalten. Welches war dieser Grundgedanke? Bevor wir diese Frage zu beantworten suchen, werden wir die Ansicht zu prüfen haben, welche von anderer Seite zur Lösung derselben aufgestellt worden ist.

Klaucke nämlich, der das Werk auf seinen Grundgedanken hin untersucht (a. a. O. S. 25, 40, 149, 154—59), findet ihn darin, dass in demselben „ein Wendepunkt der Geschichte", der „Kampf zweier Zeiten", nämlich des Mittelalters und der Neuzeit dargestellt werde. „In gewissem Sinne", äussert er demzufolge, „kann das Mittelalter selbst der Held des Dramas genannt werden" (S. 155 und 59), und er macht wirklich Ernst mit dieser Auffassung, indem er die einzelnen Teile des Dramas als Momente eines sich zwischen den beiden Kulturepochen abspielenden Kampfes zu erklären bemüht ist. Die Ueberarbeitung habe, wie er meint, nur den Zweck gehabt, die Wende der beiden Zeiten als den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung deutlicher hervortreten zu lassen. Indessen ist auch Klaucke der Ansicht, dass schon der erste Entwurf im wesentlichen die jetzt in dem Stücke durchgeführte Idee zum Ausdruck gebracht habe. Bei der Verbreitung, welche seine „Erläuterungen" gefunden haben, und bei der Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser im übrigen zu Werke geht, erscheint es geboten, diesen Punkt seiner Darlegungen näher zu berücksichtigen.

Klaucke stützt seine Ansicht von dem Grundcharakter des Dramas darauf, dass Goethe selbst den Ausdruck „Wendepunkt" in Beziehung auf dasselbe gebraucht habe. Im Zusammenhange lauten des Dichters Worte (Wahrheit und Dichtung B. 13): „Ich war schon im Stillen beschäftigt, von diesem Wendepunkt der Geschichte mich rückwärts und vorwärts zu bewegen und die Hauptereignisse im gleichen Sinne zu bearbeiten" und ferner (ebendort, B. 19, am Ende): „Nachdem ich im Götz von Berlichingen das Symbol einer bedeutenden Weltepoche nach meiner Art abgespielt hatte, sah ich mich nach einem ähnlichen Wendepunkt der Staatengeschichte sorgfältig um", Worte, die auf die Abfassung des Egmont überleiten. Hieraus geht allerdings hervor, dass Goethe in seinem Werke nicht bloss vereinzelte chronologische Züge und Hindeutungen zur Charakteristik der darin vorgeführten Personen und Zustände, sondern ein zusammenhängendes

---

*) Der Dichter erkannte eben mit psychologischem Scharfblick, dass bei der Eigenart der menschlichen Natur die persönlichen Motive wirksamer als die rein sachlichen zu sein pflegen, und benutzt deshalb die ersteren zur Verstärkung der letzteren. In ähnlicher Weise motiviert Schiller die brutale Handlungsweise Gesslers gegen Tell in dem gleichnamigen Drama (III 1) aus der persönlichen Kränkung, die für ihn darin lag, dass jener ihn schwach gesehen hatte. Stauffacher sieht sich ebenfalls durch einen persönlichen Beweggrund zu seinem Vorgehen gegen den Landvogt veranlasst, nämlich durch die Besorgnis vor der Vergewaltigung, die seinem Besitztum von dessen Seite droht (nach I 2). Auch der Uebertritt des Rudenz zur Sache seines Volkes wird aus einem derartigen Gesichtspunkte hergeleitet, durch die Hoffnung nämlich, hierdurch die Hand Berthas zu erlangen. Dass der Dichter in dem Stücke dreimal diese Art der Motivierung angewandt hat, ist jedenfalls ein Beweis dafür, dass ihn dabei eine besondere Absicht leitete. In Maria Stuart erscheint sogar die ganze Handlung auf dieser subjektiven Grundlage aufgebaut, insofern die Katastrophe aus verletzter weiblicher Eitelkeit hergeleitet wird. Nicht anders geschieht es im Nibelungenliede. — Bei der jähen Wendung in Weislingens Verhalten gegen den Helden unseres Stückes liegen übrigens instinktiv wirkende, moralische Antriebe zu Grunde, die sich darin äussern, dass der sich seiner ungerechten Handlungsweise bewusste Mann den Ingrimm, der sich infolge der Selbstanklage des Gewissens gegen ihn selber zu kehren droht, auf den Gegner abzulenken sucht. Ein ganz ähnlicher, obgleich anders begründeter Wechsel der Stimmung ist auch im Nibelungenliede an dem Charakter Kriemhildens zu beobachten, wenn sich die sie im Anfange auszeichnende Sanftmut endlich dahin verkehrt, dass sie, „durch glühende Rache gehärtet", zur Mörderin des eigenen Bruders wird.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zeitbild, ein Bild der Zeit nämlich, in der Mittelalter und Neuzeit*) zusammentreffen, hat geben wollen. Es ist Klauckes Verdienst, diese für das Verständnis des Stückes wichtige Bestimmung nachdrücklich zur Geltung gebracht zu haben. Nicht aber kann ich, wie Klaucke will, aus den herangezogenen Worten folgern, dass die beiden einander berührenden Zeitalter als selbständige Faktoren des in dem Drama geschilderten Kampfes gedacht werden müssten. Jene Worte deuten m. E. nur die Absicht des Dichters an, eine bestimmte Zeitepoche, nämlich die des Ueberganges vom Mittelalter zur neueren Zeit — dieser ist eben mit dem Ausdruck „Wendepunkt" gemeint — zu veranschaulichen. Dass der letztere an einen Kampf geknüpft sein solle, liegt jedenfalls nicht in den Worten, wenigstens nicht in dem Sinne, dass, wie dies Klaucke direkt ausspricht, derselbe mit dem im Drama enthaltenen Kampfe selbst identisch wäre. Welche Bedeutung dem sich hierin ausprägenden allgemeinen Zeitbilde innerhalb der Anlage des Ganzen zukommt, wird erst völlig ersichtlich werden können, wenn wir den Einfluss der Technik Shakespeares auf die Dichtung nachgewiesen haben. Schon jetzt sei indes bemerkt, dass der Held des Stückes eine einzelne Person von Fleisch und Blut ist, nicht aber eine Abstraktion, wie sie ein ganzes Zeitbild immerhin darstellen würde. Diese Bestimmung erscheint für die Auffassung des Charakters unserer Dichtung von grundsätzlicher Wichtigkeit. Hier mögen vorerst nur kurz die Bedenken hervorgehoben werden, die der Annahme entgegenstehen, dass das Mittelalter als ein aktiv in die Bewegung des Dramas eingreifendes Element zu fassen sei.

Zunächst erhält bei der Klauckeschen Auffassung, wonach in gewissem Sinne das Mittelalter selbst der Held des Stückes sein soll, die gesamte Darstellung etwas Unklares, da es an einem einheitlichen Mittelpunkte fehlt, um den sich alle einzelnen Begebenheiten gruppieren könnten. Klaucke beruft sich (S. 148) auf die Lessingsche Definition der Einheit, derzufolge die letztere auf der Uebereinstimmung aller Teile zu einem Endzweck beruht. Diese bezieht sich auf die Einheit der Idee, wie sie z. B. in einer Fabel ausgeprägt ist. In einem Drama indessen, das konkretes Leben vorführt, kann die Einheit nicht bloss ideeeller, sondern muss reeller Art und demnach an einem deutlich hervortretenden Mittelpunkte der Handlung verkörpert sein. Ein Begriff, wie das Mittelalter kann aber eine solche Einheit nicht darstellen, wie sie das Drama fordert. Indem nun Klaucke alle auf die Schilderung des Mittelalters bezüglichen Momente, die sich in dem Stücke zerstreut finden, mit in die Bewegung des sich hierin abspielenden Kampfes hineinziehen will, so löst sich dieser letztere in so und so viele Teile auf; von einer einheitlichen Handlung kann daher bei seiner Erklärung nicht die Rede sein.

Sodann aber stellen sich bei der Durchführung dieser Ansicht, wie sie Klaucke versucht, die mannigfachsten Inkongruenzen heraus, insofern er in seinem Bestreben, den zwischen Mittelalter und Neuzeit stattfindenden Kampf auf den verschiedenen Gebieten, auf denen derselbe zum Austrag kommen soll, zu verfolgen, Momente in diesen Kampf einbegreifen muss, die teils offenbar gar keine Beziehung zur Handlung, sondern nur einen illustrativen Zweck haben; teils dem Charakter der Epoche, welche sie zeichnen sollen, geradezu widersprechen. Dies gilt insbesondere hinsichtlich folgender Punkte, auf die wir hier vorläufig kurz hindeuten wollen, während eine eingehendere Darlegung erst weiter unten bei der näheren Besprechung der betreffenden Stellen wird erfolgen können.

Da sich der im Drama vorgeführte Kampf nach Klauckes Meinung „über ein ganzes Volk, eine ganze Zeit ausdehnt", so sind es die verschiedensten Stände, die sich an demselben beteiligen. Allen ist das Streben nach Freiheit gemeinsam (S. 40). Zunächst soll der Bruder Martin (I 2) als Vertreter der niederen Geistlichkeit (S. 12—13) „im Beginn eines Kampfes gegen dieselben Feinde und für die gleichen Güter, wie Ritter und Volk stehen" (S. 13). Wo aber, muss man fragen, tritt denn der Mönch oder seine Partei in einen solchen Kampf ein? Wenn etwa mit der Einführung dieser Gestalt ein Ausblick auf eine spätere Zeit, nämlich die der Reformation — der Name Augustin und Martin könnte ja in der That als eine äussere Hindeutung auf Luther zu fassen sein — eröffnet werden sollte, so weist doch das Drama nirgends eine Spur von einem Eingreifen dieser Bewegung zu Gunsten des Helden auf. Danach, dass jener für Götz Partei nimmt, scheint er dem Mittelalter anzugehören (ebendort). Soll er nun, etwa nur deshalb, weil er den Helden um seine Kraft, sein thätiges und ungebundenes Leben beneidet, wie dieser ein Glied jener Zeit der Mannhaftigkeit und

*) Wir behalten diesen von Klaucke gewählten Ausdruck bei, obwohl es, wie übrigens auch jener schon bemerkt, weniger die geschichtliche Epoche der Neuzeit, als vielmehr überhaupt eine andere und zwar dem kernigen Wesen des Mittelalters entfremdete, dem Verfall entgegengehende Geschichtsperiode ist, deren Bild der Dichter zu entwerfen im Sinne hatte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Urwüchsigkeit darstellen — Klaucke vergleicht ihn in dieser Beziehung (S. 43) geradezu mit den ritterlichen Mönchen in Scheffels Ekkehard! —, deren tragischen Untergang der Dichter veranschaulichen wollte? Der in seinem ganzen Wesen sich ausprägende Zug der Unzufriedenheit mit den engen Schranken seines Standes würde ihn vielmehr als einer späteren Zeit angehörig erscheinen lassen. Dem genannten Erklärer entgeht denn auch nicht das Unzutreffende, das sich aus der Sinnesweise des Klosterbruders für seine Darlegungen ergiebt. Wenn er aber aus diesem Umstande einen Mangel an folgerichtiger Zeichnung jener Gestalt herleitet (ebendort), so dürfte darin eher ein Beweis für das Irrtümliche seiner eigenen Auffassung liegen. Sollte der Mönch wirklich zur Partei des Helden in dem von diesem geführten Kampfe zu rechnen sein, so musste wenigstens sein Schicksal an das des letzteren geknüpft, und er gleichfalls als unterliegend dargestellt werden. So aber dient er offenbar nur als Hülfsfigur, die als solche keinerlei Beziehung auf die Handlung enthält. Inwiefern die Zeichnung dieser Gestalt gleichwohl durch die Anlage des Stückes bedingt war, kann erst klar werden, wenn wir diese selbst näher nachgewiesen haben.

Ebenso wenig will es Klaucke gelingen, das Hineinziehen des Bauernelements in den Kampf zu Gunsten des ersterbenden Mittelalters zu rechtfertigen. Er versucht dies an zwei Stellen, zunächst (S. 57) inbezug auf die II 10 (Bauernhochzeit) vorgeführten Personen. Zeigen denn aber diese die geringste Lust, sich in jene grosse Umwälzung einzulassen, und erscheinen sie nicht vielmehr völlig zufrieden gestellt? Mir scheint die Stelle eine zweifache Bedeutung zu haben; erstlich beabsichtigte der Dichter durch dieselbe das nachmalige Auftreten Götzens auf der Seite der Bauern im Bauernkriege (V 2) vorzubereiten, dann aber auch eine Illustration von den mangelhaften Rechtszuständen zu geben, welche in der Zeit, in der das Drama spielt, infolge des Eindringens des römischen Rechts herrschten. Sie erklärt sich so aus dem ihn bei der Ueberarbeitung leitenden Bestreben, dem Stücke mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben (siehe hierüber weiter unten). Für die dem Helden zugeteilte Rolle kommt die Scene nur insofern in Betracht, als sie zugleich seine Neigung zu Gewaltthätigkeit und Selbsthülfe durch den Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Rechtspflege der Zeit rechtfertigen sollte.

Auch die Figuren des V 1—5 dargestellten Bauernkrieges nehmen den Darlegungen Klauckes (S. 108) zufolge an dem allen Personen des Dramas gemeinsamen Streite teil. Auf welcher Seite denn? Doch wohl auf der Götzens und des Mittelalters. Richtet sich aber nicht von vornherein das Vorgehen der Bauern gegen den Helden, zuvörderst indem sie ihn durch den erzwungenen Wortbruch dem Kaiser gegenüber in eine verhängnisvolle Lage versetzen; sodann auch, indem sie sich in offener Auflehnung gegen seine Führerschaft durch ihre Gewaltthätigkeiten seinen Fall herbeiführen? Wollte der Dichter jene Gestalten mit Götz zusammen als die Partei des Mittelalters zeichnen, so war es auch hier unumgänglich notwendig, dass er beide im Verein mit einander erliegen liess. Beteiligt sich der Held nun zwar an der Erhebung, die von jenen gegen die sie bedrückende Fürstenpartei ins Werk gesetzt wird, so sehen wir ihn sich doch nur gezwungen auf ihre Seite stellen und sich vor ihrer Vernichtung von ihnen trennen, so dass schon hierdurch die Verschiedenheit in der Tendenz des Vorgehens beider Teile deutlich hervortritt. Uebrigens zeigt die Charakteristik des zügellosen Haufens von Anfang an zu wenig Aehnlichkeit mit derjenigen Götzens, als dass er wie dieser als Vertreter der guten alten Zeit gelten könnte.

Eigentümlich klingt es ferner, wenn Klaucke S. 132 äussert, das Mittelalter erringe, obwohl es sonst dem Untergange bestimmt sei, dadurch doch einen moralischen Sieg über die Neuzeit — denn auch um einen Principienstreit handele es sich im Drama —, dass die Feme als das Gericht der älteren Zeit die von der modernen Rechtspflege verschonte schuldige Adelheid ereile, da dieser Erfolg eben nur durch jene mittelalterliche Einrichtung möglich geworden sei. Wenn Adelheid die neue Zeit vertritt, so muss jener Sieg, da der Urteilsspruch wirklich zur Vollstreckung gelangt, nicht bloss als ein moralischer, sondern als ein faktischer bezeichnet werden. Auf diesem wichtigen Gebiete sollte also das Mittelalter über die Neuzeit triumphieren? Klaucke bemüht sich, um seinen Gedanken, wonach das Drama den Kampf zweier Epochen zum Gegenstand hat, durchzuführen, überall eine Beziehung auf jenen Kampf zu entdecken und kommt so notwendiger Weise zu Erklärungen, die wenig für seine Auffassung sprechen. So auch, wenn er es gewissermassen als Bestätigung seiner Ansicht betont, dass Goethe erst in der zweiten Bearbeitung die Zigeunerhorde (V 6—7) unterliegen lässt, und zwar deshalb, um auch hierin ein Bild des untergehenden Mittelalters zu entwerfen. In welchem Zusammenhange stehen denn die Zigeuner mit dieser Geschichtsperiode? Die Scene, der Rest eines ausführlicheren Bestandteils der älteren Fassung, der uns im

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nachstehenden noch näher beschäftigen wird, hat jetzt lediglich die technische Bedeutung, die Aktion des Helden selbständiger hervortreten zu lassen. Die Dazwischenkunft der braunen Gesellen dient nämlich zunächst als retardierendes Moment dazu, den Fall Götzens vorübergehend aufzuhalten; weiter aber den Fall desselben auch äusserlich von dem unmittelbar zuvor geschilderten Unterliegen der aufständischen Bauern zu trennen, indem die Situation gewechselt wird.

Klaucke lässt aber bei seinen Auslegungen — dies dürfte der Grund sein, weshalb dieselben eine gewisse Einseitigkeit erhalten haben — eine wichtige Quelle, welche über den Bau des Dramas Licht zu verbreiten vermag, unberücksichtigt. Dies ist, wie wir schon oben andeuteten, die Shakespearesche Technik. Wir suchen nun im weiteren Gange unserer Ausführungen die Abhängigkeit des Stückes von dieser letzteren nachzuweisen.*) Zu dem Zwecke werden wir zunächst auf die ältere Fassung zurückzugehen haben, welche die Abhängigkeit am klarsten erkennen lässt. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um die Verwendung eines besonderen Kunstmittels, eines objectiv in den Gang der Handlung eingreifenden übernatürlichen Elements. Dieses findet sich in drei der historischen Dramen Shakespeares, nämlich in Richard III, im Julius Cäsar und im Macbeth.**) Und zwar sind aus allen dreien Motive entlehnt, in welchen dieser Gebrauch zum Ausdruck kommt, dergestalt, dass dieselben so, je nach dem Bedürfnis der Anlage des Stückes, eine eigentümliche Mischung erfahren, während der Zweck dieser Technik überall der nämliche bleibt.

Im Julius Cäsar, und zwar in den Teilen, die an die Ermordung des römischen Imperators anknüpfen, tritt das bezeichnete Verfahren des englischen Meisters am deutlichsten hervor. Den auf den Fall der beiden Mörder abzielenden thatsächlichen Verlauf der Ereignisse, welche den Inhalt dieser Teile bilden, fand Shakespeare schon im Plutarch, der Quelle, der er seinen Stoff entlehnte, vorgezeichnet. Das Schicksal nun, welches hiernach die Verschworenen in der Schlacht bei Philippi ereilt, stand für die geschichtliche Auffassung in keinerlei ursächlichem Zusammenhange mit deren blutiger That; musste aber, um als Motiv für ein Drama verwandt werden zu können, als notwendige Folge der letzteren dargestellt werden. Es lag nun nahe, wie dies sich auch schon bei dem griechischen Schriftsteller ausgesprochen findet, in dieser Wendung das Walten der geschichtlichen Nemesis zu erkennen. Für den Dramatiker kam es jedoch darauf an, das Walten dieser Macht auf der Bühne plastisch zur Anschauung zu bringen. Hierzu dient nun die nächtliche Erscheinung von Cäsars Geist, der dem Brutus zuerst (IV 3) im Lager vor Sardes gegenübertritt und ihm ankündigt, dass er ihn als sein böser Engel bis Philippi verfolgen werde, und der sich ihm sodann nach dessen Worten (V 5) vor der Entscheidungsschlacht wiederum gezeigt hat. Brutus selber erblickt demgemäss in seinem Missgeschick die reale Vergeltung für seine That, wenn er vor der Schlacht, seinen Untergang vorahnend, zu Cassius sagt:

„Dieser Tag muss enden, was des Märzen Idus anfing",

und noch während des Kampfes, indem er durch dessen Verlauf die Verkündigung der Erscheinung sich erfüllen sieht (V 3), ausruft:

„O Julius Cäsar, du bist mächtig noch!
Dein Geist geht um; er ist's, der unsere Schwerter
In unser eig'nes Eingeweide kehrt!"

wie auch sein Mitverschworener, die Waffe in die eigene Brust stossend (ebendort), den Ermordeten apostrophiert:

„Cäsar, du bist gerächt,
Und mit demselben Schwert, das dich getötet!"

Der zur Katastrophe führende Gang des Stückes hat sonach — dies nachzuweisen, war der Zweck der vorstehenden Zeilen — eine höhere Motivierung erhalten, derzufolge das die Mörder ereilende Strafgericht sich nicht als Werk realer Personen, der Parteigenossen Cäsars, darstellt, sondern als Fügung einer über den hierauf gerichteten Ablauf der Ereignisse hinausreichenden Macht, deren Organ ein in konkreter Gestalt hervortretendes übernatürliches Element bildet. Genau

*) Eine Vergleichung des Götz mit den Shakespeareschen Dramen ist zwar schon von Minor und Sauer (a. a. O. S. 263 u. d. f.) angestellt. Dieselben erkennen wohl im allgemeinen eine Verwandtschaft der Anlage des Goetheschen Stückes mit derjenigen der Dramen Shakespeares an; beschränken sich indessen darauf, dieselbe inbezug auf die aus dem letzteren entlehnten Einzelmotive aufzuzeigen. Uns kommt es darauf an, die Abhängigkeit des ganzen Baues von der Shakespeareschen Technik darzuthun.

**) Wir rechnen dies Drama ebenfalls zu den historischen, wenn auch nicht inbezug auf den Stoff, so doch wegen der Art der Behandlung. Denn auch hier erliegt der Held nicht einem einzelnen Gegner, sondern dem allgemeinen ihm entgegenstehenden Gange der Begebenheiten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dieselbe Wendung nimmt übrigens, um auch auf dieses Stück kurz einzugehen, die Handlung in Richard III; nur dass diese hier durch die im Beginn des Dramas eingestreuten, dem Helden mit der Kraft von Schicksalssprüchen entgegengeschleuderten Flüche der alten Königin Margaretha (I 3) im voraus motiviert erscheint, deren Erfüllung dann am Ende (V 3) die Gespenster der von jenem Gemordeten angesichts des über ihn hereinbrechenden Strafgerichts verkündigen.

In ganz ähnlicher Weise nun spielt das Uebernatürliche in den Gang unsers Stückes, in seiner älteren Gestalt, hinein. Und gerade darin dürfte eine Anlehnung an das vorhin genannte Drama liegen, wenn es auch hier die Handlung des Gegenspiels ist, welche diese Art der Motivierung erhalten hat. Und zwar ist es der dem Auslaufen des Gegenspiels gewidmete Schlussakt, welcher den unmittelbaren Einfluss der Technik des Shakespeareschen Stückes verrät. Goethe hatte sich nach seinem eigenen Geständnis in Wahrheit und Dichtung B. 13 gegen Ende desselben etwas weiter von der ursprünglichen Anlage entfernt, und so ist es zu erklären, dass er den betreffenden Akt nach einem selbständigen Plane auszugestalten unternahm (näheres hierüber unten). Nach dem voraufgehenden Verlauf der Handlung hatten Weislingen und Adelheid, die beiden Hauptvertreter der Gegenaktion, durch die von ihnen verübten Frevelthaten die Vergeltung des Himmels herausgefordert, und es kam nun darauf an, der alsbald über sie hereinbrechenden Katastrophe den Charakter der Notwendigkeit zu verleihen. Hierin schliesst sich das deutsche Stück auf das engste dem englischen an, insofern auch in jenem der Fortgang der Handlung durch ein real eintretendes übernatürliches Element beherrscht wird. In diesem Sinne ist die Erscheinung des Geistes von Franz zu verstehen, der sich der Adelheid unmittelbar vor ihrem Ende (V 17) zeigt.*) Die Worte des Mörders daselbst: „Wenn die scheusslichen Gestalten deiner Thaten dich nicht zur Hölle hinabschrecken“ dienen dazu, die Erscheinung in direkte Beziehung zu der an dem Diener verübten Mordthat zu setzen. Wenn in diesem Falle nicht, wie bei Shakespeare, der Geist des Haupthelden, sondern der einer Nebenfigur vorgeführt wird, so ist dies eine Folge des Ablaufes, welchen der unmittelbar vorangehende Teil der Handlung genommen hat. Auch an dem andern Vertreter des Gegenspiels, an Weislingen, vollendet sich die Katastrophe infolge einer höheren Fügung, wenngleich das Eintreten derselben diesmal nicht an die Wirksamkeit eines objektiv eingreifenden übernatürlichen Princips geknüpft ist. Wie weit ein solches, allerdings in anderer Form, auch in diesen Teil des Stückes hineinspielt, wird im Nachstehenden zu zeigen sein. Für uns kommt hier vorerst nur die Thatsache in Betracht, dass der dem Tode verfallene Verräter (V 14) in seinem Schicksal selber das Walten der göttlichen Gerechtigkeit erkennt. Ein Anklang an das Shakespearesche Drama dürfte auch an dieser Stelle nicht ganz fehlen. Denn die Worte, die Weislingen hier äussert: „Maria, Maria, du bist gerächt!“ erinnern auffallend an diejenigen, welche Cassius angesichts des ihn bei Philippi ereilenden Verderbens an den gemordeten Cäsar richtet (s. diese oben S. 10). Darauf übrigens, dass dem deutschen Dichter auch in diesem Fall der Gang des englischen Werkes vorschwebte, mag vielleicht noch der besondere Umstand hindeuten, dass Weislingen, als er das verlassene Weib sein Zimmer betreten sieht, anfänglich einen Geist in ihm zu erblicken glaubt und es in dem Sinne anredet. Die Figur sollte indessen noch zu einer realen Mission verwandt werden, und wohl schon aus diesem Grunde stellt Goethe sie jenem in leibhaftiger Gestalt gegenüber. Wie uns aus Wahrheit und Dichtung bekannt ist, hat der Dichter sich mit dem Gedanken einer selbständigen Behandlung des Cäsar nach dem Vorgange Shakespeares getragen. Es wäre daher nur erklärlich, wenn ihm bei der Schöpfung des Götz der Verlauf des englischen Dramas, das ihn offenbar zu seinem Vorhaben angeregt hatte, unwillkürlich einfloss, in einer Weise, dass die ganze zur Katastrophe des Gegenspiels führende Wendung der entsprechenden des fremden Vorbildes nachgeschaffen wurde.

Nur ein Teil der Handlung, nämlich die den Ausgang der Gegenaktion zeigenden Scenen, schliesst sich, wie wir soeben gesehen haben, an Shakespeares Cäsar an. Der ganze übrige Bau des Stücks indessen erscheint wesentlich von einem andern Drama des Engländers, dem Macbeth beeinflusst. Das dritte, in welchem die schon oben beobachtete Technik, die Verwendung eines übernatürlichen Elements, zur Geltung kommt, Richard III, bietet gegenüber der Goetheschen Dichtung einen so durchaus abweichenden Grundcharakter dar — hier ist es ein wackerer Held,

*) Minor und Sauer bringen die Erscheinung des Geistes in dieser Scene mit der des Geistes Banquos im Macbeth (III 4) in Verbindung. Ich bin auf den Julius Cäsar zurückgegangen, weil der Zusammenhang, in dem die Geisterscene hier auftritt (dieselbe leitet direkt die Katastrophe ein), ein ähnlicher ist, wie in unserm Drama. Die technische Bedeutung der Scene ist beidemal dieselbe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der dem ihm unheilvollen Gange der Verhältnisse erliegt, dort ein Bösewicht, der von dem gerechten Lohn seiner Thaten betroffen wird —, dass eine engere Anlehnung von vornherein ausgeschlossen war. Hingegen ist die ganze Grundtendenz, welche sich im Götz ausprägt, die nämliche wie im Macbeth. Im letzteren findet sich dieselbe durch die Eingangsworte der Hexen (I 1):

„Schön ist hässlich, hässlich schön",

welche auf die in dem Stücke vorherrschende Verkehrung der sittlichen Weltordnung hindeuten, bezeichnet. In ganz gleicher Weise sind die in unserm Stücke an zwei Stellen (I 2 und V 18) dem Helden in den Mund gelegten Worte, in denen dieser den Untergang des Edlen und das Obsiegen des Bösen verkündigt, dazu bestimmt, die in demselben sich geltend machende Unmoral*) anzuzeigen. Erst aus der Art, wie derartige Motive bei Shakespeare Verwendung finden, wird es klar, welche Bedeutung diesen gewissermassen mit prophetischer Kraft gesprochenen Worten innewohnt: sie sollen dem Gange des Stückes eine höhere Motivierung geben, so dass die sich in demselben abspielenden Ereignisse nicht von dem Thun der Menschen, sondern von der unmittelbar die realen Verhältnisse leitenden Schicksalsnotwendigkeit abhängig erscheinen.**) Im Macbeth nun dient der dem Helden (V 7) zugeteilte Ausruf: „Und keiner trau' dem Gaukelspiel der Hölle, die uns mit doppelsinn'ger Rede äfft!" dazu, den zum Fall des Helden führenden Ablauf des Dramas als das Walten des in den unheimlichen Gestalten der Hexen verkörperten diabolischen Princips offenbar werden zu lassen. Ein Anklang auch an diese Stelle — mag gleich ein reales Organ fehlen, in dem die den Ablauf der Handlung regierenden höheren Mächte ihren plastischen Ausdruck erhalten — findet sich in unserm Stücke, und zwar in den Worten (V 14): „Bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, dass sie ihren höllischen Mutwillen an unserm Verderben üben", Worte, die freilich nicht dem Haupthelden, sondern dem Gegenspieler Weislingen zufallen. Alle diese Uebereinstimmungen lassen erkennen, dass Goethe in der allgemeinen Anlage seines Werkes von dem gleichen Grundgedanken geleitet wurde, welcher im Macbeth zum Ausdruck gelangt.***)

Dazu sind in unserem Stücke mannigfache, gleichfalls eine Form des Uebernatürlichen darstellende Motive eingestreut, welche den Zweck haben, den in dem Ganzen vorherrschenden fatalistischen Zug auch in den einzelnen Teilen zur Durchführung zu bringen. Wir sehen hier von der von dem Dichter mit Vorliebe verwerteten eigentlichen Art der poetischen Perspektive ab, durch die der Charakter der nachfolgenden Teile vorher angedeutet wird, und betrachten nur

---

*) Die auf den Verfall der Zeit gerichtete allgemeine Tendenz, welche in dem Drama zum Ausdruck gelangt, ist es auch, auf welche die aus Hallers historischem Roman Usong entlehnten Worte des Mottos der ursprünglichen Fassung hindeuten: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierden mehr fähig."

**) Der eigentliche Zweck der Verwendung des Uebernatürlichen — eben dem Gange der Handlung den Charakter der Notwendigkeit aufzuprägen — tritt am augenfälligsten in Schillers Jungfrau von Orleans, Akt V Sc. 5 hervor. Die Wendung, die das Stück hier nimmt, indem Johanna auf der Flucht ihrer erbittertsten Feindin Isabeau in die Hände fällt, hätte an sich als gänzlich unvorbereitet erscheinen müssen und wäre demnach als Motiv für ein Drama ungeeignet gewesen. Um nun der Handlung auch an diesem Punkte einen notwendigen Charakter zu geben, macht der Dichter das einzelne Ereignis von dem der ganzen Darstellung zu Grunde gelegten unbedingten Walten der himmlischen Mächte abhängig. Dies war offenbar seine Absicht, wenn die Heldin am Schluss der unmittelbar vorangehenden Scene ihren Begleiter, der einen ihr zustossenden Unfall befürchtet, daran erinnern muss, dass „ohne die Götter kein Haar vom Haupt der Menschen fällt". Nach dieser Vorbereitung wird der nachfolgenden Begebenheit die Bedeutung des Zufälligen genommen, da sich diese nunmehr als unmittelbare Fügung des Himmels darstellt. — In ähnlicher Weise wird im Wallenstein die Aktion des Helden von der Leitung einer höheren Macht, derjenigen, welche sich im Laufe der Gestirne kund giebt, abhängig gemacht, wenngleich die Motivierung in diesem Falle einen subjektiven, auf die Täuschung des Helden berechneten Charakter erhält. Nur eine besondere Art des Uebernatürlichen ist auch der Erbfluch im antiken Drama. Ein ganzes Geschlecht wird durch wechselseitigen Mord dahingerafft, ohne dass die einzelnen Glieder eine das Strafgericht der Götter herausfordernde Schuld träfe, durch das ihr furchtbares Schicksal bedingt erscheinen könnte. Die Dichter benutzen deshalb den — übrigens schon im antiken Volksglauben entgegentretenden — Begriff des Erbfluches, um den die tragische Wendung vorführenden Verlauf des Stückes zu motivieren. Der Fluch ist so gewissermassen das Erklärungsprincip für die allgemeine Tendenz der Handlung. Wie jener Begriff, der allerdings dem Bedürfnisse unserer geläuterten modernen Weltanschauung entsprechend im christlichen Sinne umgebildet ist, auch der Goetheschen Iphigenie zu Grunde liegt, habe ich in meinem Aufsatz „Die Heilung Orests" in den Neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, Jahrg. 1889, Heft I, S. 35 u. d. f. näher dargelegt. — Die modernen Dramatiker verwenden im übrigen an Stelle eines in dieser Weise den Gang des Stückes regierenden übernatürlichen Princips den Begriff der poetischen Gerechtigkeit, der ebenfalls dazu dient, die Motivierung der Handlung aus einem höheren Gesichtspunkt herzuleiten.

***) Daneben ist es allerdings wieder ein an die Technik der beiden zuerst erwähnten Dramen erinnernder Gebrauch des Uebernatürlichen, wenn Götz V 9 von einem „Geist" redet, der die von allen Seiten hereindringenden Widerwärtigkeiten in Bewegung setze.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

diejenigen Verwendungsformen des bezeichneten Kunstmittels, die dazu dienen, den objektiven Gang des Dramas vorauszubestimmen. Dieser Zweck tritt darin deutlich zu Tage, dass dieselben jedesmal an einem Punkte eingefügt sind, wo eine neue Stufe der Handlung einsetzt. So bereiten schon die im Beginn (I 2) dem Helden in den Mund gelegten Worte, welche auf den bevorstehenden Verfall der Zeiten hinweisen, den hiermit angedeuteten Gang des ganzen Stückes vor. Ferner leitet der Traum Götzens (I 6), wonach Weislingen dessen eiserne Hand so festhält, dass sie aus den Schienen geht, im Voraus speziell den dem ersteren verderblichen Verlauf des Gegenspiels ein. Das Scheuen des Pferdes, auf dem Weislingen in Bamberg einreitet (II 3, vgl. die Deutung der Begebenheit in II 7), enthält ein böses Omen für die Rolle, welche jener von hier an zu übernehmen hat. Die Wahrsprüche der Zigeunermutter (V. I) motivieren, wie wir noch sehen werden, die ganze bevorstehende Wendung in der Aktion der Gegenpartei, deren Führung fortan der Adelheid zukommt. An die Stelle dieses Motivs ist in der neuen Bearbeitung ein unheilverkündendes Meteor getreten, das übrigens ebenfalls den Fortgang der Handlung, wenngleich jetzt derjenigen der Hauptpartei, vorbereitet. In V 3 findet sich das Traummotiv aus I 6 wiederholt,*) nur dass diesmal Weislingen der Träumende ist, dem sich im Schlaf das Bild Götzens gezeigt hat, vor dem er zurückweichen muss. Hiermit wird wieder ein Ausblick auf den speziellen Ausgang des Gegenspielers eröffnet. In den schon erwähnten Schlussworten des Helden (V 18) endlich offenbart sich der Charakter der den gesamten Gang des Stückes leitenden fatalistischen Gewalten, denen auch jener selbst erliegen muss. So reihen sich die einzelnen durch den Gebrauch des Uebernatürlichen ausgezeichneten Stellen an einander in der Weise an, dass die Handlung dadurch eine fortlaufende Motivierung erhält.

Wir haben diese Motive, von denen die einen direkt solchen, welche in den Stücken Shakespeares vorkommen, nachgebildet, die andern in freierer Weise die Technik derselben nachahmen, zusammengestellt, weil sie die durchgängige Abhängigkeit, in der sich unser Drama gegenüber dem englischen Meister befindet, auf das deutlichste erkennen lassen. Hier sei nur noch eins von diesen etwas näher betrachtet, welches bezeugt, dass dem Dichter bei der Behandlung seines Stoffes insbesondere der Plan des Macbeth vorschwebte und ihm, wenn auch nicht zu einer bis ins einzelnste gehenden Gestaltung des ganzen Stückes, so doch zur Bearbeitung eines einzelnen Aktes gedient hat, des fünften nämlich, der in der ersten Fassung eine grosse Selbständigkeit eingenommen hatte, in dem Masse, dass nach des Dichters eigenem Urteile die Einheit der Handlung dadurch gestört wurde. Dieser Umstand erklärt sich eben daraus, dass der Akt nach einem von der Anlage der übrigen Teile völlig unabhängigen Plane bearbeitet worden ist.

Es handelt sich um die im Eingange dieses Aktes vorgeführte Begegnung der Adelheid mit der Zigeunergruppe. Wir müssen, um die Scene zu verstehen, vorerst auf die Bedeutung eingehen, welche jene Figur in unserem Drama überhaupt zugeteilt erhalten hat. Dieselbe ist kurz dahin zu bezeichnen, dass sie dieselbe Rolle spielt, wie in dem betreffenden Shakespeareschen die Lady Macbeth.**) Wie nämlich die letztere gegenüber dem Helden des Stückes, der viel zu schwankend und von Gewissensbissen gelähmt erscheint, als mit einem entschlossenen, vor keiner That zurückschreckenden Wesen ausgestattet dargestellt wird, so tritt auch Adelheid dem wankelmütigen Weislingen als eine thatkräftige, jenen zum Handeln bestimmende Mannesnatur zur Seite. So wird sie schon bei ihrem ersten Auftreten (II 1) als der von vornherein fertige, willensstarke Charakter vorgeführt, der wie beim Schachspiel, so in der Politik mit überlegenem Geiste die leitenden Fäden in der Hand hält. Die Herrschsucht, welche die Triebfeder in der Handlungsweise der Lady bildet, ist auch der Grundzug ihres Wesens, und vermöge desselben übernimmt sie alsbald die Führung des gegen den Helden gerichteten Spiels. Hiermit ist die Rolle, welche dem Weibe in unserer Dichtung zufällt, bezeichnet. Musste dieselbe somit von Anfang an als eine sehr selbständige erscheinen, so war es nur folgerichtig, wenn die Gestalt gegen Ende des Stückes in einer Weise in den Vordergrund trat, dass dadurch, wie schon bemerkt, der Einheit der Handlung Abbruch gethan wurde. So begreift es sich denn auch, dass der Dichter der Aktion, die ihr hier zugeteilt ist, eine besondere, von dem sonstigen Gange des Dramas abweichende Motivierung zu

*) Vgl. die beiden Traummotive im Cäsar, II 1 und IV 3.

**) Mag immerhin der Charakter des Weibes im einzelnen dem einer andern von dem Engländer gezeichneten Hofkokette nachgebildet sein, dem der Kleopatra aus „Antonius und Kleopatra". S. hierüber Minor und Sauer a. a. O. S. 275. Die einzelnen Anklänge, welche die Zeichnung der Goetheschen Figur an den Charakter der Lady Macbeth aufweist, finden sich ebendort, S. 277—78 zusammengestellt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

geben versucht hat. Diese wird in der Zigeunerscene durchgeführt, einer Scene, die sich, wie nunmehr darzuthun bleibt, — wenngleich mit freier Verwendung der dabei benutzten Motive — eng an den im Macbeth enthaltenen Plan anschliesst.

Wie weit eine solche Anlehnung inbezug auf die allgemeine Anlage des Stückes vorliegt, wurde bereits vorhin gezeigt. Dort sahen wir, dass der ganze Bau des Shakespeareschen Dramas durch das Auftreten der Hexen (I 1) bedingt ist, welche die den Ablauf der Handlung leitenden Schicksalsmächte verkörpern. Hierdurch war indessen nur erst der eine, aufsteigende Teil motiviert; der andere, absteigende erhält seine Motivierung durch ein zweites Eingreifen jener symbolischen Gestalten (IV 1, bezw. in vorbereitender Weise schon III 5). Auch in dem Goetheschen Werke aber ist ein besonderer, die abfallende Handlung umfassender Ansatz zu erkennen, und gerade in dem Doppelbau, den somit auch dieses aufweist, liegt eine bezeichnende Uebereinstimmung beider Dramen.

Der Teil unsers Stückes nun, welcher die sinkende Handlung darstellt, wird durch die Zigeunerscene eingeleitet, und diese ist es, welche — sowohl was die Verwendung der darin enthaltenen Motive, wie die Bedeutung betrifft, welche sie im Zusammenhange des Ganzen erhalten hat, — nach meiner Meinung als eine direkte Nachbildung der Hexenscene des englischen Dramas betrachtet werden muss.

Die Gleichartigkeit der in der Scene verarbeiteten Motive liegt auf der Hand. Zunächst wird auch hier eine nächtliche Gruppe von unheimlichen Gestalten vorgeführt, die um einen am Feuer brodelnden Kessel versammelt ist. An Stelle der Hexen jedoch, welche bei Shakespeare ihren Zaubersaft zusammenbrauen, mussten bei Goethe, nachdem der Glaube an das Hexenwesen geschwunden war, reale Gestalten eintreten; es sind eben die Zigeuner, die ihr Lager aufgeschlagen haben und ihre Mahlzeit bereiten. In phantastischer Ausstattung der ganzen Situation wetteifert der deutsche Dichter mit dem englischen: wilde Tiere, die durch die Finsternis heulen, Geisterspuk und allerlei Zauberwerk bilden die phantastische Folie zu der Scene des einen wie des andern. Wiederum ist nur aus dem Ungeziefer, aus dem im Macbeth der Zaubersaft der Hexen gekocht wird, im Götz der veränderten Situation entsprechend allerlei Getier geworden, das den wilden Gesellen zur Nahrung dient. Dazu kommt der Wechselgesang der Aeltesten der Zigeunerschar mit dem übrigen Chor, in der Goetheschen Scene jedenfalls eine auffallende Zuthat, die deutlich die Anlehnung an das fremde Original verrät. Endlich liegt in der dreiteiligen, halb wahr, halb trügerisch lautenden Prophezeiung nebst der Erwähnung der künftigen Kinder, bei dem Engländer derjenigen des ermordeten Banquo, bei Goethe der in dem Wahrspruche der Adelheid verhiessenen, eine Uebereinstimmung, die über die Verwandtschaft der beiden Scenen kaum einen Zweifel bestehen lässt. Wenn es freilich in unserm Stück im Gegensatz zu dem Macbeth das Weib ist, dem die Weissagungen zu teil werden, so hat diese Abweichung darin ihren Grund, dass, wie oben bemerkt, das letztere überhaupt mehr und mehr in den Mittelpunkt der Darstellung getreten war. Mit dieser Abweichung hängt denn auch noch eine weitere zusammen, welche die Verwendung des Uebernatürlichen betrifft. In dem englischen Stücke ist dieselbe an eine gewisse mystische Staffage geknüpft. Aus dem Zauberkessel der Hexen steigen Erscheinungen empor, durch deren Mund dem Helden die Wahrsprüche mitgeteilt werden. Goethe hat diesem Motiv der mehr realistischen Haltung seiner Dichtung gemäss eine andere Fassung gegeben, welche sich dem modernen Volksglauben enger anschliesst. Es ist die Zigeunermutter, die der Adelheid in bekannter Weise ihr Schicksal aus den Linien der Hand verkündigt.

Noch in einer anderen Form kehrt das Uebernatürliche in unserer Scene wieder. Dem feigen Charakter des Gegenspiels im Götz entsprechend bedient sich dasselbe statt der offenen Gewaltmittel eines heimlich wirkenden Zaubers, den zu motivieren die Stelle gleichfalls bestimmt ist. Hierbei greift der deutsche Dichter ebenfalls auf den Volksglauben zurück, wonach die Zigeuner im Besitz von allerlei Sympathiemitteln sind, und lässt demzufolge die Alte der Adelheid ihre Zauberkünste lehren. Dies ist jedoch ein nebenherlaufendes Motiv. In der Hauptsache dreht sich die ganze Scene, wie bei Shakespeare, um die Weissagungen, welche für die handelnde Person den Antrieb für die nachfolgenden Frevelthaten hergeben. Wir sehen also, dass die Bedeutung der Stelle beidemal die gleiche bleibt; sie ist dazu bestimmt, den weiteren Gang der Handlung zu motivieren.

War nun in der Goetheschen Bearbeitung der Scene das Weib an die Stelle des Helden der Shakespeareschen Dichtung getreten, so übernimmt das erstere im Fortgang unseres Stückes

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wiederum die nämliche Rolle, wie in dem englischen die Lady Macbeth. Dies geschieht in V 17, einer Scene, welche den in der Zigeunerscene angesponnenen Plan zum Abschluss bringt, insofern sie die Vergeltung zeigt, von welcher Adelheid wegen der durch die Weissagungen veranlassten Verbrechen betroffen wird. Hier blickt deutlich ein anderes aus dem Macbeth entlehntes Motiv durch, das der deutsche Dichter kunstvoll mit dem erwähnten zu verflechten weiss. Ich meine die Scene V 1 des Macbeth, wo die Lady im Schlafgemach, von ihrem Schuldbewusstsein gefoltert, das Lager verlässt, an ihren Schreibtisch tritt und sich durch ein auf die begangene Mordthat bezügliches Selbstgespräch dem anwesenden Augenzeugen verrät. Genau so ist der Hergang bei Goethe, mag immerhin Adelheid im schlaflosen Zustand erscheinen, während die Shakespearesche Figur nachtwandelnd vorgeführt wird. Der Zweck der Scene ist beidemal derselbe, nämlich die Thatsache der Schuld durch ein unfreiwilliges Geständnis zu bestätigen und dadurch das Strafgericht einzuleiten. Dass hierbei übrigens eine höhere Fügung mitspielt, zeigt sich in dem Goetheschen Drama deutlich darin, dass der Geist des Ermordeten sichtbar wird, dessen Auftreten die ganze Wendung von dem Walten einer übernatürlichen Macht abhängig erscheinen lässt.

Der Gang unsers Stückes, welcher mit der Zigeunerscene einsetzt, schliesst sich also — abgesehen von der erwähnten Aenderung, wonach im Anfange das Weib an die Stelle des in der Scene des Macbeth vorgeführten Helden getreten ist — auf das engste an die betreffenden Teile des Shakespeareschen an, indem er ebenfalls die Stufe der absteigenden Handlung zur Durchführung bringt. Allerdings dreht sich diese nur um die Rolle der Adelheid, während diejenige des Haupthelden ganz ausserhalb des durch den übrigen Gang der Handlung vorgezeicheten Planes bleibt. Hierin liegt aber eben die Inkonsequenz in der Anlage des Ganzen, in welcher der Mangel an einheitlicher Ausgestaltung begründet war, auf den der Dichter in den oben angegebenen Bemerkungen aus Wahrheit und Dichtung hinweist, und der bei der späteren Wiederaufnahme des Werkes Aenderungen nothwendig machte, Aenderungen nämlich, welche darauf hinausliefen, dass wieder der Held in den Vordergrund der Schilderung gerückt wurde. Zu diesem Zweck musste, wie hier noch kurz angedeutet sein mag, die Zigeunerscene erstlich an eine andere Stelle (nämlich V 7) versetzt und sodann in der Weise umgearbeitet werden, dass sie die Gestalt Götzens hervortreten liess. Um die Aktion des letzteren zu motivieren, dient jetzt anstatt des Uebernatürlichen, von dem früher der ganze Verlauf des Aktes abhängig gemacht war, ein realistisches Motiv, eben der Bauernkrieg, der zu diesem Behufe an den Anfang trat. Das Uebernatürliche sank zu einem nebensächlichen Moment herab und erhielt gleichzeitig eine andere Fassung; es ist das unheilvolle Meteor, das den unglücklichen Charakter der nunmehr dem Helden zufallenden Haupthandlung vorausverkündigen sollte.

Wir haben im Vorstehenden zunächst nur die ältere Bearbeitung des Goetheschen Dramas im Auge gehabt. Diese liess uns dieselbe — eben durch die Verwendung des Uebernatürlichen bedingte — Grundanlage in der Durchführung der Handlung erkennen, wie sie im Macbeth zu Tage tritt, dergestalt, dass der Plan des letzteren, mochten freilich die hierbei verwendeten Motive im einzelnen vielfach eine Ungestaltung erfahren, den allgemeinen Rahmen bildet, in den der deutsche Dichter seinen Stoff gefasst hat. Der Umstand, dass zugleich auch mancherlei anderswoher entlehnte Motive hineinspielen, verstärkt und ergänzt nur den dadurch gegebenen Charakter des Werkes, der sich eben in der den ganzen Gang des Stückes beherrschenden fatalistischen Grundtendenz äussert. In der neueren Fassung nun, auf die wir jetzt überzugehen haben, wurde das für die Shakespearesche Technik bezeichnende übernatürliche Element, soweit es objektiv in der Darstellung hervortritt, beseitigt. Goethe deutet das hierauf gerichtete Verfahren selber an, wenn er Wahrheit und Dichtung B. 13 berichtet, dass er das „Fabelhafte“ in dem Drama auszulöschen und demselben „immer mehr historischen und nationalen Gehalt“*) zu geben gesucht

*) Insbesondere der historische Gehalt wurde vermehrt durch den Zusatz einzelner Züge, welche der dem Stücke zu Grunde gelegten Geschichtsperiode entlehnt sind; dahin gehört die Darstellung des unwirksamen Gerichtsverfahrens der mit jener Periode anhebenden Neuzeit (II 10), ferner die mannigfachen Redewendungen, die Goethe nachträglich aus der Lebensbeschreibung herübernahm, um Götz und dessen Umgebung mit einer mehr das Gepräge des Mittelalters tragenden Sprache auszustatten, während er der Partei Weislingens, die sich mehr von dem Geiste der Neuzeit beeinflusst zeigen sollte, durchweg die fein stilisierte Redeweise liess. S. hierüber Minor und Sauer, S. 187 u. d. f. — Die wichtigste Aenderung dieser Art bestand jedoch in der Vertauschung der Zigeunerscene mit der Vorführung des Bauernkrieges, auf die schon oben hingedeutet wurde. Ein rein geschichtliches Ereignis erscheint somit nunmehr als das Motiv, aus dem die entscheidende Wendung der Handlung hergeleitet wird. Von anderen Umgestaltungen, die keine Beziehung auf den Gesamtplan des Stückes enthalten, sehen wir hier ab.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

habe. Allein die allgemeine Anlage des Werkes wurde von den damals erfolgten Aenderungen nicht berührt. Denn der demselben von Anfang an innewohnende fatalistische Grundzug ist geblieben. An Stelle der übernatürlichen Mächte sind es in der neuen Bearbeitung die realen bewegenden Kräfte der Geschichte, welche den Gang der Handlung bestimmen. Auch diese jedoch erweisen sich in letzter Linie von der Herrschaft eines höheren Princips abhängig. Goethe hat es meisterlich verstanden, durch die vielfach eingestreuten Züge eines immer weitere Kreise umfassenden Verfalls die ganze hierauf abzielende Bewegung des Stückes als das unmittelbare Walten des Verhängnisses zu veranschaulichen, in einer Weise, dass selbst Thaten und Schicksale der vorgeführten Personen durch dasselbe geleitet erscheinen. Lediglich um den hierdurch gegebenen fatalistischen Charakter des Stückes zu verstärken, dienen die nebenherlaufenden Formen des Uebernatürlichen, auf die oben hingewiesen wurde, und die auch in der neuen Bearbeitung bestehen blieben.

Wir bedurften dieser längeren Auseinandersetzung, um die eine Seite der Technik unsers Dramas zu verstehen, wodurch der notwendige Charakter der Handlung zur Durchführung kommt. Dies geschieht, wie schon vorhin dargelegt wurde, indem die Handlung von dem objektiven Gange der Geschichte selbst abhängig gemacht wird. In diesem Zusammenhange nun muss es klar werden können, wie die oben erwähnten Worte des Dichters aufzufassen sind, nach denen er in dem Werke „das Symbol einer bedeutenden Weltepoche", oder „einen Wendepunkt der Geschichte" habe abspiegeln wollen. Dieselben zeigen nach meiner Meinung nur an, dass das Ganze das Bild einer bestimmten Geschichtsepoche, nämlich derjenigen des Ueberganges vom Mittelalter zur Neuzeit, der zugleich als eine Zeit des Verfalls zu denken ist, zum Gegenstand hat, nicht aber, wie Klaucke behauptet, einen Kampf, indem beide Zeitalter als selbständige Faktoren einander gegenüber treten. Dass das Stück übrigens von Anfang an das Gemälde einer sinkenden Zeit veranschaulichen sollte, liegt schon in dem bereits angeführten Motto der ursprünglichen Bearbeitung: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierden mehr fähig". Der auf den Verfall aller Verhältnisse gerichtete reale Gang der Geschichte bezeichnet also die höhere Macht, durch die in letzter Hinsicht der ganze Verlauf des Stückes beherrscht erscheinen sollte.

Hiermit ist aber zunächst nur die eine Seite der Technik des Dramas erklärt, diejenige nämlich, wodurch die allgemeine Bewegung desselben ihren Grundcharakter erhalten hat. Wir können dieser letzteren für die Anlage des Stückes geradezu die Bedeutung des Gegenspiels beimessen, das sich somit nicht an das Thun eines Einzelnen, sondern an die Wirksamkeit einer den ganzen Ablauf der Begebenheiten bestimmenden höheren Schicksalsleitung gebunden erweist.*) Was nun die andere Seite der Technik, die Durchführung der Aktion des Helden betrifft, so ist ohne weiteres ersichtlich, dass diese nicht, wie das Gegenspiel, das schon die gesamte Bewegung des Dramas in sich begreift, wiederum allgemeiner Natur sein kann. Die Behauptung Klauckes, derzufolge eine ganze Geschichtsepoche der Held sein soll, eine Behauptung, die von vornherein befremden muss, wird hiernach hinfällig. Wenn Goethe selbst (a. a. O. B. 12) als seine Absicht bezeichnet, „Götz von Berlichingen in seiner Zeitumgebung zu dramatisieren", wenn das Stück in seiner ersten Gestalt den Titel „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen", in der zweiten denjenigen „Götz von Berlichingen, ein Schauspiel", führt, so liegt schon hierin ein offenkundiges Zeugnis für dessen Absicht, einer individuellen Gestalt die Rolle des Helden zuzuteilen, wie denn auch in der ganzen Darstellung die konkrete Figur des mittelalterlichen Ritters so deutlich hervortritt, dass inbezug auf die Frage nach der Art des Helden überhaupt kaum ein Zweifel bestehen kann.

Bestätigt wird diese Auffassung von dem Grundcharakter des Werkes durch eine Aeusserung, in welcher Goethe selber seine Ansicht von der (historischen) Technik Shakespeares darlegt, eine Aeusserung, die zugleich direkt auch den Grundgedanken unsers Stückes erkennen lassen dürfte. Dieselbe findet sich in einer Rede „Zum Shakespeares-Tag"**) aus dem Jahre 1771, demselben also, wo der deutsche Dichter mit der ersten Behandlung seines Stoffes beschäftigt war. Die für uns entscheidenden Worte daselbst lauten: „Seine" (Shakespeares) „Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigen-

*) Weislingen, der reale Vertreter des Gegenspiels, stellt lediglich das Organ der die gesamte Handlung regierenden Mächte dar, durch deren Tendenzen eben das Vorgehen des ersteren sich bedingt zeigt. Die ganze Anlage des Gegenspiels, das sonach im Grunde rein ideeeller Art ist, kann nur im Hinblick auf die oben dargelegte Technik Shakespeares verstanden werden.

**) S. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, S. 123—25.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tümliche unsers Ich, die prätendierte Freiheit unsers Wollens mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammentrifft". Der Ausdruck „prätendierte Freiheit unsers Wollens" bedeutet offenbar nichts Anderes als der dem Helden des Goetheschen Dramas wiederholt in den Mund gelegte Ruf nach Freiheit, der die Grundrichtung seines Wesens bezeichnet, ein Streben, durch das er gleichfalls, wie dies in der vorstehenden Definition in allgemeinerem Sinne von der menschlichen Natur überhaupt gesagt wird, mit dem notwendigen Gange des Ganzen — in unserer Dichtung ist es der fatalistische Zug der Weltgeschichte — in Konflikt gerät. Hier tritt es klar hervor, dass der Held als eine individuelle Gestalt zu denken ist. Denn Ausdrücke wie „das Eigentümliche unsers Ich" und „die prätendierte Freiheit unsers Wollens" können nur auf eine konkrete Persönlichkeit bezogen werden.

Dass wir nun in der That in jener Stelle den Grundgedanken zu erkennen haben, der dem Dichter bei der Abfassung seines Werkes vorschwebte, wird durch die Worte bezeugt, in denen er sich selber über den letzteren Punkt äussert, Worte, die erst jetzt ihrem vollen Sinne nach gewürdigt werden können. „Im Götz", heisst es Wahrheit und Dichtung B. 19, „war es ein tüchtiger Mann, der untergeht in dem Wahn, in Zeiten der Anarchie sei der wohlwollende Kräftige von einiger Bedeutung". Der Ausdruck „Zeiten der Anarchie" besagt nichts Anderes als der in der oben gegebenen Definition bezeichnete „notwendige Gang des Ganzen" und bezieht sich also auf die ideeelle Macht, die wir als den einen Faktor des in dem Drama sich vollziehenden Konfliktes zu begreifen gelernt haben, und die sich, wie nochmals hervorgehoben werden soll, dem historischen Charakter des Werkes zufolge als die auf den Niedergang gerichtete allgemeine Zeitströmung dargestellt findet. In diesem Sinne ist es denn auch zu verstehen, dass das Drama, wie Goethe selber angiebt, einen Wendepunkt zwischen Mittelalter und Neuzeit veranschaulicht, sofern nämlich die Wende der Zeiten, wie dies vonseiten des Dichters geschieht, nach ihrer negativen, auf Entartung hinauslaufenden Seite gefasst wird. Nur dass es, hieran müssen wir festhalten, ein einheitliches, zusammenhängendes Zeitgemälde, nicht aber etwa zwei vollständig auseinander fallende, mit einander im Kampf befindliche Geschichtsepochen zur Darstellung bringt.

Wir hatten schon oben angedeutet, dass bereits die ursprüngliche Behandlung des Stückes im wesentlichen den jetzt darin erkennbaren Grundgedanken enthalten habe. Es fragt sich nun, inwiefern die Ueberarbeitung dazu beitrug, demselben eine folgerichtigere Durchführung zu geben. Denn dass dies — neben dem Bestreben, den historischen Gehalt zu verstärken — die Absicht des Dichters bei der Wiederaufnahme des Werkes gewesen sei, geht aus den Bemerkungen, welche er Wahrheit und Dichtung B. 13 über diesen Punkt bietet, als unzweifelhaft hervor. Wir kommen hiermit auf die im Anfange unserer Darlegungen behandelte Frage nach dem allgemeinen Gesichtspunkte zurück, unter welchem die in der zweiten Bearbeitung erfolgten Aenderungen zu betrachten seien. Dort sahen wir, dass die letzteren hauptsächlich an das Verhältnis der beiden Hauptpersonen zu einander anknüpfen. Goethe wollte das Bild einer auf den Untergang des kernigen mittelalterlichen Wesens abzielenden weltgeschichtlichen Epoche vorführen. Je schroffer nun der Umschlag in dem Verhältnis der beiden ehemaligen Genossen, je schnöder der von dem einen an dem andern geübte Verrat geschildert wurde, desto deutlicher konnte auch hierin das Anzeichen einer sinkenden Zeit erkannt werden. Es war daher nur die Konsequenz des dem ganzen Werke zu Grunde gelegten Gedankens, wenn der Dichter bei der Ueberarbeitung den Kontrast in der Handlungsweise Weislingens gegenüber dem einstigen Freunde, wie sie im Anfang und am Ende des Stücks hervortritt, dahin verschärfte, dass er jenen zuerst auf das innigste mit dem Helden verbunden, schliesslich aber als den unversöhnlichen Todfeind desselben hinstellte. Die innerste Triebfeder der That des Abtrünnigen erscheint demzufolge in letzter Linie von dem in dem Drama vorherrschenden Grundzuge einer durchgehenden Entartung und Auflösung aller Verhältnisse in Bewegung gesetzt. Hatten wir daher die Motivierung der ersteren oben zunächst als eine subjektiv-psychologische gekennzeichnet, so erweist sich dieselbe nunmehr als eine objektive, aus der eigentlichen Grundtendenz des Werkes herzuleitende. Und zwar, während sich der Gang der Handlung in der früheren Fassung durch die Wirksamkeit einer mehr oder weniger transzendenten Macht — eben der eine übernatürliche Weltordnung darstellenden Schicksalsfügung — bedingt zeigte, so wird derselbe in der jetzigen Gestalt direkt von den immanenten Kräften des geschichtlichen Verlaufs abhängig gemacht. Hierin kommt der mehr historische Charakter der neueren Bearbeitung vorzugsweise zum Ausdruck, auf den die Bezeichnung „Wendepunkt der Geschichte" hindeutet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So war in der That die Richtung, in welcher sich die eingetretene Umgestaltung des Stückes bewegte, unmittelbar durch die dem Ganzen innewohnende Tendenz vorgeschrieben, und wir verstehen jetzt, wiefern der Dichter glauben konnte, seinem Werke einen einheitlicheren Bau verliehen zu haben. Denn der schmähliche Verrat Weislingens an dem edlen Freunde, der erst in der neuen Bearbeitung in seiner vollen, grellen Beleuchtung hervortritt, bildet nunmehr selbst ein wesentliches Symptom der in dem Drama geschilderten sinkenden Zeitepoche und fügt sich so harmonisch in den Rahmen der ganzen Darstellung ein, dergestalt, dass das Zeitbild, welches Goethe entwerfen wollte, das Bild des untergehenden Mittelalters, erst infolge der Ueberarbeitung in vollkommenem Masse ein einheitliches Gepräge erhalten hat. Auch hiermit werden wir zu der Annahme hingeführt, dass die Person Götzens es ist, gegen welche der in dem Drama sich abspielende Kampf gerichtet ist. Denn da das Vorgehen Weislingens sich offenbar direkt gegen jene kehrt, so würde dies wichtige Moment der Handlung aus dem Zusammenhange des Ganzen herausfallen, wenn die Bewegung des Dramas sich im übrigen gegen das — als Helden zu denkende — Mittelalter wenden sollte. Nach unserer Darlegung erscheint die einzelne gegen den Helden ins Werk gesetzte Aktion als eins, und zwar als das hervorragendste Moment der allgemeinen dem Niedergang zuströmenden Bewegung. Und erst indem dasselbe in der neuen Fassung mehr in den Vordergrund gerückt wurde, gewann das Drama einen eigentlichen Mittelpunkt, um den sich alle übrigen Momente der Handlung konzentrieren konnten. Oder mit anderen Worten, die letzteren bilden gleichsam die Folie, in deren Zentrum als das hervorstechendste der die Auflösung aller sittlichen Bande bezeichnenden Symptome der durch Weislingens verräterisches Thun herbeigeführte Fall des Helden emporgesprosst ist.

Unmittelbar aus der im Vorstehenden aufgedeckten Tendenz des Stückes ergiebt sich endlich auch die Lösung einer weiteren Frage, die hier noch kurz zu berühren bleibt, diejenige nach den tragischen Grundgedanken desselben. Es liegt hierin eine besondere Form des Tragischen vor, die nämliche, welche z. B. auch im Egmont zum Ausdruck gelangt. In diesem Drama handelt es sich — ähnlich wie im Götz — um den Konflikt, in dem das „Liebenswürdige unterliegt und das Gehasste triumphiert“ (s. Wahrheit und Dichtung B. 20), einen Konflikt, in dem fatalistische, das Schicksal der Menschen blindlings leitende Gewalten den Ausschlag geben.*) Auch in unserm Stücke ist das Tragische nicht in dem durch eine Schuld des Helden, sondern vielmehr in dem trotz seiner Trefflichkeit von der dem Edlen und Guten verderblichen allgemeinen Zeitrichtung herbeigeführten Untergange begründet. Dies gegen Klaucke, der (S. 168—79) dem Helden zwar eine Reihe von mehr oder weniger hervorgesuchten Vergehen, bezw. Unterlassungen, nirgends aber eine klar hervortretende tragische Schuld nachweist, die dessen Tod als Sühne zu fordern geeignet wäre. Die tragische Idee läuft demnach nicht, wie z. B. in fast allen Schillerschen Stücken, darauf hinaus, dass der Held wegen eines Fehlers mit der sittlichen Weltordnung in Konflikt gerät, sondern darauf, dass jener trotz seines tugendhaften Wesens durch die ihm entgegenstehende unmoralische Ordnung der Dinge zu Fall gebracht wird. So ist denn auch die Katastrophe augenscheinlich nicht aus dem Charakter und der Handlungsweise des Götz, sondern aus der Ungunst der Zeitverhältnisse, gegen die jener sich vergebens zu behaupten sucht, herzuleiten. Dass der Dichter seinen Helden als unschuldig erliegend zeichnen wollte, tritt gegen Ende des Dramas immer deutlicher hervor. So schon in dem lebendigen Gefühl des erlittenen Unrechts, das Götz wiederholt (namentlich IV 2) äussert; ganz besonders aber in den epilogischen Worten Marias und Lersens, welche geradezu zu seiner Rechtfertigung bestimmt erscheinen.

Nachdem wir in den voraufgehenden Ausführungen die Grundidee des Stückes aufzuweisen versucht haben, würde nunmehr in einem zweiten Teile unserer Arbeit darzulegen sein, wie von hier aus die ganze Anlage desselben in seinen einzelnen Akten und Scenen ihre Erklärung findet. Aus Mangel an Raum sind wir jedoch genötigt, uns hierbei auf den ersten Akt zu beschränken, der zugleich Anlass bietet, die meisten die Technik des Werkes überhaupt betreffenden Fragen zu berühren. Auf die übrigen Teile einzugehen, behält der Verfasser sich für eine spätere Gelegenheit vor.

*) Goethe fasst in der bezeichneten Stelle die in dem Stücke vorherrschenden, teils im Menschen ruhenden, teils übermenschlichen Gewalten unter dem Begriff des Dämonischen zusammen. Das Dämonische ist nach der Ansicht des Dichters auf beiden Seiten, auf der des Helden und auf der des Gegenspiels in Wirksamkeit, indem es sowohl den ersteren zu seinem Handeln antreibt, als auch die ihm verhängnisvolle Wendung herbeiführt. Dieser Begriff ist offenbar gleichbedeutend mit demjenigen des die gesamte dramatische Aktion beherrschenden Uebernatürlichen, welchen Goethe, wie wir zu zeigen bemüht waren, dem Vorgange Shakespeares zufolge seinem Götz zu Grunde gelegt hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jener Akt nun enthält, wie bereits an einer früheren Stelle geäussert wurde, die Exposition des Ganzen. Dieser Gesichtspunkt muss bei der Erklärung streng festgehalten werden. Demzufolge tritt die Person des Helden durchaus in den Vordergrund der Darstellung. Und zwar wird derselbe sofort als Mann seiner Zeit vorgeführt. Denn „Götz von Berlichingen in seiner Zeitumgebung zu dramatisieren", war die Absicht, durch die der Dichter, wie er selber Wahrheit und Dichtung B. 12 erwähnt, von Anfang an geleitet wurde.

So dient schon Sc. 1 dazu, auf die Gestalt des Ritters hinzudeuten. Das Gespräch der beiden Bauern im ersten Teile der Scene bereitet sein Auftreten vor und bezeichnet zugleich die Situation, in der er sich befindet. Daneben erfahren wir schon hier inbezug auf den Grundgedanken des ganzen Dramas, dass es den Kampf schildert, den ein rechtschaffener Mann gegen die ihm von seiten seiner Gegner drohende Vergewaltigung aufzunehmen genötigt ist. Zuvörderst besteht seine Gegnerschaft nur in dem einen Bischof von Bamberg, der sich aber alsbald (I 2) als Vertreter der dem unabhängigen Rittersmann feindlichen Fürstenpartei überhaupt erweist. In der Folge treten immer neue Faktoren in den gegen jenen geführten Kampf ein, bis allmählich mehr und mehr die gesamte dem Guten und Edlen verderbliche Tendenz der allgemeinen Zeitverhältnisse selbst sich gegen ihn kehrt und ihn endlich zu Fall bringt.

Wie über die Person des Helden in dem ersten Absatz der Scene, so werden wir in dem zweiten über die Person des Gegenspielers in Kenntnis gesetzt. Bezeichnend für die Rolle, welche dieser in dem ganzen Stücke zu vertreten hat, ist der Umstand, dass er eine durchaus unselbständige Stellung einnimmt. In unserer Scene wird Weislingen zunächst als Diener des Bischofs und im weiteren Sinne als Werkzeug der Fürstenpartei eingeführt (vergl. die hierauf bezüglichen Worte Götzens am Ende von I 3); später jedoch, wo das Gegenspiel sich zu einer die gesamte Bewegung des Dramas umspannenden ideeellen Macht erweitert, bildet er das reale Organ dieser letzteren, die sich so als das eigentliche treibende Princip der Handlung offenbart.

Die Scene im ganzen hat noch einen besonderen Zweck, insofern sie eine Vorbedeutung für die spätere Teilnahme des Helden im Bauernkriege enthält. Um sein Eingreifen zu Gunsten des Bauernelements vorzubereiten, wird er schon hier demselben angenähert, indem er als Freund der beiden aufgeführten Bauern erscheint. Dass dies wirklich die Absicht des Dichters war, geht daraus hervor, dass er bei der Ueberarbeitung zum Gegenstand der anerkennenden Worte jener Leute gemacht wurde. Früher nämlich betrafen dieselben nicht ihn, sondern Weislingen. Auch damit ist eine Beziehung auf den Bauernkrieg hergestellt worden, dass die beiden Bauern die Namen der Häupter jener Bewegung erhalten haben, während sie in der älteren Fassung als einfache Privatleute dargestellt waren. In den ebenfalls jetzt erst eingetretenen Schlussworten: „Dürften wir nur so einmal an die Fürsten . . .", liegt ein direkter Hinweis auf das nämliche geschichtliche Ereignis. Der Umstand endlich, dass in der neuen Bearbeitung die Bauern schon jetzt Partei für Götz ergreifen, eröffnet einen Ausblick darauf, dass wir sie später in dem eigentlichen Kampfe gleichfalls auf der Seite des Helden finden werden; allerdings folgt hieraus noch nicht, dass beide Teile grundsätzlich dieselbe Sache zu vertreten hätten. Die Beteiligung des Bauernelements an dem Kampfe gegen die Fürstenpartei, in den Götz im weiteren Gange des Stückes verwickelt wird, bildet nach meiner Ansicht nur ein vereinzeltes Motiv, das den Untergang des Helden einleiten soll. In diesem Sinne kann der Bauernaufruhr als eins der Symptome des dem Helden verhängnisvollen sinkenden Charakters gedeutet werden, welcher der ganzen Bewegung unsers Stückes innewohnt. Demgemäss ist auch das Vorgehen der aufständischen Bauern von vornherein gegen ihn gerichtet. Denn nicht als willkommene Bundesgenossen im Streite gegen den gemeinsamen Feind, sondern als offene Widersacher treten sie dem Helden gegenüber, da sie diesen in eine Bewegung hineinziehen, welche ihn am Ende ins Verderben reisst. Und so ist denn auch weder ihr Treiben vor dem Kampfe, noch auch ihr Verhalten während desselben derartig, dass sie als Parteigenossen Götzens und somit als Vertreter derselben Sache gelten könnten. Götz sagt sich vielmehr, ehe der Kampf zu Ende geht (V 5), offen von ihnen los.

Auch unsere Scene berechtigt übrigens, wenn sie auch Götz als Freund der Bauern zeigt, in keiner Weise zu der Annahme, dass er in dem Kampfe, den diese im weiteren Verlaufe des Dramas gegen die bestehende staatliche und gesellschaftliche Ordnung aufnehmen, auf ihre Seite treten werde. Die kleine Aenderung, welche Goethe gegenüber der ersten Fassung der Scene vollzog, um den Helden dem Bauernelement näher zu bringen, hat offenbar nur die technische

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bedeutung, eine „Verzahnung“ dieser Stelle mit den späteren Teilen zu bewirken, nicht die principielle, sein Schicksal derart mit dem des Volkes zu verketten, dass seine persönliche Angelegenheit zu der des letzteren sollte erhoben erscheinen. Eine dahin gehende Absicht des Dichters kann ich auch nicht aus einer weiteren Umgestaltung entnehmen, welche die zweite Bearbeitung enthält. Erst in dieser sehen wir nämlich die Bauern in einen Streit mit den Reitern Weislingens, also mit den Gegnern des Helden, verwickelt, ein Umstand, aus dem Klaucke folgert, dass sie mit Götz eine gemeinsame Partei vertreten. Zunächst hat dies Motiv nur die Bedeutung eines „einleitenden Akkords“ für das Drama, welcher im voraus anzeigt, dass das letztere sich ebenfalls um Kampf und Streit drehen wird. Schon Minor und Sauer weisen (S. 263) nach, dass unser Dichter sich hier an den Anfang von Shakespeares Romeo und Julia anlehnt, wo in gleicher Weise die Händel, die sich zwischen den Dienern der beiden verfeindeten Häuser entspinnen, den im eigentlichen Drama geschilderten Zwist der Herren einführen. Sodann aber dient der Umstand, dass die Bauern schon im Beginn unsers Stückes einen Streit mit den Vertretern der Fürstenmacht anfangen, doch immerhin nur zur Einleitung des später zwischen den nämlichen Parteien entstehenden Kampfes, nicht aber etwa als Beweis dafür, dass jene dieselbe Sache zu verfechten hätten, wie Götz, nur weil wir diesen in dem Kampfe allerdings auf ihrer Seite erblicken.

So kann die Beziehung, welche die Scene zu der nachfolgenden Schilderung des Bauernkrieges aufzuweisen hat, nur als eine sehr lose gelten. In direktem Zusammenhange steht sie dagegen zu den weiteren Teilen des ersten Aktes, infofern sie die Handlung einleitet, welche den Hauptinhalt des letzteren ausmacht, die Wiederanknüpfung des Freundschaftsbundes zwischen Götz und Weislingen.

Zuvörderst folgen allerdings in Sc. 2 zwei Episoden, die uns die Situation, in der sich Götz befindet, näher vor Augen stellen. Und zwar lässt die erste dieser Episoden die besondere Lage, in welche der Held sich infolge des Ganges der Handlung versetzt sieht, die zweite die allgemeinen Lebensverhältnisse desselben erkennen.

Was zunächst das Auftreten Georgs in dem ersten Absatz der Scene betrifft, so ist sofort klar, dass der Dichter hier eine Parallelfigur zu der Gestalt Götzens darstellen wollte. Georg ist ein kleiner Götz, und die Vorführung des frischen Reiterjungen ergänzt zugleich die Charakteristik des Helden dahin, dass sie uns einen Rückschluss auf dessen eigene Jugend thun lässt, die sich sicherlich ähnlich gestaltet hat, wie die Georgs. Die Bemerkung Götzens inbetreff des Anbruchs einer teuren Zeit kennzeichnet schon hier die ganze Zeitrichtung als die dem Helden feindliche Macht, deren Tendenzen im Laufe der Darstellung immer klarer hervortreten.

Den zweiten Absatz kann ich gleichfalls nur als Episode fassen. Gegen die Ansicht Klauckes, derzufolge uns die Stelle an den Beginn eines Kampfes versetzt, an dem sich auch die niedere Geistlichkeit beteiligen soll, habe ich mich schon oben ausgesprochen. Wenn Goethe hier die Gestalt des Mönches einführt, so geschah dies in erster Linie deshalb, um die Zeichnung von der mittelalterlichen Zeitumgebung des Helden zu ergänzen. Freilich prägen sich in dem Wesen des Klosterbruders Züge aus, welche auf den Anbruch einer neuen Zeit hindeuten, die auch für die Geistlichkeit einen Umschwung zur Folge hat. Zu der Handlung weist indessen die Scene keinerlei Beziehungen auf. Vielmehr wollte der Dichter offenbar — dies ist der hauptsächliche Zweck der Verwendung jener Gestalt, durch den die nähere Ausführung derselben bestimmt wurde — die Charakteristik Götzens dadurch vervollständigen, dass er ihm eine Kontrastfigur gegenüberstellte. Zwar treten auch in dem zwischen beiden sich anspinnenden Gespräche manche Charakterzüge des Helden zu Tage; das hauptsächlichste Mittel zur Veranschaulichung von dessen Persönlichkeit besteht jedoch in der Gegenüberstellung mit dem Mönche selbst. Das freie und thätige Leben des Ritters wird dadurch in das rechte Licht gerückt, dass ihm eine entgegengesetzte Existenz gegenübertritt. Verstärkt erscheint die Wirkung des Kontrastes noch dadurch, dass der Mönch selber die Vorzüge von dessen Lebensweise rühmen muss. Die Absicht, welche Goethe hierbei im Sinne hatte, ging unverkennbar darauf, den Eindruck zu schildern, den der Held sogar auf eine seiner ganzen Art so fern stehende Persönlichkeit machen musste. Da der Götz ursprünglich nicht als Bühnen-, sondern als litterarisches Drama gedacht war, so sah ersterer sich ganz besonders auf die Darstellung der Wirkung hingewiesen, ein Kunstmittel, welches das Fehlen der unmittelbaren Anschauung ersetzen soll.

Der letzte Absatz der Scene („Die zwei Knechte kommen . . .“) vermittelt den Anschluss an den weiteren Gang des Stückes, der die schon in Sc. 1 angesponnene Handlung weiterführt,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von der sich ein Teil, die Gefangennahme Weislingens betreffend, inzwischen hinter der Bühne abgespielt hat.

Wir müssen, bevor wir auf diese Wendung des Dramas näher eingehen, uns kurz die technische Bedeutung vergegenwärtigen, die der Handlung für den Zweck der Exposition zufällt. Bekannt ist der Gebrauch, den Homer von der Handlung macht, indem er vermittelst derselben die einzelnen Momente der Schilderung auseinanderbreitet. Statt z. B. die Rüstung Agamemnons Stück für Stück zu beschreiben, lässt er ihn die einzelnen Teile nacheinander vor unsern Augen anlegen; statt den Schild des Achilles im einzelnen darzustellen, führt er uns die Arbeit des Schmiedes vor, der denselben aus seinen Teilen zusammenfügt. So wird die Schilderung in eine Handlung umgesetzt, die ihrerseits nur dazu dient, der ersteren einen lebhafteren Charakter zu verleihen. Bei den neueren Dichtern ist dieses technische Gesetz, seitdem Lessing dasselbe aufgedeckt hatte, in umfangreicherem Masse zur Verwendung gekommen. Schon an einer früheren Stelle*) habe ich darauf hingewiesen, dass die erwähnte, sekundäre Bedeutung der Handlung in besonders bezeichnender Weise in Goethes Hermann und Dorothea zur Geltung gebracht wird. Denn ursprünglich hat die Dichtung offenbar einen descriptiven Charakter und soll in einer Reihe von Scenen ein idyllisches Bild deutschen Familienlebens veranschaulichen. Um nun die mannigfachen Momente, die zur Zeichnung jenes Bildes dienen, auseinanderzulegen, flicht der Dichter eine Handlung, eben die Heimführung Dorotheas ein, durch welche die einzelnen Teile der Schilderung erst Einheit und Zusammenhang erhalten. Ich bleibe auch bei der schon früher vertretenen Ansicht,**) dass die im Akt III der Jungfrau von Orleans verwobenen Handlungen, soweit sie nicht eine Beziehung auf den allgemeinen Kampf zwischen Engländern und Franzosen haben, in diesem Sinne aufzufassen sind, trotz des Widerspruchs, den Gloël, Zeitschrift für das Gymnasialwesen, N. 186, S. 701—2 dagegen erhebt. Inbezug auf Sc. 9 (Begegnung mit dem schwarzen Ritter) will ich gern zugeben, dass dieselbe zur Haupthandlung gehört. Der Kampf, der bisher zwischen den beiden Völkern geführt ist, erweitert sich hier dahin, dass das diabolische Princip, in Gestalt des schwarzen Ritters, zu Gunsten der Engländer in denselben eingreift, wie das göttliche, das die Jungfrau vertritt, auf französischer Seite beteiligt ist. Mir kam es in dem betreffenden Aufsatze hauptsächlich darauf an, der gewöhnlichen Auffassung entgegenzutreten, wonach die Scene bereits die Umkehr einleiten soll, während sie nach meiner Meinung die Heldin, die hier selbst den höllischen Mächten trotz bietet, auf der Höhe ihrer kriegerischen Erfolge zu zeigen bestimmt ist.

Eine ähnliche Verwendung nun, wie an den eben betrachteten Stellen, findet die Handlung in dem Anfangsakte unsers Dramas. Schon in Sc. 2 dient die Einführung des Mönches nur als Hülfsmotiv für die Schilderung der Persönlichkeit des Helden. Ebenso hat die zwischen Götz und Weislingen sich abspielende Handlung, die sich durch den ganzen Akt hindurchzieht, einen sekundären Zweck, und zwar den, alle zur Exposition erforderlichen descriptiven Elemente wie an einem einheitlichen Faden aufzureihen. Der Dichter führt also die Aussöhnung der beiden Gegner nicht als vollendete Thatsache vor, sondern lässt sich dieselbe allmählich vor unsern Augen abwickeln. Allerdings ist die zu diesem Behufe verwendete Handlung nicht beliebiger Art, sondern steht in engster Beziehung zu der ganzen Tendenz des Dramas. Sollte hierin nämlich der Verrat Weislingens an dem Jugendfreunde geschildert werden, so musste die ruchlose That in um so grellerem Lichte erscheinen, wenn soeben noch ein Akt der Versöhnung voraufgegangen war. Also um des Kontrastes willen wird dieser Akt in die Exposition aufgenommen. In ganz ähnlicher Weise verhält sich die Handlung der Exposition zu der des eigentlichen Dramas im Julius Cäsar und im Macbeth, den beiden Stücken, welchen sich der Götz am meisten anschliesst. In jenem ist es ein feierlicher Aufzug, der dem nachfolgenden Fall des Helden, in diesem ein rühmlicher Kampf für den rechtmässigen König, welcher der später an demselben vollbrachten feigen Mordthat kontrastierend gegenübersteht. Beidemal kann die eingeflochtene Handlung nur als ein Moment der Exposition, nicht als Teil des eigentlichen Dramas gelten. So auch in unserm Stücke. Die Erklärer, welche mit der Gefangennahme Weislingens die eigentliche Aktion beginnen lassen — und diese Ansicht ist, soviel ich übersehen kann, ganz allgemein verbreitet — verkennen die Anlage des Dramas, die sich als durchaus regelmässig herausstellt, wenn man nur die Botschaft Liebetrauts an Weislingen (II 3) als erregendes Moment der Handlung ansieht, wogegen die gesamten voraufgehenden

*) Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Jahrg. 2, Heft 1, S. 86.
**) S. ebendaselbst, Jahrg. 3, Heft 3, S. 247 u. d. f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Scenen als Teile der Exposition gelten müssen. Andernfalls wäre man genötigt, dem Dichter einen offenbaren Fehler in dem Aufbau der Handlung zuzuschreiben, oder vielmehr es könnte von einem regelrechten Aufbau überhaupt nicht die Rede sein, da unsere Scene ein Aufsteigen des Hauptspiels darstellen würde, während schon bei dem nächsten Fortschritt der Haupthandlung in Akt II, dem Treubruch Weislingens, das Gegenspiel sich aufnimmt. Dafür übrigens, dass der Dichter selber mehr Gewicht auf den Akt der Versöhnung als auf die Thatsache des Vorteils, den Götz durch den gelungenen Ueberfall über den Gegner erringt, hat legen wollen, spricht der Umstand, dass der erstere breit ausgeführt, der Ueberfall dagegen hinter die Bühne verlegt ist. Sogar eine besondere Motivierung hat der Versöhnungsakt erhalten, indem in längerer Darlegung auf das schon früher bestehende innige Verhältnis der beiden zu einander hingewiesen wird.

Soviel von der Exposition des Hauptspiels. Die übrigen Scenen (I 4 und der Schluss von 5) dienen zur Einführung des Gegenspiels, an dem die Züge einer hereindringenden Zeit der allgemeinen Auflösung und Entartung offen zu Tage treten. Vor allem ist Weislingen selbst ein Charakter dieser Zeit; schwankend und unbefriedigt steht er im Kontrast zu dem kernigen Wesen des Helden. Trotzdem kann von einer besonderen Partei der neuen Zeit nicht gesprochen werden. Die Anzeichen, welche auf den Verfall der alten und den Anbruch einer neuen Epoche hindeuten, finden sich vielmehr auch an der Partei Götzens ausgeprägt. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung, ausser den schon weiter oben erwähnten Worten des Helden (I 2), welche diese Wendung vorausverkündigen, die Charakteristik seines Sohnes Karl (I 3), die das Aufkommen eines dem Wesen der Väter entfremdeten Geschlechts ahnen lässt. Dahin sind die auf Karl bezüglichen Worte des Helden (ebendaselbst) zu deuten: „Wo viel Licht ist, ist starker Schatten“. Zur Erklärung der Rolle des Knaben muss allerdings zugleich berücksichtigt werden, dass hier wiederum ein bestimmtes Gesetz vorliegt, das des Komplements, wonach die von Kampf und Streit handelnden Scenen durch ein eingestreutes idyllisches Element unterbrochen werden. In gleicher Weise spielen wiederholt Kinderscenen in Shakespeares Dramen hinein (s. diese bei Minor und Sauer S. 263—64).

So zeichnet schon der Eingangsakt sowohl die einzelnen konkreten Personen, denen die Führung der Handlung zufällt, als auch die allgemeine Bewegung, von der in letzter Hinsicht der ganze Verlauf des Stückes beherrscht wird.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf