

Aus: Walter Hinck (Hrsg.) :
Sturm und Drang.
Ein literaturwissenschaftliches
Studienbuch. Kronberg 1978

Individualität und Geschichte im Drama des jungen Goethe

Nicht in Rom in Magna Græzia
 Dir im Herzen ist die Wonne da
 Wer mit seiner Mutter der Natur sich hält
 Findt im Stengelglas wohl eine Welt.

(IV, 258)¹

Die Tradition des deutschen Geschichtsdramas, mit der *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert* (1771) beginnend, ist merkwürdigerweise von einem Mann gestiftet worden, der sich nach heutigem Verständnis in einem eher, unhistorischen Verhältnis zur Geschichte behandelte und der denn auch, nach dem *Goetz von Berlichingen* (1773) und dem *Egmont* (1787), die Welt der Staatssgeschichte und der Geschichtsschreibung mit wachsender Skepsis und Ironie betrachtete und kommentierte, „Unhistorisch“ – das heißt zunächst: es handelt sich um ein scheinbar spontanes, unreflektiertes, emotionales, ganz subjektives Verhältnis. Wo der junge Goethe von Geschichte angesprochen wird, sich angesprochen fühlt, ist es für ihn schon keine Geschichte im Sinne von Tradition und Autorität mehr, sondern Gegenwart, Mitwelt, Lebensraum. Alle Distanzen aufhebend, tritt er in eine unmittelbare dialogische Ich-Du-Beziehung zu ihr. Geschichte erscheint ihm als *menschliche* Geschichte, als die *Lebensgeschichte* großer menschlicher Gestalten, heißen sie nun Homer oder Pindar, Sokrates, Christus oder Mahomet, Ossian oder Shakespeare, Caesar oder Goetz von Berlichingen, Erwin von Steinbach, Faust oder Egmont. Mit ihnen lebt er wie mit seinesgleichen, nennt sie Bruder oder Vater, als gehörten sie alle zu einer großen menschlichen Familie, dem Zeitenwandel und der Vergängnis überhoben.²

Sokrates möchte er als seinen „Freund“ und „Bruder“ in „Lieb Eutusiasmus“ an seine Brust drücken (II, 71), von Gottfried spricht er als seinem „lieben Götz“ (III, 43), Christus läßt er in *Der ewige Jude* als Menschenbruder wieder auf die Erde herabkommen (IV, 98; vgl. III, 114) und anlässlich Shakespeares, dem „Freund“ (II, 84), heißt es vielbedeutend: „Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.“ (II, 83) Es ist also ein enormes verwandtschaftliches Selbstgefühl, das sich die Geschichte als eine dialogische Ich-Du-Beziehung erschließt, sich ihrer gegen alle traditionellen Interpretationen bemächtigt und sie so zu einem Raum der Selbstbegegnung, der Selbstbestätigung und der steigenden

Selbstenwicklung macht. „Man sieht auch hier wieder von neuem, daß zum Lobe eines großen Mannes niemand als ein großer Mann selbst fähig sey“ (III, 98) – dieses Wort über Lessing ist implizit allen Begegnungen des jungen Goethe mit den von ihm erwählten Vater- und Bruder-Gestalten der Vergangenheit eingeschrieben. In diesem neuen, bisher ganz unerhörten Konzept von Individuum und Geschichte, in dem das Geschichtliche individuell und das Individuelle geschichtlich erlebt wird, bildet das Individuum zweifellos die führende Stimme.

Die Welt der Geschichte als eine lebendige gleichberechtigte Menschengeschichte wurde dem jungen Goethe bekanntlich in Straßburg von Herder zugänglich und erfahrbar gemacht. Herders Shakespeare-Aufsatz (1773) und sein großer Essay *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) enthalten einen unerschöpflichen Kommentar zu allem, was Goethe in den siebziger Jahren darüber dachte, fühlte und dichtete. Die Einheit von Natur und Geschichte im Zeichen eines spinozistischen Pantheismus, das organische Entwicklungsprinzip der Epochen nach Analogie der Lebensalter und des sich entfaltenden Weltenbaums, Wert und Eigenständigkeit des Nationalen, die Gleichberechtigung der Jahrhunderte einschließlich des verketterten Mittelalters – „alles Mittel und Zweck zugleich“ – die Verklärung der poetisch-patriarchalischen Ursprungszeiten und die bittere Abrechnung mit der aufgeklärten Annäherung des eigenen kalten, vergreisten, pseudophilosophischen und despotischen Jahrhunderts, die ästhetisierte Auffassung der Weltgeschichte als ein „unendliches Drama von Szenen! Epopöe Gottes durch alle Jahrtausende, Weltreife und Menschengeschlechte, tausendgestaltige Fabel eines großen Sinns“³, der dem Menschen letztlich unentzifferbares Geheimnis bleibt, die immense Bedeutung des Individuellen („In gewissem Betracht ist also jede menschliche Vollkommenheit national, säkular, und, am genauesten betrachtet, individuell“, heißt es bei Herder)⁴ und die hermeneutische Anforderung: „gehe in das Zeitalter, in die Himmelsgegend, die eigene Geschichte, fühle dich in alles hinein“⁵ . . . das alles war ihm ebenso vertraut, wie die Erfahrung und Deutung Shakespeares als eines zweiten Prometheus, als des großen Naturgenies und des „dramatischen Gotts“ der Geschichte: „Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt!“⁶

Von dem jungen Goethe, seiner anspruchsvollen und produktiven Individualität, wurde diese Begegnung als eine ungeheure *Befreiung* und Erweiterung erfahren, nach innen von den Fesseln und Gefängnissen des domestizierten – in der Sprache der Zeit: des polizierten und polirten Ich, nach außen von den Fesseln und aus der drückenden Enge des eigenen Jahrhunderts und seines gesellschaftlichen Lebens. Sein einzigartiges sprengendes Selbstgefühl – „Ich! Der ich mir alles binn, da ich alles nur durch mich kenne!“⁷ heißt es in der Shakespeare-Rede (II, 83) und in der *Prometheus-*

Ode: „Hast du's nicht alles selbst vollendet/Heilig glühend Herz“ (III, 78) – dieses Selbstgefühl der siebziger Jahre findet seine persönliche und künstlerische Devise in dem Koran-Vers: „Herr mache mir Raum in meiner engen Brust“ (II, 256) Es geht dabei um den freien Lebensraum, dessen das große Individuum – nach innen und außen – zu seiner Selbstverwirklichung bedarf. Weil es ihm in der kleinteiligen und bedrückenden Gegenwart nicht findet, muß und will sich das „enge Daseyn“ durch Natur, Geschichte und Kunst zur „Ewigkeit“ erweitern. (IV, 259) Die Geschichte, wie sie der junge Goethe erfährt, verheißt ihm Befreiung aus dem Gefängnis der Gegenwart, verheißt ihm individuellen Lebensraum.

Unter der Devise des Koran-Verses steht vor allem seine dramatische Produktivität: „O wenn ich jetzt nicht dramas schriebe ich gienß zu Grund“ (V, 13). Sie verschaffen ihm Luft und Lebensraum. Fast alle seine dramatischen Pläne, Fragmente und Werke enthalten die strukturbildende Polarität von Enge und Weite, Gefängnis und Freiheit, Unterdrückung und Auflehnung. Und fast alle seine Helden – die mythologischen wie die historischen und unhistorischen – kämpfen um ihre Freiheit und ihren Lebensraum. Im Plan zum *Caesar* – für den jungen Goethe der „Innbegriff aller menschlichen Größe“ (V, 369) – steht schon ein an den *Götz* gemahnender Satz: „So lang ich lebe sollen die Nichtswürdigen zittern und sie sollen das Herz nicht haben auf meinem Grabe sich zu freuen“ (II, 87); Gottfried erscheint als ein letzter Ritter, der sich täglich seinen freien Lebensraum erkämpft und ihn gegen die Nichtswürdigkeit einer übermächtigen neuen Zeit zu verteidigen sucht; Sokrates, der „Philosophische Heldengeist“, sollte im Kampf gegen das „Pharisäische Philistertum“ und erlegend „endlich Übergewichts der Nichtswürdigkeit“ aufgeführt werden (II, 71); der Rebell Prometheus schafft sich seine eigene Welt – „zum Trutz Gottes und der Menschen“ (III, 41) sagt sein Autor von sich selbst – und befreit auch seine Geschöpfe von der Knechtschaft Jupiters („Leben, frey sich fühlen“, heißt es darin wie in einer Gleichung, III, 329); in der Farce *Götter Helden und Wieland* nimmt der gewaltige Herkules Wieland ins Gebet, der sich die große Vorzeit nach den kleinteiligen Massen des eigenen Jahrhunderts zurechteschneidet hat (III, 357ff.); Fernando in der *Stella* wird schuldig durch sein unzählbares Freiheitsverlangen (V, 92f.) und der adlige Abenteuerer Crugantino in *Claudine von Villa Bella*, der sich nicht „brauchen lassen“ will (V, 133) und den „gehetenden Ton nicht leiden“ kann (V, 143), hält wohl die rückhaltloseste Abrechnung mit der kerkermäßigen „bürgerlichen Gesellschaft“:

Wo habt ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unertäglich! Will ich arbeiten, muß ich Knecht seyn; will ich mich lustig ma-

chen, muß ich Knecht seyn. Muß nicht einer, der halbweg was werth ist, lieber in die weite Welt gehn? (V, 177f.)

Hanswursts Hochzeit oder Der Lauf der Welt unternimmt einen in seiner Rücksichtslosigkeit noch heute staunenswerten sprachlichen Befreiungsvorstoß nach Innen, in das dunkle „Höhlenkönigreich des Ich“ (Hofmannsthal), um die psychischen Hemmungen, Fesseln und Tabus bürgerlicher Erziehung, Sitten und Sprache einzureißen.⁷

Der *Urfahst* ist das Drama des großen, ewig unbefriedigten Individuums, dessen Brust „eine Welt in sich erschuf“ (V, 276), dem die ganze bekannte Welt zu einem Gefängnis wird, dessen enge Räume er einen nach dem anderen sprengt und dem die Magie als ein Mittel der Selbstverwirklichung nach innen und der Welterweiterung nach außen erscheint.

Selbst Goethes Anteil an Lavaters *Physognomischen Fragmenten* – mit der Reihe Newton, Scipio, Titus, Tiberius, Brutus und Caesar – ist davon geprägt, daß er überall, Plutarch folgend, die männliche, sich selbst bestimmende „Kraft“, die „reine Selbstigkeit“ des großen und freien Menschen sucht und aufspürt. „Groß ist der Mensch, in einer Welt von Großen“, heißt es von Brutus und dann, in einer Wendung, die das *Götz*-Drama wieder heraufruft: „Er kann keinen Herrn haben, kann nicht Herr seyn. Er hat nie seine Lust an Knechten gehabt. Unter Gesellen muß' er leben, unter Gleichen und Freyen. In einer Welt voll Freyheit edler Geschöpfe würd' er in seiner Fülle seyn.“ (V, 369)

Das Drama als Lebensraum des großen Individuums, aber es ist auch Platz für die anderen da. Denn Größe und allgemeine Freiheit sind – anders als bei Schiller – für den jungen Goethe identisch. Es gibt keine wahre Freiheit des Einzelnen ohne die Freiheit und Gleichheit der anderen, ohne einen alle umschließenden freien Lebensraum. Die Größe ist für ihn keine Standestrage mehr, sondern ein freilich anspruchsvolles, aber dennoch demokratisches Prinzip der Selbstverwirklichung, d. h. der persönlichen Produktivität, Lebensfülle und Wirksamkeit. Seine Heldenfiguren, so hoch sie stehen, sind im Grunde alle als Volkshelden konzipiert. Selbst der Schöpfer Prometheus setzt seine eigenen Geschöpfe ins Leben frei und ist ihnen fortan weniger Vater als mitgenießender und mitleidender Bruder. Und der grobschlächtige Herkules, ein rechter Genie-Kerl, antwortet auf Wielands Frage: „Was nennt ihr brave Kerls.“: „Einen der mitteilt was er hat. Und der reichste ist der bravste.“ (III, 358f.)

So ist die wahre Größe niemals egozentrisch und unterdrückend, vielmehr betreuend, lebensschaffend und lebenssteigernd auch für andere. Beklemmend und erschreckend ist sie nur für die „Philister“, die ihre gute Natur unter das Joch des lebenshemmenden, despotischen Jahrhunderts gekrümm haben, oder für einen Mann wie Weislingen, der seine wahre Individualität in der Hofflust und ihren Machtintingen verkommen läßt. Sie

schleßen sich selbst von der brüderlichen Familien- und Kommunikationsgemeinschaft jener Menschen aus, für die Größe, Freiheit, Lebensraum, Wirksamkeit und Liebe identisch sind und in die der junge Goethe sich einreihet, wo und wann immer er die Lebensgeschichte eines großen Individuums dichterisch vergegenwärtigt.

Deshalb ist das Verhältnis von Ich und Welt, Individuum und Geschichte bei aller Prävalenz des Individuellen niemals ein einseitiges und ichtsucht-iges, sondern ein komplementäres, sich wechselseitig bedingendes. Der Einzelne, weder isoliert noch autark, bedarf der Hingabe an die Welt, um sich zu verwirklichen, zu gemessen und zu erkennen, er bedarf des Du, um zu sich selbst zu kommen. „Man weiss erst daß man ist wenn man sich in andern wiederfinder“ (V, 9), dieses Briefwort, auf die Geschichte der Vergangenheit übertragen, hat dem jungen Goethe auch die Geschichte erschlossen. Er hat sich nicht nur in sie hineinprojiziert, hat nicht nur, wie Klingers, Leisewitz und andere Stürmer und Dränger, die leeren Räume bloßer Ichwelten entworfen, sondern er hat sich in der Welt der Geschichte auch wieder gefunden, verändert und gesteigert zurückempfangen, er hat diese reiche Welt gelten lassen. Begegne ihm die Welt als gegenständliches Ich, so erfuhre er umgekehrt seine Individualität als „innere Welt“. (IV, 243f.)⁸ Wie anders wäre die Bilder- und Szenenfülle des *Gotfried*, wie anders die vielgestaltige, die kleine wie die große Welt umfassende dramatische Produktion dieser Jahre erklärbar, als durch wahre Teilnahme an der gegenständlichen Welt und vertrauensvolle Hingabe an das „Schicksal“ (II, 255; III, 323).

Von introvertierter Ichzergliederung, von einer „reinen Experimental Psychologie meines Innersten“ im Stile Lavaters und Pflennigers hat schon der junge Goethe nichts gehalten. „Nur so“, schreibt er an die beiden, „schätz, lieb, bet ich die Zeugnisse an, die mir darlegen, wie tausende oder einer vor mir eben das gefühlt haben, das mich kräftiget und stärker. Und so ist das Wort der Menschen mit Wort Gottes es mögens Pflaffen oder Hürren gesammelt und zum Canon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell.“ (IV, 13f.) In diesem Briefbekenntnis konzentriert sich noch einmal Goethes wahrhaft revolutionäres Verhältnis zu den „Zeugnissen“ der Vergangenheit: es ist spontan, dialogisch, brüderlich, demokratisch und pantheistisch, lebenspendend und lebensempfangend. Ob Pflaffe oder Hure, Prophet, Philosoph oder politisch-historischer Held, gilt ihm gleich. Sie alle stehen in einer Reihe, sind aus den gleichen Gründen menschlich und groß.

Zu ihnen tritt nun gleichrangig auch der Künstler und Dichter. Wird schon Sokrates mit Hamann als „Heldengeist“ vorgestellt (II, 71), so werden auch Erwin von Steinbach, Homer und Shakespeare mit allen Insignien

der Größe ausgearbeitet und gefeiert. In der Büste Homers sieht der junge Goethe den „Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben, als im weiten Himmel und der gränzenlosen Erde“, in dem Ich und Welt, Inneres und Äußeres sich durchdringen; und in dem gigantischen Shakespeare, durch den er seine „Existenz um eine Unendlichkeit erweitert“ fühlte (II, 83), feiert er den Mann, „der den Werth einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele wehete!“ und dessen Stücke deshalb „*Leben der Geschichte*“ atmen (II, 81). Sie, die großen Künstler und Dichter, sind die prometheischen Erobergestalten durch Imagination und Schöpfungskraft, die Menschen, die sich durch ihr Werk zugleich verwirklichen und um eine Welt erweitern, in denen Individualität und Weltgeschichte zum Ausgleich gelangen. Kein Zweifel, daß sich darin ein ganz neues bürgerliches Autonomiebewußtsein und Herrschaftsgefühl über die Geschichte ausspricht; das Individuum ergreift erstmals Besitz von seiner, der menschlichen Geschichte.

Und diese sinnliche Aneignung von Geschichte ist an die Imagination und Schöpferkraft des großen Künstlers gebunden, heiße er nun Homer, Shakespeare, Rembrandt oder Goethe. Sie ist nicht Sache der Wissenschaft, sondern der Kunst, nicht Auftrag des Geschichtsschreibers, sondern des Dichters, ein ästhetisches, kein historisch-kritisches Phänomen und Problem.

An dieser Stelle wird die von Herder vorbereitete Einheit biographischer, psychologischer, ästhetischer, historischer, sozialer und politischer Momente deutlich, die das Verhältnis von Individuum und Geschichte beim jungen Goethe prägt. Sie tritt nirgends beispielhafter hervor, als wo er, im unmittelbaren Umfeld des *Gotfried*, in der Shakespeare-Rede auf seine neue Auffassung und Behandlung des Dramas zu sprechen kommt:

Ich zwiefelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kernkernmäßig angänglich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lässige Fesseln unster Einbildungskraft. Ich sprang in die freye Luft, und fühle erst dass ich Hände und Füße hatte. Und tetzto da ich sahe wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angehan haben, wie viel freye Seelen noch drinnesich krümmen, so wäre mir mein Hertz geborsien wenn ich ihnen nicht Felde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Tüme zusammen zu schlagen. (II, 84)

Die Befreiungsmetaphorik dieses scheinbar bloß poetologischen Textes lebt von der Polarität von Enge und Weite, Kerker und Freiheit, Unnatur und Natur, Unterdrückung und Rebellion und geht unmittelbar in die Kampf-Metaphorik des *Gottfriedens von Berlichingen* über, in seine gesellschaftspolitische Spannung von Freiheit und Gefangenschaft, Individuum und Gesellschaft, Selbstherrtum und Unrechtsstaat. Hier ist die Einheit

der literarischen, historischen und politischen Emanzipation zu Beginn der 1770iger Jahre mit Händen zu greifen. Sie ist es, die unter Patenschaft Herders und Shakespeares das neue deutsche Geschichtsdrama aus der Taufe gehoben hat. Die Regel von den drei dramatischen Einheiten fiel nicht, weil sie den realistischen Geboten der Vernunft und Wahrscheinlichkeit immer weniger entsprach, sondern weil sie unvereinbar wurde mit dem neuen historischen Wirklichkeits- und Selbstverständnis des bürgerlichen Menschen. Wer die Welt als universale Menschheitsgeschichte in ihrer eigenen immanenten Gesetzmäßigkeit erlebte, konnte sie nicht mehr in das Gefängnis eines einheitlichen Schauplatzes von 24 Stunden und einer einzigen kontinuierlichen Handlung sperren, wenn anders er das Bedürfnis fühlte, sie in ihrer Weite, Fülle und Lebendigkeit auch literarisch einzufangen und so in seinen Besitz zu nehmen. An die Stelle der äußeren tritt die „innere Form“ des Dramas, „die alle Formen in sich begreift“, „die nicht mit Händen gefaßt, die gefühlt seyn will“ und „wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln.“ (V, 352)

Die Hierarchie und Trennung von Dichtung und Geschichtsschreibung, wie sie vom 9. Buch der Aristotelischen *Poetik* bis hin zu Lessing⁹ galt, wurde hinfällig. Das *Drama der Geschichte* war vorgegeben und wartete nur auf den Dichter, der es in Sprache nachzuschaffen vermochte.

Mit dem Geschichtsdrama hobte sich die bürgerliche Literatur jene politische Öffentlichkeit zurück, die sie mit der Privatierung der bürgerlichen Tragödie und des Familiendramas preisgegeben hatte. Als zugleich historisches, politisches und soziales Drama wurde es zu einem aktuellen und unvergänglichen Mittel, sich indirekt zu jenen Grundfragen von Volk, Gesellschaft, Bürger und Staat zu äußern, von deren Diskussion und Mitbestimmung man direkt noch ausgeschlossen war. So enthielt die Asthetisierung der Geschichte zunächst auch einen eminent politischen Impetus. Die weitere Entwicklung des deutschen Geschichtsdramas brachte mit seiner wachsenden Asthetisierung allerdings eine zunehmende Entprofitisierung mit sich.¹⁰ Das läßt sich tendenziell bereits an den beiden Fassungen des *Berlichingen* demonstrieren.¹¹

Von den geplanten dramatisierten Lebensbeschreibungen, die fast alle um Leben und Tod des Helden, um seinen Kampf und Untergang gegen und durch eine nichtswürdige Zeit und Epochenwende kreisen sollten, hat Goethe allein den *Gottfried* bzw. *Götz* ausgeführt, erst später den noch in den siebziger Jahren konzipierten *Egmont*, der übrigens ein Art gesteigertes *Götz*-Drama darstellt. Der *Urfant* führt zwar auch in das deutsche 16. Jahrhundert zurück, er macht es aber nicht als historische Zeit, sondern ausschließlich als historischen Raum und Atmosphäre lebendig, als Lebenssphäre der alles beherrschenden Hauptfigur. Am Anfang des *Gottfried*

steht eine spontane Beziehung zum historischen Gegenstand, die bis zur Identifikation mit ihm geht. Ein Engländer hat Goethes erste Reaktion überliefert:

He came home one evening in high spirits. Oh, mother, he said, I have found such a book in the public library, and I will make a play of it! What great eyes the Philistines will make at the Knight with the Iron-hand! That's glorious – the Iron-hand!¹²

Und in einem Brief vom 28. 11. 1771 an Salzmann heißt es: „Ich dramatisire die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes . . .“ (II, 69) Diese „Rettung“ steht freilich nicht mehr im Dienste einer unparteilichen wissenschaftlichen Wahrheitsforschung, die letztlich die Überlegenheit der eigenen Zeit gegenüber dem Vorurteil und Mißverständnis der Tradition dokumentieren soll, sondern sie entdeckt den lebendigen, unmittelbar ansprechenden Menschen in der Geschichte und fordert mit ihm die eigene Zeit in die Schranken. Individuelle Geschichtsführung und Geschichtsdarstellung werden zur nationalen Gegenwartskritik. Eine große kämpferische Persönlichkeit der Vergangenheit soll jene schwächlichen Philister der eigenen Zeit provozieren und beschämen,¹³ die unter dem Druck des feudalen Staates und seiner Obrigkeitsherrschaft auf ihre individuellen Freiheitsrechte verzichtet und auch auf eine allmähliche Aufklärung und Humanisierung der Gesellschaft schon zu hoffen verlernt haben. Gegen die bisherige aufgeklärte Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie, die in der Historie einen teleologischen Prozeß der Vernunftentwicklung und Zivilisierung sah und die Ansprüche des Individuums hinter einem kollektiven Menschheitsbegriff zurücktreten ließ, setzt Goethe eine Lebensgeschichte des Individuums, von der aus erst alles andere, Staat und Gesellschaft, Institutionen und Rechtsverhältnisse gesehen und beurteilt wird. Dadurch gerät das 18. Jahrhundert von der Vergangenheit her zum ersten Mal in das Blickfeld massiver Kritik. Im 16. Jahrhundert entdeckt der junge Autor einen vorbildlichen Mann, der genau das leistet, was er an der eigenen Zeit vermißt. So werden 16. und 18. Jahrhundert von Anfang an in einem spannungsvollen Kontrast über- und ineinandergebildet. Gottfried wie Goethe kämpfen für die gleichen Ideale, der eine mit eiserner Schwerhand, der andere mit der Feder. Indem der junge Goethe die „Geschichte eines der edelsten Deutschen“ dichterisch vergewenwärtigt – und darum ist alles auf diesen Akt lebendigster Vergewenwärtigung abgestellt – wirt auch er der eigenen Zeit und ihrer beengenden fürsüchtigen Kleinstaaterei den Feldhandschuh hin. Vergewenwärtigung der Vergangenheit wird unmittelbar identisch mit Zeitkritik. Dabei stilisierte und steigerte Goethe einen bieder-beschränkten Raubritter des 16. Jahrhunderts – also das reaktionäre Überbleibsel einer überfälligen Ge-

sellschaftsordnung, nachdem ein Allgemeiner Landfriede schon 1495 das Fehde- und Faustrecht außer Kraft zu setzen versuchte – zum letzten „großen Mann“ seiner Epoche. Was immer er an Quellenstudien für sein Drama trieb, sie standen völlig unkritisch im Dienste dieses Zieles. Den eigentlichen historischen Bildentwurf lieferte ihm dabei weniger die eigene Lebensbeschreibung Götzens als Justus Möser mit seiner Patriotischen Phantasie: „Von dem Faustrecht“, die später unter dem merkwürdigen Titel „Der hohe Stil der Kunst unter den Deutschen“ erschien. Es heißt dort:

Die Zeiten des Faustrechts in Deutschland scheinen mir allemal diejenigen gewesen zu sein, worin unsre Nation das größte Gefühl der Ehre, die mehreste körperliche Tugend und eine eigne Nationalgröße gezeigt hat. Die feigen Geschichtsschreiber hinter den Klostermauern und die bequemen Gelehrten in Schlammützen mögen sie noch so sehr verachten und verschreien: so muß doch jeder Kenner das Faustrecht des 12ten und 13ten Jahrhunderts als ein Kunstwerk des höchsten Stils bewundern; und unsre Nation, die anfangs keine Städte duldet und hernach das bürgerliche Leben mit eben dem Auge ansah, womit wir jetzt ein flämisches Stilleben betrachten . . . sollte billig diese große Periode studieren und das Genie und den Geist kennenlernen, welcher nicht in Stein und Marmor, sondern am Menschen selbst arbeitete und sowohl seine Empfindungen als seine Stärke auf eine Art veredelte, wovon wir uns jetzt kaum Begriffe machen können.¹⁴

In dieser Ästhetisierung des Mittelalters, seiner „körperlichen Tugend“, seiner „Nationalgröße“ und seiner Rechtsverfassung treffen wir erneut auf die zeittypische Integration historischer, ästhetischer und nationalpolitischer Tendenzen.¹⁵

Kein Wunder, daß der junge Goethe dieses schöne Gemälde, das Möser für das 12. und 13. Jahrhundert ausgemalt hatte, ziemlich unbequemert auf den Beginn des 16. übertrug. Eine goldene Brücke hatte ihm der Osnabrücker bereits gebaut. Denn auch er benutzte die Ehrenrettung des Fäustrechts zur Scheiter der eigenen Zeit, deren Kriegsrath persönliche Tapferkeit, Stärke und Ehre nicht mehr zulasse und das an die Stelle des Einzelnen die Masse gesetzt habe. „Eine solche Verfassung“, und hier spricht erneut der kritische Bürger des 18. Jahrhunderts, „muß notwendig alle individuelle Mannhaftigkeit und Vollkommenheit, welche doch einzig und allein eine Nation groß machen kann, unterdrücken.“¹⁶

Vor dem Hintergrund der Möserischen Faustrechts-Interpretation läßt sich unschwer erkennen, wie das 16. Jahrhundert des *Berlichingen* niemals von ihm selbst her als Beginn einer neuen geschichtlichen Ordnung, sondern von Anfang an einerseits vom Hochmittelalter, andererseits vom 18. Jahrhundert aus gesehen und konzipiert worden ist. In einer solchen doppelperspektivischen Blickweise konnten und sollten die realen progressiven Kräfte des 16. Jahrhunderts – Reformation, Humanismus, Städtever-

sen, Handel, bürgerliche Kultur, Festigung der Territorialstaaten usw. – gar nicht erst ins Spiel kommen. Denn vom Hochmittelalter aus erscheint Berlichingen – im Herbst des Mittelalters – als der letzte tapfere Vertreter eines einst vorbildlichen Gesellschaftszustands –, all das aber, wogegen er kämpft und auf verlorenen Posten steht, Fürstentumschaft und Städtewesen, erscheint in der Sicht des 18. Jahrhunderts als der Beginn von dessen eigener sozial- und staatspolitischer Misere. Damit stellt sich tatsächlich wieder eine Art historischer Wahrheit her; denn die progressiven historischen Mächte des 16. Jahrhunderts, voran die kleinen Territorialfürsten, sind im 18. längst zu reaktionären geworden, die der nationalen Einheit und der bürgerlichen Freiheit im Wege stehen. Somit begriffte Goethe – bewußt oder unbewußt – in dem Ritter Gottfried von Berlichingen diejenige Gestalt und ihre Epoche, in der sich die goldene nationale und individuelle Faustrechtszeit des Möserischen Mittelalters mit dem entarteten und entmannen 18. Jahrhundert am besten in einen dramatischen Konflikt bringen ließ. Sie treffen sich sozusagen auf halbem Wege. Das historische Verfahren Möseris potenzierend, stand Goethes dramatische Unternehmung von vornherein unter dem Zeichen ästhetisch-politischer Gegenwartskritik.

Trotzdem ist der *Gottfried* alles andere als ein historisch verkleidetes Gegenwartsdrama und Schlüsselstück, das die Geschichte nur als Kostüm und Kulisse mißbraucht. Sein Dramatiker folgt einem Verfahren, das er dem Historienmaler Rembrandt abgesehen hat: „Kostüm versetzt uns in eine fremde, meist theatralisch zusammengeflachte Welt, wo wir nur angaffen. Ist des Künstlers Imagination so wahr, eine Geschichtssituation als Mensch zu fühlen, wird er sie fühlen, als wärs in seiner Gegenwart, in seiner Heimat gesehen; und die unbedeutende oder vielbedeutende (wie mans nimmt) Nebensachen, werden in seiner Seele all inländisch seyn. Warum ist Rembrandt ganz Wahrheit, als Dichter und Maler, und als Archäologe – vielleicht unter den Comödianten? – Und doch versetzt er uns wohin er will.“ (III, 84) Und an einer ähnlichen Stelle („Nach Falkoner und über Falkoner“) heißt es: „Ein großer Maler wie der andre lockt durch grose und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sey in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellung, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er im Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingeraubert werde?“ (V, 355)¹⁷ Und auch den warnenden Schlußsatz des „Falkoner“-Aufsatzes hat er im *Götz* wie noch im *Egmont* befolgt: „Aber bedenke, daß jeder Menschenknecht ihre Grenzen gegeben sind. Wie viel Gegenstände bist du im Stande so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgehoben werden mögen? Das frag dich, geh vom Häuslichen aus, und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt.“ (V, 356) Im *Gottfried* und *Götz* ist offensichtlich das Häusliche, Familienä-

Patriarchalische zu einer Welt ausgebreitet worden. Geschichte soll nicht erklärt, sondern erlebbar gemacht werden.¹⁸ Selbst in den Szenen am Bambergert Hof und mit dem Kaiser herrscht ein gemüthlicher Familien-ton, im Zentrum des Stückes steht die letzte gemeinsame Familiemahlzeit Gottfrieds mit seinen Knechten, der historische Konflikt wird von der 1. zur 2. Fassung noch stärker zu einem unausgeragten Bruderzwist zwischen Weislingen und Gottfried personalisiert, und noch die wenigen Staats- und Regierungsszenen des *Egmont*, dessen Achse ebenfalls eine hässliche Klärchen-Szene bildet, haben einen ganz eigenen familiären Ton. Darum wirkt das Historische bei Goethe überall menschlich-individuell und hat die Tendenz, in visionärer Idylle aufzugipfeln, freilich auf Kosten der Inszenierung gesellschaftlicher, staatlich-institutioneller Kräfte und Mächte oder gar programmatischer Konflikte.

Im Zentrum der historischen Erfahrung des jungen Goethe steht das Individuum. Um Gottfried herum entfaltet sich die vielfältige geschichtliche Welt als sein Lebensraum und Kampfplatz. Er steht in vier großen Beziehungen: einer Loyalen zu seinem Kaiser, einer feindlichen zu den Fürsten und Städten, einer freundlichen zu den Untertanen und Bedrängten und einer provokatorischen zu den Philistern, die bei seinem dramatischen Wiedereerscheinen die Augen aufreißen sollten.

Der Ritter mit der eisernen Hand wird für Goethe sofort zum Symbol eines Mannes, der für Freiheit und Gerechtigkeit zu kämpfen niemals zögert, denn beide glauben in einer Zeit zu leben, die ihre menschliche Existenz bedroht. Die 2. Szene des 1. Aufzugs führt ihn vor, inmitten der Natur, aber in voller Rüstung, d. h. frei von allen gesellschaftlichen Bedingungen, aber eben deshalb verstrickt in den Kampf mit ihrem mächtigen Vertreter, dem Bischof von Bamberg. Der gezielte Auftritt des Klosterbruders Martin schafft eine Konfiguration, in der sich ein extrem unfreies, unnatürliches und untätiges Dasein (Sinnbild des 18. Jahrhunderts) und ein musterhaft freies, natürliches und tätiges Leben gegenüberstehen. Im Spiegel des unglücklichen Mönches erschaut der „große Mann“ in beinahe religiöser Verklärung: „es ist eine Wollust einen grossen Mann zu sehn“, denn sein Anblick steigert auch das Selbstgefühl des Schwächeren. (II, 97) Seine Größe beruht nicht, wie bei den „großen Herrn“, auf Unterdrückung, sondern sie enthält ein Freiheitsversprechen für alle anderen.

Gottfrieds Selbstverständnis stimmt damit überein. Er weiß sich „niedriger als dem Kayser unterthan“ (II, 108), „Du allein“, spricht ihn Weislingen an, „du bist frey dessen grosse Seele sich selbst genug ist und weder zu gehorchen noch zu herrschen braucht um etwas zu seyn.“ (II, 121) Auf dem dramatischen Höhepunkt der Burgbelagerung gilt nach dem Kaiser sein letztes Wort der Freiheit: „Und wann die uns überlebt, können wir ruhig sterben. Denn wir sehen im Geiste unsre Enckel glücklich, und die

Kayser unsrer Enckel glücklich.“ (II, 174) Der Freiheit gilt auch das letzte Wort des Sterbenden am Ende des Stückes. Wie ist dieser unbedingte Freiheitsanspruch des Einzelnen mit den berechtigten Forderungen des gesellschaftlichen Ganzen, mit dem Gebot des allgemeinen Landfriedens zu vereinbaren?

Die Fürsten werden auf dem Reichstag zu Augsburg im 3. Aufzug genauso vorgeführt, wie sie Gottfried erscheinen: als machtüsterne Egoisten, die sich zwischen ihm und seinem Kaiser stellen. „Eure Fürsten spielen mit dem Kayser auf eine unanständige Art, es meynts keiner Treu gegen das Reich noch ihn.“ (II, 108) Sie suchen den allgemeinen Landfrieden zugunsten der eigenen Interessen und gegen die freien Ritter durchzusetzen. Gottfried erteilt deshalb auch dem Reich als einer hierarchisch gegliederten Ständegesellschaft eine Absage: „Kayser und Reich, ich wolle ihre Maj., lassen ihren Nahmen aus so einer schlechten Gesellschaft, was sind die Stände, dass sie mich Aufruhrs zeihen wollen, sie sind die Rebellen, die mit unerhörtem Geizigen Stolz mit unbewehrten Kleinen sich füttern, und täglich ihre Maj. nach dem Kopf wachsen.“ (II, 182) Unverkennbar enthält diese Passage zugleich einen Angriff auf die klein- und ständestaatliche Fürstenherrschaft des 18. Jahrhunderts. An die Stelle des feudalen Staates, der den einzelnen Menschen zur gesellschaftlichen Funktion verkürzt und das Recht des Stärkeren begünstigt, setzen Goethe-Gottfried in der Belagerungsszene die Vision eines demokratischen, brüderlichen und monarchischen Volks- und Einheitsstaates. (II, 174f.) Sie sieht, so vage und idyllisch sie klingt, doch ein künftiges deutsches Reich voraus, in dem es nur noch große Menschen und keine Herren mehr gibt und in dem auch der Kaiser nur der primus inter pares ist. Deshalb beruht Berühmtes recht familiäre Beziehung zum Kaiser auf einer kaum verheimlichten Selbstidentifikation: „Ich lieb ihn, denn wir haben einerley Schicksaal.“ (II, 174) Der Kaiser bestärkt diese heimliche Bruderschaft der letzten Ritter durch seine unzertrennbare Sympathie und durch ein verätersches Wort, als er von der Befreiung Gottfrieds aus Heilbronn hört: „Ach sagt er hält ich von iehrer Rätze gehabt die meinen unruigen Geist mehr auf das Glück einzelner Menschen gewiesen hätten.“ (II, 188; vgl. 189f.)

Aber Gottfried kämpft gegen die Fürsten nicht nur, weil sie ihm den Weg zum Kaiser versperrten und Gewaltrecht an die Stelle des alten Rechtes setzten, sondern weil sie jene brüderlichen Nächsten unterdrücken, die er ebenfalls im Zustand der Freiheit und des Rechts sehen möchte. Er meint damit das einfache Volk, d. h. die Bauern und Handwerker, nicht die bürgerlichen, städtischen Kaufleute, die späteren Philister, die sich im Bündnis mit den Fürsten befinden.

Das Stück beginnt mit einer Volksszene, mit einem Dialog zwischen Bauer und Fuhrmann, der ganz um die Antipathie und Klage gegen die vor-

nehmen und großen Herren kreist (II, 88ff.). Als die Redenden am Ende ihre Namen nennen, sind es Georg Metzler und Hans Sievers, die späteren Anführer der Bauernrebellion. Dieses aufflackernde Licht wird in der 2. Fassung dann ganz auf die Mittelpunktfigur Götz abgezogen. Entsprechend: als Gottfried in der 1. Fassung von dem „schrecklichen Aufstand“ der Bauern gegen ihre „Tyranischen Herren“ hört, kommt es noch zu einer Art Sympathieerklärung und einem „Wehe wehe denen Grosen“ (II, 190). Die 2. Fassung äußert lediglich die Sorge um die eigenen Standesgenossen: „Da leiden von meinen guten Herrn und Freunden gewiß un-schuldig mit!“ (III, 274)

Damit hat Goethe sich in einer Frage entschieden, die in der Urfassung – gegen die Intention der Lebensbeschreibung des historischen Götz¹⁹ – noch offener bleibt und sich dadurch auch zwispätig auf die Einheit des Stückes auswirkt. In der 1. Fassung, die *nicht* zeigt, wie Gottfried unter Gewaltandrohung gezwungen wird, auf vier Wochen der Anführer der Bauern zu werden, besitzt der Aufrührer der Bauern einen dramatischen Eigenwert, der den Ritter mit der eisernen Hand und seine individuellen Ehr- und Wertvorstellungen zeitweilig in den Hintergrund drängt. Neben vielen Kleinigkeiten, in denen 1. und 2. Fassung differieren, ist es die große sog. Helfenstein-Szene des 5. Aufzugs, die den gravierenden Unterschied bewirkt. (II, 199–202) Sie, die den Bauernführer Metzler zu einem revolutionären Sturm- und Drang-Helden aufwachsen läßt, ist im *Götz* gestrichen.

Es wäre allerdings verfehlt, in dieser leidenschaftlichen Szene den politischen Volks- und Bauerntribun Goethe entdecken zu wollen. Was in ihr politisch wirkt, das tiefe Verständnis selbst für die revolutionären Exzesse der gequälten Bauern, ist mehrfach literarisch vermittelt. In Götzens Lebensbeschreibung weist eine Anmerkung des Herausgebers Pistorius auf diese Szene hin,²⁰ E. Gerstenberg hat einen sie illustrierenden Kupferstich ermittelt, den der junge Goethe gekannt hat,²¹ und U. Wertheim hat die wohl entscheidende Beziehung dieser Szene zum Volkslied aufgedeckt.²² Es war ja überhaupt das Interesse an der alten Volkspoesie, aus der sich zum großen Teil die Anteilnahme der jungen Stürmer und Dränger an der Sache des Volkes speiste. Das Motto des *Urygötz* ist einem Staatsroman A. v. Hallers entnommen, und ebenso literarisch vermittelt klingt es, wenn Goethe einem Bekannten im Hinblick auf den *Götz* schreibt: „Ich habe sogleich an die Herzen des Volks angefragt, ohne erst an Stapel der Critick anzufahren.“ (III, 49) Aus der von ihm gefundenen Volksballade *Das Lied vom Herrn von Falkenstein* ergeben sich, wie U. Wertheim darlegt,²³ unmittelbare Verbindungen zur Helfenstein-Szene des *Gottfried*. Goethe hat das soziale Grundmotiv der Volkspoesie – der Bauer im Turn des Adlgen, seine Geliebte ihm freibittend – umgekehrt, und darin liegt wortwörtlich ein Moment der Revolution. Außerdem verknüpft sich das volksliedhafte

Turm-Motiv mit jener Befreiungs- und Kampfmetaphorik, die in der Shakespeare-Rede eine poetologische, im *Götz* eine dramatische Gestalt gewonnen hat.

Goethe hatte also zu keinem Zeitpunkt die Wahl, ein Götz- oder ein Metzler-, ein Ritter- oder ein Bauernkriegsdrama zu schreiben. Der progressivste Freiheitsbegriff des 18. Jahrhunderts war der bürgerlich-individualistische. Er konnte sich zum Volk deshalb nur im Medium der Volkspoesie, nicht im Medium des Sozialpolitischen, in Beziehung setzen. Die leidenschaftliche Sturm- und Drangfigur des Metzler, die in der Helfenstein-Szene den Umriß einer kollektiven Bauernfigur sprengt, entpuppt sich der balladesten Volkspoesie. In dem Moment, wo er eigenständige dramatische Größe gewinnt, wird er zwangsläufig zu einem bürgerlichen Rebellen. Er gehört in Schillers *Räuber*, die sich durchaus als ausgeführtes Metzlerdrama lesen lassen.

Bei der Überarbeitung des *Urygötz* hat sich Goethe nicht gegen das Volk, er hat sich, nach einigen Zögern, gegen den bürgerlichen Rebellen entschieden. Denn sein Götz ist alles andere als ein politischer Revolutionär im Sinne des jungen Schiller. Statt die Freiheit von morgen zu erkämpfen, will er sich die Freiheit von gestern bewahren. Er tritt nicht für einen Umsturz der Gesellschaftsordnung in die Schranken, vielmehr – freilich mit einem Blick auf das 18. Jahrhundert – für die verlorenen Ideale der Treue, der Gerechtigkeit, der Selbstlosigkeit und einer personalen Gesellschaftsbeziehung. Sein Freiheitswille, inmitten einer gesellschaftlich organisierten Welt, wirkt deshalb eigentümlich gelähmt.

In diesem unpolitischen, familiären und konservativen Zuschnitt seines Helden, der mehr mit der Natur als mit der Geschichte korrespondiert, liegt das eigentliche Dilemma des Geschichtsromankers Goethe begründet. Dadurch verfehlt er jene universale dramatische und historische Strukturierung seines Stückes, die ihm an Shakespeare als vorbildlich aufgetragen war:

Schakespears Theater ist ein schöner Kaviäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeywalle. Seine Pläne, sind nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Pläne, aber seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punckt, den noch kein Philosoph gesehn und bestimmt hat: in dem das Eigentümliche unsres Ich's, die präteridire Freyheit unsres Wol-lens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. (II, 85)

Was Goethe gegeben hat, liegt auf der Hand: den schönen Kaviätenkasten der Geschichte (heute bei Freilichtaufführungen beliebt), weitgehende dramatische Planlosigkeit, das Eigentümliche eines Ichs und die präteridire Freiheit seines Wollens. Schuldig geblieben ist er, was alles andere erst zur

Einheit zusammenschließt: den notwendigen Gang des Ganzen und den individuellen Zusammenstoß mit ihm, d. h. den eigentlichen geschichtlichen Prozeß und Konflikt.

Die geschichtliche Welt, gegen die Götz im Kampf liegt, gleicht eher einem Zeitpanorama und schließt sich nicht zu einem überwältigenden Gegner und Gang zusammen. Der Bamberger Hof, der Augsburgs Reichstag, die Reichsexekutionstruppen, die Bürgerschaft von Heilbronn und Weisingens und Adelheids Schloß erscheinen wie in einem epischen Bilderbogen mit einer Gegenwärtigkeit und Selbständigkeit, die eine übergreifende dramatische Zukunftsspannung ausschalten. Der geschichtliche Raum, seine geradezu naturhafte Gegenwärtigkeit, wird mächtiger als der „unsichtbare Faden der Zeit“, der unsichtbare Gegenspieler Gottfrieds.

Die Einheit der Handlung ist so grundlich in verschiedene Lebensräume aufgelöst, daß man kaum noch von einer dramatischen Handlung sprechen kann. Statt „That“ wird „*Leben der Geschichte*“ (III, 81) geboten. Es reihen sich große Episoden aneinander, die in Bezug auf Gottfried/Götz immer wieder das gleiche zeigen: seine Daseinfülle und Selbstgewißheit, seinen Freiheitsatem und Kampfesmut, seine Treue und Gerechtigkeit, also die Einheit einer großen Person und Natur. Selbst Weisingen, in einem unseligen Wettstreit mit Götzens naturhafter Größe befangen, wird ihm niemals zum echten Gegenspieler. Statt die Fronten auszubauen, wird er immer wieder zum Vermittler zwischen ihnen. Die anhängigen Konflikte werden nicht ausgetragen.

So beruht die eigentümliche Geschichtlichkeit des Stückes, neben seiner geschichtlichen Raumwirkung, auf und in der Gestalt der Hauptfigur, auf seiner dramatisierten Lebensgeschichte. Gezeigt wird eine individuelle Geschichtlichkeit, die ihre Zeitstruktur in dem naturgeschichtlichen Prozeß des menschlichen Alterns und des jahreszeitlichen Kreislaufes der Natur findet. Berichtungen wird alt und unterliegt seinen wortbrüchigen und irritiganten Feinden, und weil er unterliegt, altert er. Seine Zeit ist vorbei, ein Wendepunkt und Epochenwechsel im Sinne Herders steht bevor. Ganz gegen den chronologischen Ablauf des Stücks, für den man eine verhältnismäßig kurze Spanne errechnet hat, setzt sich der epische Prozeß des menschlichen Alterns als die eigentliche historische Zeitstruktur durch und taucht zuletzt alles in eine „*Wintermüternächtliche*“ (II, 213) Abschiedsstimmung. Von ihr wird die gesamte geschichtliche Zukunft eingedunkelt; der individuelle Tod gewinnt eine unumkehrliche Epochenwirkung:

Arme Frau – Ich lasse dich in einer nichtswürdigen Welt. Lernetz verlass sie nicht – Verschleusst eure Herzen sorgfältiger als eure Truhen(?). Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freyheit gegeben. Die Schwachen werden regieren, mit List, und der Tapfre wird in die Netze fallen womit die Feigheit die Pfad verwehrt. (II, 227)

Dieser prophetische Ausblick meint weniger das 16. als das 18. Jahrhundert, das in der Sicht Herders und Mössers als Endzeit und Greisenalter erscheint, ein Minimum an natürlicher Lebens- und Schöpfungskraft mit einem Maximum an differenzierter Verstandesfähigkeit kompensierend. „Die Verhältnis der Religion“, so folgt ihnen Goethe, „die mit ihnen auf das engste verbundene bürgerlichen Beziehungen, der Druck der Gesetze, der noch größere Druck gesellschaftlicher Verbindungen und tausend andere Dinge lassen den politen Menschen und die politre Nation, nie ein eigenes Geschöpf seyn; betäuben den Wink der Natur, und verwischen jeden Zug, aus dem ein charakteri(st)isches Bild gemacht werden könnte.“ (III, 87)

Deshalb reißen ihn die Charaktere Shakespeares zu dem Ausbruch hin: „Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen.“ (II, 85) Deshalb hat er alles getan, um seinen Helden als „eigenes Geschöpf“, als eine Charakter- und Naturgestalt im Herderschen vor Shakespearenschen Sinne zu profilieren und seinen Zeitgenossen vor Augen zu bringen. Das Derby, Herzhafte, Ungestützte, ja Gegenaufläuterische des eisernen Ritters kann ihm gerade recht. Und so kann die „Natur“ auch zu dem eigentlichen historischen Wiedergeburtsmotiv für den sterbenden Helden werden. In der 2. Fassung noch stärker als in der ersten setzt sich die Naturperspektive gegen die elegische Untergangsstimmung des Schlusaktes und seinen Geschichtspessimismus durch. Gottfried läßt sich aus dem Gefängnis hinausstragen, um „noch einmal die Luft der Freyheit aus voller Brust“ (II, 226) in sich zu saugen. Die Korrespondenz zwischen Ich und Natur wird in der 2. Fassung eigens hergestellt: „Allmächtiger Gott. Wie wohl ist's einem unter deinem Himmel. Wie frey! – Die Bäume treiben Knospen, und alle Welt hofft.“ (III, 296) Und alle Welt hofft – das Frühlingsmotiv, d. h. die Hoffnung, der Neubeginn des Ganzen und Allgemeinen kontrastiert mit dem Tod des Einzelnen und Besonderen. Die individuelle Geschichtlichkeit in ihrer Vergänglichkeit und ihrem Scheitern wird aufgenommen in eine umgreifende kosmische Geschichtlichkeit, in der auf jeden Winter ein Frühling und auf den Tod die Wiedergeburt erfolgt. Die Menschengeschichte geht hier tatsächlich in einer höheren umgreifenden Naturgeschichte auf. Das Individuum, das im politisch-gesellschaftlichen Raum scheitert, empfängt nachträglich seine Legitimation durch die Natur, durch die „Himmelsche Luft“ (III, 297) – von einem Kunstwerk, das sich ebenfalls mehr als Naturgewächs, denn als historisches Gebilde begreift.²⁴

Diese Verklärung des Individuums, die sich auf andere Weise im *Egmont* wiederholen wird, ist jedoch, nüchtern und im Rückblick betrachtet, auch ein höchst bodenklicher Vorgang. Er enthüllt die ideologische Funktion des Naturglaubens. Denn dieser Glaube, indem er die gesellschaftliche und

staatliche Lebenssphäre des Menschen auslöscht, versucht noch die Niederlage des Individuums als eine höhere Ermächtigung auszugeben. Der im Stück ungelöste Widerspruch – ist der „Selbsthelfer“ Götz das Subjekt der Geschichte oder sind die bösen, vom Egoismus der Herrschenden bestimmten Zeitläufte das Subjekt der Geschichte – dieser Widerspruch wird am Ende ohne jede Vermittlung durch die und zugunsten der „Natur“ aufgehoben. Von hieraus wird erkennbar, daß die Ästhetisierung der 2. Fassung auch die Entpolitisierung der 1. kompensiert. Die Frage nach dem eigentlichen Subjekt der Geschichte wird weiter verdunkelt. Das Gesellschaftsdrama biegt in ein Charakterdrama, das Geschichtsdrama in ein moralisches Drama und beide in ein versöhnliches Naturgeschehen zu-
 unerreichbare soziale und historische Versöhnung naturgeschichtlich nachgeholt und kompensiert.

So revolutionär die Natur-Parole im 18. Jahrhundert, als Protest gegen die gesellschaftlichen Zwänge des absolutistischen Fürstenstaates, gewirkt hat, zur Bewältigung der Geschichtsproblematik mußte sie sich, zumal in der Folge, als unzureichend erweisen. Die Devise „Selbst ist der Mann“, die der fiktive Götz des 16. Jahrhunderts mit seinem Tod bezahlt, ist im 18. Jahrhundert auch zum Ausdruck der Ohnmacht und Unfähigkeit des Bürgertums geworden, sich in genauer Einschätzung des Kontrahenten politisch zu organisieren.²⁶ Das schöne Selbsthelfer-Ideal, das in der Sturm- und Drang-Zeit so häufig auftritt, ist objektiv auch ein Indiz für die Rückständigkeit des deutschen Bürgertums innerhalb der westeuropäischen Gesellschafts- und Staatsentwicklung. Da der politische Kontrahent im Götz typischerweise keine definierbare Gestalt annimmt, muß die Kritik an seinem ungleich besser organisierten Nachfolger, dem Fürstenstaat des 18. Jahrhunderts, im Leeren verpuffen. Die Woge der Begeisterung, die der junge Goethe mit seinem Drama auslöste, blieb somit eigentlich ziellos und brandete in das Selbstgefühl des Einzelnen zurück. Er hat in seiner „Retzung“ des Ritters mit der verstümmelten Hand²⁷ unbewußt die prekäre Situation des bürgerlichen Individuums gegenüber seiner Geschichte mitgestaltet, die in der Folgezeit, dokumentiert durch das Geschichtsdrama, zu einer wahren Leidensgeschichte werden sollte.

So ist es kein Zufall, daß Goethe nach dem *Egmont* sich mehr und mehr in die Welten der Natur und des Mythos als die ihm gemäßerer Lebensräume zurückgezogen hat.²⁸

Anmerkungen

1 Die Zitate im Text erfolgen nach der sechsbändigen Ausgabe Der junge Goethe, hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg, Berlin 1963 ff. Wo ich von „Gottfried“ spreche,

meine ich die 1., von „Götz“ die 2. Fassung und von „Berichtigungen“ beide Fassungen des Dramas.

2 Biographie und Autobiographie zog Goethe zeitweilig der Geschichtsschreibung vor: „Die Biographie sollte sich einen großen Vorrang vor der Geschichte erwerben, indem sie das Individuum lebendig darstellt und zugleich das Jahrhundert wie auch dieses lebendig auf jenes einwirkt... Man wird nicht müde, Biographien zu lesen und so wenig als Reisebeschreibungen: denn man lebt mit Lebendigen. Die Geschichte, selbst die Beste, hat immer etwas Leichenhaftes; den Geruch der Totengruft.“ (WA I 28, 358)

3 Herders Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1887 ff., Bd. V, S. 559.

4 Ebd., S. 505.

5 Ebd., S. 503.

6 Ebd., S. 223. Auf einer geklärteren Stufe erscheint dieses Verhältnis in der frühen Weimarer Zeit. Dazu den prägnanten Aufsatz von Wolfgang Heise, Der Entwicklungsgedanke als geschichtsphilosophische Programmatik. Zur Gemeinsamkeit von Herder und Goethe in der frühen Weimarer Zeit. In: Goethe-Jb. 93 (1976), Weimar, S. 116–138.

7 „Was in diesem ‚mikrokosmischen Drama‘ auf sexuellem und kopropäischem Gebiet geboten wird, hat Symbolwert für die oppositionelle Einstellung des letzten Frankfurter Jahres“, bemerkt Fischer-Lamberg im Kommentar (V, 437)

8 So spricht Goethe in einer Briefbemerkung von der „ganzen Cirkulation meiner kleinen Individualität“ (V, 251), sie zugleich als Organismus wie als Mikrokosmos deutend.

9 Im 89. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*. Im 24. Stück heißt es lakonisch: „Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind.“ Entsprechend bissig reagierte Lessing auf den Götz.

10 Hans Robert Jauss und auf seinen Spuren Hannelore und Heinz Schläpfer haben in mehreren Arbeiten festgelegt, welche bahnbrechende Rolle die Ästhetik und die Kunstgeschichtsschreibung für die Herausbildung des historischen Bewußtseins im 17. und 18. Jahrhundert und als Paradigma für die Geschichtsschreibung gespielt haben. H. R. Jauss, Geschichte der Kunst und der Historie. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970, S. 208–251. H. u. H. Schläpfer, Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt a. M. 1975.

11 Den Ästhetisierungsprozeß, der von der 1. zur 2. Fassung des Götz führt, hat sehr diffizil Ilse Appellbaum-Graham herausgearbeitet: Vom Uggötz zum Götz: Neufassung oder Neuschöpfung? Ein Versuch morphologischer Kunst. In: Jb. d. Dt. Schillergesellschaft IX (1965), S. 245–282. Ihre personale Deutung kann ich mir freilich nicht zu eigen machen.

12 Hans Gerhard Gräff: Goethe über seine Dichtungen. II. Theil, 3. Bd., Frankfurt a. M. 1906, S. 24.

13 Vgl. dazu das Briefgedicht an Merck. (III, 28)

14 Justus Möser: *Patriotische Phantastien*. Auswahl u. Nachwort v. Siegfried Sudhof, Stuttgart 1970, S. 65 ff.

- 15 So war es auch Möser, der dem vehementen Angriff Friedrichs d. Gr. auf den Götz als Fürsprecher des deutschen Volkes öffentlich entgegentrat. Zitiert in dem Reclamband *Erläuterungen und Dokumente zum Götz von Berlichingen* Nr. 8122/22a. Hrg. v. V. Neuhaus, Stuttgart 1973, S. 149–152.
- 16 J. Möser, a.a.O., S. 66.
- 17 Deshalb ist es wohl zu extrem verschiedenen Urteilen über das Verhältnis des Stücks zu seinem geschichtlichen Stoff gekommen. H. Meyer-Benfey, *Goethes Schauspiel von Berlichingen*, Weimar 1929, S. 95, schreibt: „Wollte man Goethes ungeheuerlichste und frechste Geschichtsfälschung, die jemals unternommen worden ist: „Hart daneben steht Fr. Sengles Hinweis auf seine „innere historische Wahrheit“ und auf das Urteil des Historikers v. Ströb, daß die „Luft“, die im Götz von Berlichingen weht, . . . von echt reichsgeschichtlicher Art“ ist. In: Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland*. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart 1969, S. 38 u. 253.
- 18 Neben dem bekannten Faust-Vers: „Mein Freund die Zeiten der Vergangenheit, / Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.“ (V, 279), weist der junge Goethe auch an anderer Stelle darauf hin, daß die „großen historischen Data“, „Geheimnisse“ für uns seien, „an welche nur der tiefühlendste Geist mit Ahndungen zu reichen vermag.“ (II, 265)
- 19 Wenn es in seiner Lebensbeschreibung überhaupt so etwas wie einen roten Faden gib, dann ist es die allzu durchsichtige und naive Tendenz, sich vor den Anklagen seiner „Mißgömmter“ zu rechtfertigen und seine recht zweideutigen Taten nachträglich zum besten auszuliegen.
- 20 Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen. Nach der Ausgabe von 1731 hrg. v. Albert Leitzmann, Halle 1916, S. 140f.
- 21 Recht und Unrecht in Goethes *Götz von Berlichingen*. In: Goethe-Jb. 16 (1954), S. 260f.
- 22 Die Helfenstein-Szene in Goethes *Ur-Götz* und ihre Beziehungen zum Volkslied. In: E. Braemer / U. Wertheim: *Studien zur deutschen Klassik*. Berlin 1960, S. 41–70.
- 23 Sie kommt schließlich zu dem Ergebnis: „Das Bauernkriegsgeschehen ist im ‚Ur-Götz‘ ein wichtiger Kompositionskomplex, aber er bildet mit dem Götz-Komplex keine Einheit: künstlerisch wie ideologisch fallen beide Themen auseinander.“ (a.a.O., S. 43) Und: „Der Verzicht (sc. auf die Helfenstein-Szene) spiegelt die gesellschaftliche Wirklichkeit im damaligen Deutschland wieder: die Gestaltung des niederen Volkes in Aktion ist mit der gesellschaftlichen Situation im allgemeinen als mit dem Klassenstandpunkt des Dichters im Widerspruch.“ (ebd., S. 68)
- 24 Bekanntlich faßte Goethe auch das Straßburger Münster mehr als Naturwerk denn als historisches Bauwerk auf. In der „Dritten Wallfahrt nach Erwins Grab im Juli 1775“ heißt es: „Mit jedem Tritte überzeuge man sich mehr: daß Schöpfungskraft im Künstler sey aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Masse und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgerieben werden.“ (V, 240) Vgl. IV, 23, 258; V, 354.

- 25 Dazu den ausgezeichneten Aufsatz von Fritz Martini, *Goethes Götz von Berlichingen*. Charaktertrama und Gesellschaftstrama. In: *Dichter und Leser*. Studien zur Literatur. Hrg. v. F. van Ingen u. a., Groningen 1972, S. 28–46, vor allem S. 34f., 40, 42f. Martini zieht zugleich ein Fazit aus der bisherigen Literatur zum Götz.
- 26 Martini, a.a.O., S. 45 (Anm. 6) schreibt: „Daß der unabhängige landbesitzende Adlige, der ein Vacuum zwischen dem absolutistischen Hof und den machtlosen Untertanen ausfüllen sollte, nur noch ein gesellschaftliches Wunschild war, zeigen die Schriften von Friedrich Carl von Moser, auf deren vernünftlichen Einfluß auf den jungen Goethe Detlev W. Schumann, Goethe and Friedrich Carl von Moser. A Contribution to the Study of Götz von Berlichingen, in: *The Journal of English and German Philology*, LIII, 1954, S. 1ff. aufmerksam gemacht hat.“
- 27 Diesem Motiv- und Metaphernkomplex ist vor allem Ilse Graham, a.a.O., nachgegangen.
- 28 Dazu Wilhelm Emrich: *Geschichte und Mythologie bei Goethe*. In: *Wissen aus Erfahrung*. Festschrift für Herman Meyer, Tübingen 1976, S. 300–314.

Literaturverzeichnis

Texte

- Der junge Goethe. Hrg. von Hanna Fischer-Lamberg. Neu bearb. Ausgabe in 6 Bdn. Berlin/New York, 1963–1973.
- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. IV, 4. Aufl. 1960 (mit Anmerkungen). Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen. Hrg. v. Volker Neuhaus. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1973 (Nr. 8122/22a).
- Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe: Egmont. Hrg. v. Hans Wagener. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1974 (Nr. 8126/26a).
- Max von Brück: Johann Wolfgang von Goethe: Egmont. Dichtung und Wirklichkeit. Frankfurt/M.–Berlin 1969.
- Albert Leitzmann (Hrg.): *Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen*. Nach der Ausgabe von 1731, Halle a. S. 1916.

Literatur

- Edith Braemer: *Goethes „Egmont“ und die Konzeption des Dämonischen*. In: *Weimarer Beiträge* 4 (Sonderheft 1960), S. 1011–1028.
- Fritz Brüggemann: *Goethes „Egmont“*, die Tragödie des versagenden Bürgertums. In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 11 (1925), S. 151–172.
- Hans Dietrich Dahnke: *Geschichtsprozeß und Individualitätsverwirklichung in Goethes „Egmont“*. In: *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*. Hrg. v. Hans Günther Thalhaim/Ursula Wertheim. Berlin 1970, S. 58–100; 340–344.

- Wilhelm Emrich: Geschichte und Mythologie bei Goethe. In: Wissen aus Erfahrung. Festschrift für Hermann Meyer. Tübingen 1976, S. 300–314.
- Ekkehard Gerstenberg: Recht und Unrecht in Goethes „Götz von Berlichingen“. In: Goethe, Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 16 (1954), S. 258–271.
- Ilse A. Graham: Vom Urgötz zum Götz: Neufassung oder Neuschöpfung? Ein Versuch morphologischer Kunst. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 9 (1965), S. 245–282.
- Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin 1930.
- Wolfgang Heise: Der Entwicklungsgedanke als geschichtsphilosophische Programmatik. Zur Gemeinsamkeit von Herder und Goethe in der frühen Weimarer Zeit. In: Goethe – Jahrbuch 93 (1976), Weimar, S. 116–138.
- Georg Kaß: Möser und Goethe. Diss. Göttingen 1909.
- Georg Katerstein: Die Tragödie des Unpolitischen. Zum politischen Sinn des „Egmont“. In: DVjs 15 (1937), S. 331–361.
- Fritz Martini: Goethes „Götz von Berlichingen“. Charakterdrama und Gesellschaftsdrama. In: Dichter und Leser. Studien zur Literatur. Hrsg. v. Ferdinand van Ingen u. a., Groningen 1972, S. 28–46.
- Heinrich Meyer-Benley: Goethes Götz von Berlichingen. Weimar 1929.
- Emil Saiger: Goethe 1749–1786. 3. Aufl. Zürich/Freiburg 1960.
- Helgard Umschneider: Götz von Berlichingen. Ein adliges Leben der deutschen Renaissance. Inaug. Diss., Sigmaringen 1974.
- Ursula Wertheim: Die Helfenstein-Szene in Goethes „Ur-Götz“ und ihre Beziehungen zum Volkslied. In: E. Braemer/U. Wertheim: Studien zur deutschen Klassik. Berlin 1960, S. 41–70.
- Klaus Ziegler: Goethes „Egmont“ als politisches Drama. In: Verstehen und Vertrauen. Otto Friedrich Bollnow zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Johannes Schwartländer u. a. Stuttgart 1968, S. 272–292.