

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Kilian, Eugen

München, 1905

Goethes Götze von Berlichingen aus dem Theater

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

I.

Weder bei der Abfassung des Gottfried von Berlichingen von 1771, noch bei der Umarbeitung des Entwurfs zu dem klassischen Götz von 1775 hatte der Dichter an die Möglichkeit einer Bühnenaufführung seines genialen Jugendwerkes gedacht. Wie sehr ihm ein solcher Gedanke fern lag, zeigt das geringe Interesse, das er den Vorstellungen des Stückes in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entgegenbrachte, und die Tatsache, daß er erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung, als Leiter der Weimarer Bühne, durch den Verkehr mit Schiller dazu angeregt, die Umgestaltung des Schauspiels für das Theater in Angriff nahm.

Mit dem Dichter schien auch die zeitgenössische Kritik darin einig zu sein, daß das Werk, das sich „fast geflüchtlich“ von den Regeln der dramatischen Dichtart entferne und der Aufführung „fast unübersteigliche Schwierigkeiten“ bereite, auf dem Theater unmöglich sei und daß wohl keine Schauspielergesellschaft auf den Einfall kommen werde, sich an den Versuch einer Aufführung des Stückes zu wagen. Gegenüber dem ziemlich einstimmigen Urteil der Kunstrichter waren es nur vereinzelte Stimmen, die sich wie die des Kritikers der Frankfurter Gelehrten Anzeigen dahin äußerten: „Wir getrauten uns mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reduzieren, daß sich das Schauspiel aufführen ließe.“

Das Verdienst, diesen Gedanken verwirklicht und den ungelungenen Koloss von 1775 auf die einer so schweren Belastung ungewohnten Bretter gestellt zu haben, gebührt dem Prinzipale Heinrich Gottfried Koch, Direktor der königlichen privilegierten

deutschen Schauspielergesellschaft in Berlin, der dort am 12. April 1774 die erste Aufführung des Götz von Berlichingen ins Leben rief. Der Erfolg war so außerordentlich, daß das Stück sechs- mal hintereinander gegeben werden mußte. Auch in den folgen- den Jahren kehrte es wieder und wurde unter Kochs Nachfolger Döbbelin noch 1776 und 1777 in Berlin gespielt. Dann ver- schwand das Stück von dem Repertoire und wurde erst nach achtzehnjähriger Unterbrechung 1795 von Fleck wieder hervor- geholt. Es wurde fünfmal in diesem Jahre gegeben; dann blieb es liegen, bis zehn Jahre später Jffland die Goethesche Bühnenbearbeitung in das Repertoire des königlichen Theaters aufnahm.

Dem Beispiele Berlins war noch in demselben Jahre Hamburg gefolgt, wo unter Friedrich Ludwig Schröder am 24. Oktober 1774 Götz von Berlichingen zum erstenmal in Scene ging. Bei diesen beiden ersten Aufführungen des Stückes, der Berliner unter Koch und der Hamburger unter Schröder, hatte der Götz von 1775 in seinem buntscheckigen Gewande, mit seinem 51 maligen Scenenwechsel, selbstverständlich vielfache Aenderungen erfahren müssen. Ueber diese Bearbeitungen des Stückes aus dem Jahr 1774 war bis vor einigen Jahren nur wenig bekannt. Man wußte nur, daß in Berlin sowohl wie in Hamburg bei der ersten Vorstellung eine „Einrichtung“, d. h. eine Art von ausführlichem Scenarium des Stückes in der umgearbeiteten Form gedruckt und an das Publikum ver- kauft worden war, zu dessen leichterem Orientierung über die Schaupläge der Handlung und die Scenenfolge. Während die Berliner Einrichtung verloren gegangen zu sein scheint, hat sich der Hamburger Auszug glücklicherweise in einigen Exemplaren erhalten ¹⁾.

Dieser Auszug gibt ein ziemlich deutliches Bild von Schröders Bearbeitung. Sie mußte natürlich in erster Linie bestrebt sein, die Veränderungen des Schauplatzes soviel als möglich einzuschränken. Diese Aufgabe war am schwersten im dritten und fünften Akt, wo der Schauplatz im Original 21 mal und 13 mal wechselt. Im dritten Akt half sich Schröder

dadurch, daß er die vielen kleinen Szenen der Reichserektion beseitigte und von den Szenen der Schlacht nur die eine beibehielt, wo sich der verwundete Selbig den Gang des Kampfes berichten läßt und dann mit dem siegreich zurückkehrenden Götz zusammentrifft. So wurde es möglich, den Schauplatz in diesem Akt nur 3mal, im fünften Akt nur 8mal zu verwandeln.

Es wurde von Schröder gestrichen: die Eingangsscene in der Schenke, die Bamberger Tafelszene, die Bauernhochzeit, die Maximilianszene, die Auftritte der Reichserektion und zwei kleine, leicht entbehrliche Szenen des fünften Akts. Seine Zusammenlegungen waren, bis auf eine einzige Ausnahme, geschickt und annehmbar.

Schröders Einrichtung erfreut durch die Pietät, womit sie dem Originale gegenübersteht, und stellt seinem künstlerischen Seingefühl das günstigste Zeugnis aus. Zu eignen Zutaten scheint er sich nur da entschlossen zu haben, wo diese zur Ueberschückung unbedingt notwendig waren. Ueber diese Zusätze selbst ist aus dem Auszuge Schröders nichts zu entnehmen.

Noch weniger als über die Hamburger Einrichtung ist über die zu Berlin gespielte Bearbeitung des Prinzipales Koch bekannt, von deren Auszug sich bis jetzt kein Exemplar gefunden hat. Was sich über Einrichtung und Aufführung ermitteln läßt, beschränkt sich auf die Kombinationen, die auf Grund einiger zeitgenössischen Berichte und Briefe und des wertvollen Zettel-Materiales möglich sind²⁾.

Nach dem mutmaßlichen Bilde, das sich hiernach von der Berliner Einrichtung des Stückes rekonstruieren läßt, ist Koch bei seinen Strichen und Kürzungen noch weit schonender verfahren als Schröder. Die einleitende Wirtshauszene, die Bamberger Tafelszene, die Scene des Kaisers, die in Hamburg fehlten, sind in der Berliner Bearbeitung mit Bestimmtheit belegt. Die einzigen Auftritte, die man in Berlin beseitigte, sind die Bauernhochzeit, die Szenen der Reichserektion und einige kurze Szenen des fünften Akts. In den Kampfszenen des dritten Akts beschränkte man sich, wie bei Schröder, unter

Weglassung der Reichsarmee auf die Darstellung der Selbigszene auf der „Höhe mit Wartturm.“

Daß der Wortlaut des Goetheschen Textes im großen und ganzen unangetastet blieb, läßt eine Aeußerung Karl Lessings vermuten, der an seinen Bruder in Wolfenbüttel schrieb, er habe dafür gesorgt, „daß keine Kochische Verbesserung sich einschlich“. Und weiter wird hier berichtet: „Auch in der Sprache wurde nichts geändert, als hin und her ein gar zu derber Ausdruck. Bei der Antwort auf die Aufforderung des Götz wurden nur die letzten Worte weggelassen.“ Die einzige grobe Konzession, die man dem Geschmack des Publikums machte, scheint das Zigeunerballet gewesen zu sein, das laut der Vorankündigung des Stückes darin eingelegt war.

Was das Verhältnis der Hamburger Einrichtung zu der Berliner betrifft, so ist anzunehmen, daß Schröder die Arbeit Kochs zum mindesten aus Berichten darüber gekannt hat. Doch verfuhr er in vielen Punkten selbständig und ging namentlich in den Kürzungen radikaler vor. Eine Aeußerung in dem Berichte von Schirachs Magazin, das Tischgespräch an der bischöflichen Tafel habe in Berlin „unausstehliche Langweile gemacht“, hat vielleicht die Weglassung dieser Scene bei Schröder veranlaßt.

Die dritte Stadt, die Götz von Berlichingen auf der Bühne sah, war Breslau, wo das Stück am 17. Februar 1775 durch den Prinzipal Wäser gegeben wurde und bis zum 10. März dieses Jahres vier Wiederholungen erlebte. Alle nähern Nachrichten über Besetzung und Bearbeitung fehlen. Doch machen es verschiedene Umstände, unter anderm das Vorkommen eines Zigeunerballets, wahrscheinlich, daß die Berliner Einrichtung nach Breslau verpflanzt worden war. Die Aufnahme scheint nicht begeistert gewesen zu sein. Wenigstens sagte Madame Wäser in ihrer Abschiedsrede³⁾:

Selbst unser Götz fand Logen und Parterre
Trotz seiner deutschen Neuheit leer.

Auch in Leipzig wurde Götz durch die Wäfersche Truppe während der Ostermesse 1775 aufgeführt. Als weitere Städte,

die das Stück während der siebziger Jahre auf der Bühne sahen, sind mit Sicherheit Dresden, Mainz und Frankfurt a. M. belegt. In des Dichters Geburtsstadt gebührt dem Direktor Abel Seyler das Verdienst, den Götz in der Ostermesse 1778 oder 1779 zum erstenmal gespielt zu haben⁴⁾. Ueber die Bearbeitung, die Seyler zugrunde legte, ist nichts bekannt.

Die genannten Städte waren indessen wohl nicht die einzigen, wo Götz durch die umherziehenden Schauspielergesellschaften zur Darstellung kam. Es ist mit ziemlicher Gewissheit anzunehmen, daß das Stück um die Mitte der siebziger Jahre schon an ziemlich vielen Orten gegeben wurde. Dagegen scheinen zu Ende dieses Jahrzehnts und in den achtziger Jahren nur vereinzelte Aufführungen stattgefunden zu haben.

In das Dunkel, das die Bühnengeschichte des Stückes zu dieser Zeit umgibt, kommt erst wieder Licht durch die Mannheimer Aufführung des Götz vom Jahr 1786. Neben den rühmlichen Bestrebungen, die Dalberg der Eroberung Shakespeares für das deutsche Theater zuteil werden ließ, machte er auch den Versuch, Goethes Götz in einer neuen Bearbeitung für seine Bühne zu gewinnen. Das handschriftliche Soufflierbuch dieser wahrscheinlich von dem Regisseur *Kennschüb* herrührenden Bearbeitung gehört zu den zahlreichen wertvollen Schätzen des Mannheimer Theaterarchivs⁵⁾.

Diese Mannheimer Bearbeitung von 1786 war sehr verschieden von den Fassungen, wonach das Stück zwölf Jahre vorher zu Berlin und Hamburg gegeben worden war. Während Koch sowohl wie Schröder sich bemüht hatten, das Original soviel als möglich zu schonen und seine dichterischen Schönheiten möglichst unverändert der Bühne zu erhalten, ließ sich der Autor der Mannheimer Einrichtung bei seiner Arbeit beinahe ausschließlich durch die Rücksicht auf die praktischen Forderungen der Bühne leiten. Möglichste Beschränkung des Szenenwechsels war das Ziel, dem er mit Hintansetzung aller andern Rücksichten zustrebte. Seinem Eifer gelang es, die 51 Verwandlungen des Originals derart zu vermindern, daß der fünfte Akt bloß vier, der erste und vierte Akt je zwei, der

dritte Akt einen und der zweite Akt gar keinen Wechsel des Schauplatzes erforderte. Ein gewisses Geschick bekundete sich dabei in der Art, wie beispielsweise im zweiten Akt, dem relativ besten Teile der Bearbeitung, die wichtigsten Bamberger Scenen des Originals zu einem einheitlichen scenischen Bilde ohne Verwandlung verbunden waren.

Eine solche Vereinfachung der Scenerie konnte selbstverständlich nur unter großen Opfern ermöglicht werden. Der Kofstift hauste mit barbarischer Grausamkeit, es wurde gestrichen, überbrückt, zusammengeleimt, Neues hinzugedichtet, teilweise sogar ganz neue Motive in das Stück hineingestickt. Weislings Verlobung mit Maria wurde unter der Annahme, daß sich beide schon früher geliebt haben, unmittelbar an die Ankunft des Gefangenen in Jarthausen angeschlossen. Die wichtige Gestalt Sickingens wurde gestrichen; seine Werbung um Maria erfolgte brieflich; diese aber lehnte ab und blieb ihrem Weislingen treu. Die zahlreichen neuen dichterischen Zutaten, die für diese und andre Veränderungen notwendig wurden, waren herzlich schwach und leisteten an Trivialität und Geschmacklosigkeit zum Teil das Menschenmögliche. Alles literarische Feingefühl, alles Verständnis für die wundervolle Kunst des Dichters ließ der Bearbeiter vermissen. Zu den Verballhornungen, die die Rücksicht auf die Vereinfachung der Scenerie veranlaßte, kamen noch die Aenderungen, die durch die Zensur für die kurfürstliche Bühne notwendig wurden. Sie beseitigte den Abt von Sulda, verwandelte den Bischof von Bamberg in einen weltlichen Fürsten und merzte alles aus, was nur irgendwie geistliche Dinge berührte.

So kam die Mannheimer Bearbeitung von 1786 den Vergleich mit den Berliner und Hamburger Einrichtungen von 1774 in keiner Weise aushalten und bedeutet einen bedenklichen Rückschritt gegenüber jenen ersten Bühnenauffassungen des Stücks. Dagegen ist sie literarhistorisch nicht ohne Interesse: als der erste energische Versuch, das lose scenische Gefüge des Götz von 1775 in ein den Forderungen der modernen Bühne entsprechendes Theaterstück umzumodeln.

Dieser Versuch des Mannheimer Bearbeiters findet in den frühern Bühnenschicksalen des Stückes eine gewisse Entschuldigung und Erklärung. Das Schauspiel scheint bei den verschiedenen Aufführungen der siebziger Jahre trotz vereinzelter Erfolge im großen und ganzen keinen Beifall gefunden zu haben; jedenfalls hat es auf dem Theater keinen festen Fuß gefaßt. Das Publikum, das an die Regelmäßigkeit der französischen Schauspiele gewöhnt war, wurde durch die Fülle des Neuen in Goethes genialem Jugendwerk, vor allem durch den bunten Scenenwechsel, der in den Bearbeitungen von Koch und Schröder nur sehr mäßig vereinfacht war, notwendigerweise befremdet und verwirrt. Erwägt man ferner, daß die technischen Hülfsmittel, mittels deren die Verwandlungen vollzogen wurden, noch äußerst dürftig waren, so wird es begreiflich, daß der fortwährende Scenenwechsel eine Hauptursache für die geringen Erfolge wurde, die den Aufführungen des Götz in jener Zeit beschieden waren. Diese Erfahrungen veranlaßten den Mannheimer Bearbeiter, sein Hauptaugenmerk bei der Neueinrichtung des Stückes auf die Herstellung möglichst einheitlicher Schauplätze zu richten, selbst wenn dies, wie hier, auf Kosten der dichterischen Eigentümlichkeiten des Werkes geschah.

Aber auch dieser Versuch war von keinem dauernden Erfolge begleitet. Die Mannheimer Bearbeitung, die zum erstenmal am 17. Februar 1780 gegeben wurde, erlebte nur zwei Wiederholungen. Dann ruhte das Stück im Archiv und wurde in Mannheim erst 1811 in Goethes Bühnenbearbeitung wieder aufgenommen.

Die Mannheimer Aufführung von 1780, die auch dadurch von Interesse ist, daß sie, soweit bekannt, den ersten Präcedenzfall bietet für den Brauch, die Rolle des Georg durch eine Dame zu besetzen — in Berlin und Hamburg war er durch einen Herrn gespielt worden — ist die erste Bühnendarstellung des Stückes, über die wir eine Äußerung des Dichters besitzen. Dieser schrieb am 28. Februar 1780 an den Komponisten und Liederdichter Kayser: „Haben sie doch jezo in Mannheim den Götz von Berlichingen wieder hervorgesucht, nachdem man ihn

zehn Jahre als einen allzu schweren Stein hatte liegen lassen.“ Auch diese Aeußerung, die dem wirklichen Sachverhalt nicht völlig entspricht, deutet darauf hin, daß der Dichter die Bühnenschicksale seines Stückes mit keinem sehr lebhaften Interesse verfolgte.

Die neue Bearbeitung blieb übrigens nicht auf Mannheim beschränkt. Sie wurde von Großmann in Frankfurt erworben und hier am 8. Mai 1786 auf die Bühne gebracht. Von da fand sie im folgenden Jahr ihren Weg nach Hannover und Bremen.

2.

Mit der Mannheimer Bearbeitung hat die erste Periode in der Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen insofern ihren Abschluß gefunden, als diese Einrichtung, soweit bekannt, die letzte war, die das Stück vor 1804 für die Bühne zu gewinnen suchte, ehe Goethe selbst sich zur Umänderung seines Werkes für das Theater entschloß. Doch sind hier noch drei andre Bearbeitungen anzureihen, die, zwar sämtlich nach 1804 entstanden, trotzdem zu jener Gruppe zu zählen sind, da sie ohne Rücksicht auf Goethes Bearbeitung lediglich auf dem alten Götz von 1775 fußen.

Diese Bearbeitungen sind in verschiedener Beziehung bemerkenswert. Mit der Theaterfassung von 1804 war die Bearbeitungsfrage in gewissem Sinne gelöst, das Stück hatte eine durch den Dichter selbst sanktionierte Theatergestalt erhalten. Nichts lag näher, als daß die Bühnen, die sich für die Aufführung des Werkes interessierten, nach dem neuen Goetheschen Theater-Götz griffen, umsomehr als dieser vom bühnenpraktischen Standpunkt aus ganz außerordentliche Vorteile bot gegenüber dem Götz von 1775. Es ist denn im allgemeinen auch mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Bühnen, die das Stück nach 1804 zur Aufführung brachten, die Theaterbearbeitung des Dichters benutzten⁶).

Eine Ausnahme hiervon machten die Bühnen der Kaiserstadt Wien. Nachdem hier Götz von Berlichingen bereits 1785

durch den Prinzipal Gensike am Kärntnertortheater zum erstenmal gegeben worden war, wurde das Stück noch 1808 im Theater in der Leopoldstadt, 1809 im Theater an der Wien, endlich 1850 im Hofburgtheater nach Bearbeitungen gespielt, die alle drei ausschließlich auf der Ausgabe von 1775 beruhten. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese drei Einrichtungen, die im Gegensatz zu den übrigen Bühnen von dem Vorhandensein der Goetheschen Theaterbearbeitung keine Notiz nahmen, sämtlich dem Wiener Boden entwachsen sind. Das retardierende Verhältnis, in dem das Theaterleben der Kaiserstadt zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu dem des übrigen Deutschland stand, hat auch in der Art, wie Götz von Berlichingen damals in Wien zur Aufführung kam, seinen charakteristischen Ausdruck gefunden.

Die erste Wiener Bühne, die sich nach dem vereinzelt Versuche des Kärntnertortheaters von 1785 an die Aufführung des Stückes heranwagte, war die Volksbühne in der Leopoldstadt, die Heimstätte der Wiener Lokal- und Gesangsposse, des Zauberstückes, die nachmalige Wirkungsstätte Raimunds und Nestroys. Hier wurde am 25. April 1808, unter der Direktion von Karl Friedrich Zensler, Götz von Berlichingen gegeben, „ein historisches Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen nach Goethe“¹⁾. Wie das Personenverzeichnis deszettels zeigt, war hier der Götz von 1775 zu einer Art von Volksstück mit Gesang umgewandelt worden, offenbar mit verschiedenen Einlagen und volkstümlichen Zusätzen. Die komische Figur scheint „Sindelfinger, ein Schneider aus Stuttgart“ gewesen zu sein, eine Figur, die jedenfalls in irgend einem Zusammenhang mit dem bei Goethe erwähnten Stuttgarter Schneider stand, dem Götz zu seinem Gelde verhilft. Der Bericht einer Wiener Zeitung, der tadelnd von einem „immerwährenden Aneinanderhäufen von Gesechten“ spricht und das Ganze ein „Machwerk“ nennt, dem „das Siegel der Erbärmlichkeit“ aufgedrückt sei, läßt darauf schließen, daß die Szenen der Reichserektion und was damit zusammenhängt nicht wie in den Bearbeitungen des vorigen Jahrhunderts gestrichen, sondern vielmehr noch breiter ausgesponnen waren. Im Gegensatz zu den spätern Auffüh-

ungen im Theater an der Wien und in der Hofburg traten Kaiser Maximilian und Bruder Martin auf, dieser allerdings in einen Klausner umgetauft.

Von dieser Bearbeitung für die Leopoldstadt, die jedenfalls ein seltsames Kuriosum in der Bühnengeschichte des Stückes bildet, scheint sich leider keine Spur erhalten zu haben. Als ihren Autor vermutet man den Wiener Journalisten Tobias von Ehrimfeld⁸⁾. Die Vorstellung fand keinen Beifall und konnte nur ein einzigesmal wiederholt werden.

Ein Jahr später, am 18. März 1809, unternahm das Theater an der Wien den Versuch, Götz von Berlichingen seinem Spielplan zu gewinnen. Diese Bühne war damals die Pflegstätte des Ritter- und Spektakelstücks und setzte ihre Kraft darein, mit Turnieren, Aufzügen, Evolutionen, Gefechten, vor allem durch reichliche Verwertung von Pferden, auf die Schaulust des großen Publikums zu wirken. Die „Rosskomödie“, wie der Wiener sagte, war das Genre, das hier seine Pflege fand. Auch Götz von Berlichingen schien der Direktion ein geeignetes Objekt hierfür zu sein.

Der Regisseur und Schauspieler Franz Grüner, der auch mit der Titelrolle betraut war, erhielt den Auftrag, den Götz für das Theater an der Wien zu bearbeiten.

Diese Grünersche Bearbeitung ist in der Bühnengeschichte des Stückes dadurch merkwürdig, daß sie die erste Einrichtung ist, die im Druck erschien⁹⁾.

Man kann nicht gerade behaupten, daß die Schätzung, die Grüner seiner Arbeit durch ihre Veröffentlichung beilegte, dem wirklichen Werte dieser Einrichtung entspräche. Der Bearbeiter bemerkte in einer kurzen Vorrede, daß er von drei Grundsätzen ausgegangen sei: „1. Die Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks bezubehalten. 2. Alles aus dem Weg zu räumen, was einer hochlöbl. F. F. Zensur anstößig seyn könnte. 3. Alles hinzuzusetzen, was dem Auge wohlgefällig seyn kann.“ Namentlich dem dritten Punkt hat Grüner warme Sorgfalt zugewendet.

Dank seinen Bemühungen ist aus dem Stück eine echte und rechte „Kosßkomödie“ geworden. Wo nur irgend möglich, werden die Vierfüßler zur Mitwirkung herangezogen. Die Scene im Speßart, wo Georg von seiner Bamberger Sendung berichtet, beginnt mit der Bühnenanweisung: „Gözt. Selbig. 10 Reuter von Gözt. Ihre Pferde sind abgezäumt und werden gesüßtert. Die Reuter sind gelagert und verzehren ihr Mittagsbrod, Gözt und Selbig ebenfalls. Georg steht vor ihnen und erzählt.“ Am Schluß der Scene wird „gezäumt“, „alles sitzt auf“, „die Trompeter blasen ein lustiges Stückchen, und sie reiten langsam ab.“ Die Reitkunst muß im Theater an der Wien auf bewundernswerter Höhe gestanden sein. Denn fortwährend wird bei Grüner „gesprengt“; an die Darsteller sind in dieser Beziehung die erstaunlichsten Anforderungen gestellt. Zu einem besondern Effektstück für solche Evolutionen wurde die Scene auf der Heide im dritten Akte benutzt. Als Gözt abgeritten ist, folgt die Bühnenanweisung: „Die Bühne bleibt eine kurze Pause leer, während der Zeit erhebt sich von allen Seiten ein fürchterliches Schlachtgeschrey. Trommeln wirbeln, Trompeten schmettern, darunter hört man das Schießen der kleinen Gewehre.“ Dann kommt Selbig „mit einem Knappen gesprengt, ihm folgt sehr viel Infanterie.“ Als er diese „führend“ rechter Hand abgeritten ist, kommt Gözt „gesprengt, verfolgt von einem Haufen feindlicher Reuter, er haut tapfer um sich, kann sich aber nur durch die Flucht retten. Indem er gegen den Hintergrund abreitet, und die feindlichen Reuter ihn verfolgen, sprengt Lersche mit Gözts Reutern linker Hand heraus“ 2c. 2c. Mit ähnlichen Effekten wird Gözts Gefangennahme bei den Zigeunern ausgestattet: „Von allen Seiten sprengen Bündische Reuter auf die Bühne, so daß Gözt umrungen ist, er haut nach einem, die Klinge springt ab, ein anderer haut ihn von hinten über den Rücken, er will vom Pferde sinken, mehrere Reuter packen ihn.“

Auch nach der Seite des Gruseligen werden neue Effekte in das Stück hineingetragen. Die kleine Scene des Unbekannten ist in diesem Sinn erweitert; dieser erscheint in der Gestalt

eines „ganz schwarz geharnischten Ritters mit geschlossenem Visier“, der seine geheimnisvolle Warnung mit den Worten schließt: „Götz, Götz, Eure letzte Stunde ist nah.“

Die scenische Anordnung Grüners ist teilweise recht geschickt und verrät die Hand des praktischen Theatermanns. Von bedeutenderen Szenen sind getilgt: die Bamberger Tafelszene, die Schachscene, das zweite große Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen, die Bauernhochzeit, die Maximilianscene, die Auftritte der Reichsrekution, die Heilbronner Wirtshauscene, die Jarthausenscene des vierten Aktes und einige kleinere Szenen im fünften Akt. Der Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt ist wie in Goethes Theaterbearbeitung hinter die erste Jarthausenscene verlegt, der zwischen dem vierten und fünften Akt hinter Götzens Gefangennahme bei den Zigeunern. Die Scene des Bauernkriegs, die bei Goethe den fünften Akt einleitet, wurde bei Grüner schon zu Beginn des vierten Aktes gespielt; hierauf folgten die Szenen im Heilbronner Rathaus, dann die Scene, wo Götz, der hier beim Heimritt von Heilbronn auf die Bauern stößt, zu deren Hauptmann gewählt wird. Gut ist die Verschmelzung der beiden letzten Szenen des Stückes, die beide im Gärtchen unter freiem Himmel spielen.

Bei der Ueberbrückung und Verbindung der Szenen und in der Behandlung des Textes verfährt Grüner ohne jede Rigorosität. Er slikt und bessert fortwährend, wo nicht die geringste Nothwendigkeit für Aenderungen vorhanden ist; er arbeitet mit reichlichen eignen Zutaten, die zwar an Umfang denen des Mannheimer Bearbeiters nicht gleich kommen, an Platitude aber und Mangel jedes dichterischen Seingefühls hinter jenen nicht zurückstehn.

Dazu kamen die zahlreichen Aenderungen, die auch hier wie im Theater der Leopoldstadt infolge der Zensur notwendig wurden. Der Bischof von Bamberg wurde ähnlich wie in Mannheim in einen weltlichen Herzog von Franken verwandelt; der Abt von Sulda und Bruder Martin mußten gänzlich auf ihr Erscheinen verzichten. Was nur entfernt an

die Geistlichkeit oder die Kirche erinnerte, wurde getilgt. Die hierdurch veranlaßten textlichen Aenderungen bilden teilweise eine wahre Musterkarte unfreiwilliger Komik. Sogar den Kuß „zum Gottespfennig“ durfte Maria nicht erlauben, Weislingen wurde nicht an seine „Sünden“, sondern an seine „Vergangenheit“ erinnert, und selbst der „Himmel voll Aussichten“ wurde ihm geraubt.

In gleicher Weise mußte alles fallen, was sich auf das Habsburger Kaiserhaus bezog, ferner alle Stellen, die keine genügende Ehrfurcht vor Fürsten und Obrigkeit ausstrahlten oder einen zu ungezügelten Freiheitsdurst verrieten. Der Kaiser selbst durfte nicht erscheinen, sein Tod wurde nicht erwähnt. Das Hoch auf die Freiheit erhielt die weniger verfängliche Fassung: „Es lebe die deutsche Freiheit!“

Grüners Bearbeitung steht in ihrem Gesamtwert hinter den ältern Einrichtungen von Koch und Schröder bedeutend zurück und läßt sich am ehesten mit der Mannheimer Bearbeitung von 1780, vor der sie allerdings noch immer die größere Pietät voraus hat, auf eine Stufe stellen.

Erst zwanzig Jahre, nachdem Götz auf den Vorstadtbühnen sein Glück versucht hatte, hielt er in der kaiserlichen Hofburg seinen Einzug. Joseph Schreyvogel, gen. West, der unter dem Titel eines Direktionssekretärs von 1814 bis 1852 die Geschichte des Burgtheaters leitete, hatte das Stück auf Grund der Ausgabe von 1773 für die Bühne bearbeitet¹⁰⁾. Wenn auch er, ein Mann von hoher Intelligenz und feiner künstlerischer Bildung, der insbesondere in der Bearbeitung Calderonscher und Shakespearescher Dramen für die deutsche Bühne hervorragendes geleistet hatte, des Dichters Bühnenbearbeitung unberücksichtigt ließ und den alten Götz des 18. Jahrhunderts hervorholte, so lag der Grund hierfür selbstverständlich nicht darin, daß er jene nicht kannte — ein Exemplar der Theaterbearbeitung war von Goethe schon 1807 an die Wiener Hofbühne geschickt worden —, sondern in bestimmten künstlerischen Erwägungen, die ihn veranlaßten, von der Benutzung jener Fassung Abstand zu nehmen. Er konnte sich mit der

Umgestaltung, die der alternde Dichter mit seinem Jugendwerk vorgenommen hatte, nicht befreunden und entschloß sich deshalb, das Stück selber der Bühne anzupassen.

Bedenkt man, daß Goethes Bearbeitung äußerlich viele glänzenden und bestechenden Eigenschaften besaß, daß sie als die vom Dichter selbst sanktionierte Bühnengestalt des Stückes galt, daß dieser selbst damals in ehrfurchtgebietender Größe noch unter den Lebenden weilte, so ist dem kühnen Wagnis des Wiener Dramaturgen, der sich von dem allgemein üblichen Brauche los sagte, aufrichtige Anerkennung zu zollen. Schreyvogels Aufführung des Götz von 1775 war eine der verdienstvollsten unter den vielen verdienstvollen literarischen Taten dieses Bühnenleiters, und ihr Ruhm wird dadurch nicht gemindert, daß sie in der Bühnengeschichte des Stückes nur eine kurze Episode blieb, indem Schreyvogels Einrichtung schon 1854, kaum zwei Jahre nach dem Tode des hochverdienten Mannes, durch dessen Nachfolger Deinhardstein mit Goethes Bearbeitung vertauscht wurde. Durch die Erinnerungen von Anschütz, dem ersten Darsteller des Götz an der Wiener Hofburg, ist bezeugt, daß Schreyvogels Bearbeitung „den Eindruck der später einstudierten Goetheschen Einrichtung übertraf“.

Schreyvogel hat Grüners Einrichtung bei seiner Arbeit ohne Zweifel zu Händen gehabt. Da die Forderungen der Zensur im wesentlichen dieselben waren wie vor zwanzig Jahren, mußte ihnen in ähnlicher Weise Rechnung getragen werden, wie es bei Grüner geschehen war. Die diesbezüglichen textlichen Aenderungen stimmen denn auch in der Hauptsache in beiden Bearbeitungen überein. Nur die Scene des Bruders Martin, die im Theater an der Wien der Zensur zuliebe hatte weichen müssen, wurde im Burgtheater, allerdings mit starken Kürzungen und unter Umwandlung des Mönches in den üblichen Klausner, für die Aufführung gerettet. Der Auftritt des Kaisers dagegen wurde auch bei Schreyvogel gestrichen. Das Hoch auf die Freiheit mußte auch bei ihm seine gefährliche Spitze verlieren durch die loyalere Formulierung „Deutsche Treu' und Freiheit“. Dagegen blieb dem „ungrischen Ochsen“

seine Nationalität, deren er 1809 aus nachbarlichen Rücksichten verlustig gegangen war, im Jahr 1850 erhalten.

Von den bei Grüner gestrichenen Szenen behielt Schreyvogel bei: die Schachscene und das zweite Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen im zweiten Akt, ferner die stimmungsvolle, für die Verbindung der beiden letzten Akte unentbehrliche Jarthausenscene des vierten Actes. Auffallend ist es, daß Schreyvogel Götzens Flucht zu den Zigeunern und das letzte Gespräch zwischen Adelheid und Franz im fünften Akt, das für den Zusammenhang kaum entbehrlich ist, preisgab. Desgleichen war es ein Rückschritt gegen Grüner, daß Schreyvogel die Schlussscene des Stückes nicht wie jener im Gärtchen, sondern im Kerker spielen ließ und die Scene wie feinerzeit Schröder in der Weise ordnete, daß Götz während des Gesprächs zwischen Elisabeth und Marie in das Freie geführt wurde, dann zurückkehrte und im Kerker starb. Es war nur ein dürftiger Nothelf, daß gegen Schluß der Scene das Fenster geöffnet wurde. Die dichterische Stimmung, die unbedingt den Hintergrund der sonnigen Landschaft verlangt, ging durch diese Anordnung zum guten Teil verloren.

Daß der Direktor des Burgtheaters die Einrichtung Grüners kannte und benutzte, geht, abgesehen von vielen Uebereinstimmungen in den Zensur-Änderungen, am deutlichsten daraus hervor, daß in der Art, wie die Bamberger Szenen des zweiten Actes miteinander verbunden sind, nicht nur die naheliegende Idee, sondern auch der Wortlaut in einigen überbrückenden Zusätzen aus Grüners Bearbeitung entlehnt ist. Aber gerade bei diesen verbindenden Zutaten zeigt sich auch der charakteristische Unterschied zwischen beiden Bearbeitern. Während Grüner sich nicht scheut, an Goethes Text herumzuslickern und nach Willkür mit eignen Einfällen zu arbeiten, sucht Schreyvogel sich stets auf das Notwendigste zu beschränken und läßt nirgends die der Dichtung gegenüber gebotene Discretion vermissen. Von den Plattheiten, den plumpen Effecthaschereien und andern Ausschreitungen der Grünerschen Koskomödie ist die Bearbeitung des Burgtheaters frei geblieben. Ueberall verrät sich

hier der feinfühlige Sinn des hervorragenden Bühnenleiters, der dem Werk des Dichters die gebührende Achtung zollt.

5.

Mittlerweile war längst der Dichter selbst der Frage der Aufführung seines Jugendwerkes nahegetreten.

Es ist bekannt, wie schwer und langsam Goethe mit dieser Arbeit zustande kam. Unter dem 27. Februar 1804 tat er Zeller gegenüber die charakteristische Aeußerung: „Im Februar nahm ich den Götz von Berlichingen vor, um ihn zu einem Bissen zusammenzukneten, den unser deutsches Publikum allenfalls auf einmal hinunterschluckt. Das ist denn eine böse Operation, wobei man, wie beim Umändern eines alten Hauses, mit kleinen Theilen anfängt und am Ende das Ganze mit schweren Kosten umgekehrt hat, ohne deshalb ein neues Gebäude zu haben.“

Doch endlich war unter Schillers fördernder Hülfe das langwierige Werk vollendet, und am 22. September 1804 ging das Stück in der neuen Gestalt zu Weimar zum erstenmal in Scene.

So erfreulich die Resultate sind, die eine Vergleichung des kraftgenialischen Skizze von 1771 mit dem ausgereiften und einheitlichen Kunstwerk von 1773 zutage fördert, so unerquicklich gestaltet sich das Bild, das eine Zusammenstellung des Götz von 1773 mit der dritten Goetheschen Bearbeitung, dem Theater-Götz von 1804, dem vergleichenden Auge gewährt.

Als Goethe, dreißig Jahre nach der Entstehung seines Jugendwerks, an die Aufgabe herantrat, das Stück für das Weimarer Theater umzuarbeiten, war er äußerlich und innerlich der Zeit, wo er den Götz geschaffen hatte, entwachsen; der weimarische Staatsminister hatte sich dem kühnen, freiheitlichen Geist des genialen Jugendwerks entfremdet; es war ihm unmöglich geworden, sich in Charakter und Stimmung der kraftvollen Dichtung wieder einzuleben. Zögernd und ohne rechte Lust zur Sache hatte er die Arbeit begonnen; unzufrieden mit dem Resultat seiner Mühe, versuchte er sich in allen möglichen Er-

perimenten, um seinen Bühnen-Götz immer von neuem wieder in andre Formen zu gießen.

Allein vergeblich: das Resultat war und blieb, daß sich aus der lieblos unternommenen Arbeit kein erfreuliches künstlerische Ganze gestaltete.

Die Theaterbearbeitung von 1804 war eine mißlungene Arbeit, sie bedeutete beinahe in jeder Beziehung eine ungeheure Verschlechterung des alten Götz von 1773¹¹⁾.

Diese Verschlechterung befundete sich vor allem darin, daß die ganze geistige Physiognomie des Werks eine andre geworden war. Die veränderten politischen Anschauungen des Dichters veranlaßten ihn, alles, was von Fürstenhaß und Freiheitsdrang zeugte, in überängstlicher Vorsicht zu mildern oder zu beseitigen; das ganze kraftvolle Ungeßtüm aller dieser, für den alten Götz so charakteristischen Aeußerungen wurde abgeschwächt; selbst das prachtvolle Hoch auf die Freiheit mußte einem platten und nichtsagenden Tischgebet weichen. Um die zerrissene scenische Komposition den Forderungen des Theaters anzupassen, hielt der Dichter es für nötig, große Teile des alten Stückes zu beseitigen und durch umfangreiche Neudichtungen zu ersetzen. So wurden die unvergleichlich feinen und für das Verständnis des Werkes unentbehrlichen Bamberger Scenen des ersten und zweiten Aktes beinahe ausnahmslos getilgt, desgleichen mußte die charakteristische Scene der Bauernhochzeit, ferner der Bauernaufstand und die prachtvollen Zigeunerscenen des fünften Aktes in ihrer ursprünglichen Gestalt und manches andre Wertvolle fallen. Die Neudichtungen waren fast durchweg minderwertig und konnten sich trotz einer gewissen äußern theatralischen Wirksamkeit mit der alten Dichtung nicht im entferntesten messen. Die köstliche Gestalt des Liebetraut wurde durch einen gewöhnlichen, völlig schablonenhaft gehaltenen und wiglosen Narren ersetzt; der biedere, derbe Selbig wurde in die gänzlich verunglückte, äußerst frostig wirkende komische Figur eines verlumpten Spielers verwandelt; an Stelle der trefflich charakterisierten Reichsarmee der ältern Dichtung trat die Karikatur eines dicken Hauptmanns, dessen

Komik und Scherze für den Kunstsin der obersten Galerien berechnet waren. Auch sonst wurden dem Geschmack der Galeriebesucher durch Aufzüge, leeres Schaugepränge und theatralische Effekte aller Art vielfache Konzessionen gemacht. Weit schlimmer war, daß der Dichter durch zahlreiche Neudichtungen nach der Seite des Rührseligen den Neigungen des großen Publikums entgegenkam; Neudichtungen, durch die sogar der Charakter des Helden in einzelnen Teilen stark entstellt und geschädigt wurde. In der neu eingefügten Schlussscene des zweiten Aktes, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute schildert, erhielt Götz durch die plötzlich in ihm aufwallende unritterliche Grausamkeit und mehr noch durch die unmittelbar darauf folgende sentimentale Biederkeit einige völlig fremde und unsympathische Züge, die mit der Prachtgestalt von 1775 unvereinbar sind. Wie hier, so wurde auch an vielen andern Stellen eine wohlfeile und unwahre Rührung auf Kosten der Charakteristik und der psychologischen Wahrheit angestrebt. An Stelle der knappen, derben, charakteristischen Natürlichkeitsprache der alten Dichtung trat ein breiter, sich vielfach ins Pathetische und Rührselige verlierender Altersstil, der einen störenden Zwiespalt in die wundervolle stilistische Einheit des herrlichen Werkes brachte.

Der Zuwachs, den das Stück durch einige Scenen von starker theatralischer Wirkung, vor allem durch die raffiniert-effektvolle Adelheidscene des letzten Aktes, mit dem Wahnbilde der verummten Gestalt, erhalten hatte, vermochte nicht zu entschädigen für die schwere dichterische Einbuße, die das Werk durch des Dichters Umarbeitung auf Schritt und Tritt erleiden mußte.

Das Verhältnis der Bühnenbearbeitung von 1804 zum alten Götz von 1775 wird vorzüglich gekennzeichnet durch das kluge Wort eines Kritikers, der nach der ersten Aufführung des Theater-Götz zu Berlin 1805 in der Vossischen Zeitung schrieb: „Auf die Schultern des Herkules ist ein Antinous-Kopf gesetzt.“

Ein ähnliches Urteil fällt Tieck, als er das Stück in der neuen Fassung auf der Weimarer Bühne sah, und schrieb im Jungen Tischlermeister:

„Sonderbar, daß Goethe selbst sich die überflüssige Mühe gegeben hat, seinen Götz für die Bühne völlig umzuarbeiten; ich war kürzlich in Weimar und sah diese Erscheinung, auf welche man, als eine Neuigkeit, gespannt war. Jener zufälligen Bühne, für welche sein Werk nicht paßt, hat er nun die größten Schönheiten aufgeopfert, und doch ist das Gedicht ohne alle dramatische Wirkung, einige Szenen abgerechnet, in welchen er einen beinahe melodramatischen Effekt beabsichtigt hat. — — — Selten habe ich wie damals mit so widrigen Empfindungen das Theater verlassen, und ich kann das durchaus Störende nicht beschreiben, wie meine Kritik mit meiner Liebe zu dem Manne, der meine unbegrenzte Verehrung hat, in Zader geriet.“

Und das Urteil, das von der zeitgenössischen Kritik in herber, aber unwiderleglicher Weise über Goethes Theaterbearbeitung gefällt wurde, hat im Lauf der Zeiten seine Bestätigung gefunden durch das übereinstimmende Urteil aller derer, die zur Äußerung hierüber berufen waren, bis herab auf den jüngsten und hervorragendsten Biographen des großen Dichters, Albert Bielschowsky, der sein Urteil über Goethes Umarbeitung in die Worte zusammenfaßt:

„Er hat dabei die leuchtende Jugendschönheit des Werkes verläßt und doch für das Theater nicht mehr gewonnen, als ein mit gewöhnlicher Routine zugestuztes Stück, das kaum weniger der innern Geschlossenheit entbehrt als die dialogisierte Historie.“

Daß Goethe selbst mit seiner Arbeit nicht zufrieden war, zeigen die wunderlichen Experimente, die er damit vornahm. Da die erste Vorstellung in Weimar gegen sechs Stunden gedauert hatte, griff er zu dem Auskunftsmittel, das Stück zu teilen, und zwar in der Weise, daß am 29. September 1804 die drei ersten Akte, am 13. Oktober die beiden letzten, mit Wiederholung des dritten, gegeben wurden. Diese theatralische Sektion konnte selbstverständlich nur provisorisch bleiben. Goethe

machte sich daran, das Riesenwerk seiner ersten Bühnenbearbeitung energisch zusammenzustreichen, und in dieser neuen, der sogenannten verkürzten Theaterbearbeitung, ging das Stück am 8. Dezember 1804 zum erstenmal in Scene. Die wichtigste Aenderung dieser verkürzten Fassung bestand darin, daß die einzige Bamberger Scene der Bühnenbearbeitung, eine Umdichtung der Tafelscene des alten Götz mit Hereinziehung der Adelheid, desgleichen eine für den Theater-Götz neugedichtete, auf Weislingens Schloß spielende Scene zwischen Weislingen, Franz und dem Narren ausfielen. Die Tilgung dieser Weislingenscene war kaum zu bedauern; denn sie war dichterisch so schwach und reizlos, daß sie ihren Zweck, auf Weislingens Abfall vorzubereiten und damit die ausgefallenen, prachtvollen Adelheidszenen im zweiten Akt der alten Dichtung einigermaßen zu ersetzen, nur in höchst unvollkommenem Maß erfüllen konnte. Bedauerlicher war der Wegfall der vorangehenden Bamberger Scene, da damit der für das Gesamtbild der Dichtung so wichtige Bamberger Hof ganz und gar aus dem Stücke ausschied und die bedeutende Gestalt der Adelheid überhaupt erst im dritten Akte die Bühne betrat. Ein weiterer Mißgriff war die Weglassung der Vehmgerichtsitzung, wofür weder die sinnlose und opernhafte, aus dem gesunden Realismus des Werkes völlig herausfallende Begegnung der vier Vehmboten im Walde, noch die Erscheinung der schwarzen Gestalt in Adelheids Gemach einen genügenden Ersatz zu bieten vermochte. Dagegen konnte die Wiederherstellung der Einleitungsscene des Stückes in ihrer ursprünglichen Fassung, die in der ersten Bühnenbearbeitung durch Hereinziehung Franzens und der Zigeunerkinde eine wenig glückliche und zum mindesten unnötige Erweiterung erfahren hatte, als eine entschiedene Besserung gelten. Im übrigen handelte es sich in der verkürzten Bearbeitung nur um eine Anzahl größerer oder kleinerer Striche und einige wenige unbedeutende Zusätze.

Den Hauptmangel dieser verkürzten Fassung, den völligen Wegfall des Bamberger Hofes, empfand der Dichter selbst am klarsten, indem er später zu Genast äußerte: „Durch die Hin-

weglassung des bischöflichen Hofes wird das Ganze nur eine Ritterkomödie, und meine ursprüngliche Idee, das damalige Hof- und Ritterleben zu schildern, zerspaltet sich.“

Der Dichter griff, da ihn auch diese Bearbeitung nicht befriedigte, noch einmal auf die Operation der Teilung zurück. Im Dezember 1809 wurde zuerst: Adalbert von Weislingen, Ritterschauspiel in vier Aufzügen (= Akt 1 und 2), und einige Tage darauf: Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in fünf Aufzügen (= Akt 3–5), auf der Weimarer Bühne vorgestellt. Dieser zweiteilige Götz wurde zehn Jahre später einer neuen Bearbeitung unterzogen, die am 27. und 30. Oktober 1819 zum erstenmal in Scene ging. Während die Bearbeitung von 1809, wie es scheint, verloren gegangen ist, hat sich die Neubearbeitung des zweiteiligen Götz von 1819 unter den Schätzen des Goethe- und Schiller-Archivs erhalten und wurde vor kurzem zum erstenmal an das Licht gefördert¹²⁾.

Dieser zweiteilige Götz von 1819 ist keineswegs eine bloße Teilung der ersten Bühnenbearbeitung von 1804 für zwei Abende; er unterscheidet sich von dieser vielmehr durch zahlreiche Veränderungen und Neudichtungen und vertritt somit eine neue, bis dahin unbekannte Fassung der Goetheschen Theaterbearbeitung.

Der erste Akt des Adalbert von Weislingen umfaßt die Auftritte in der Herberge und im Walde, der zweite den Reiz des ursprünglichen ersten Aktes, also die erste große Jarthausen-Szene. Der dritte Akt beginnt mit der an diese Stelle verlegten Bamberger Scene der vollständigen Bühnenbearbeitung, die den Bischof, Abt von Fulda, Adelheid und Olearius an der Tafel zeigt (II, 7) und läßt hierauf Weislingens Verlobung mit Maria zu Jarthausen (II, 1–6) folgen. Durch diese Anordnung der Scenen wurde allerdings der Uebelstand geschaffen, daß Franzens Bericht über den Eindruck von Adelheids Schönheit, der ihr erstes Auftreten im Original und auch in den andern Fassungen der Bühnenbearbeitung in meisterhafter Weise vorbereitet, seinen Reiz und seine Wirkung zum großen Teil

einbüßt, dadurch daß sich Adelheid in der vorangegangenen Scene dem Publikum schon gezeigt hat.

Der vierte Akt des Adalbert von Weislingen beginnt mit einer für die zweiteilige Bearbeitung neugedichteten Bamberger Scene, die Weislingens Wiedergewinnung für die Gegenpartei vorbereiten soll. Clearius berichtet Adelheid und dem Bischof den Inhalt eines soeben eingetroffenen Briefes von Weislingen, der von Götz losgegeben sei, aber nicht die Absicht zeige, nach Bamberg zurückzukehren. Man berät, was zu tun sei. Adelheid meint:

So wollen wir ans Listige denken. Nur gleich jemand abgeschickt, der ihn auffuche. Des Menschen Sinn ist wandelbar, ihr seht es ja. Nur gleich jemand an ihn geschickt!

Als Boten schlägt sie den Schenken vor, der Weislingen Geld schuldig sei, diese Schuld bezahlen und bei dieser Gelegenheit Weislingen erforschen solle; sie verspricht, den Schenken „abzurichten“. Die Beratung wird unterbrochen durch die Dazwischenkunft des Narren:

Ein Pfaff, ein Doktor, ein Weib! Dazu der Narr. Die Gesellschaft braucht nicht viel größer zu werden, so ist die ganze Welt bespammen.

In einer langgesponnenen Scene berichtet der Narr, daß er ausgezogen sei, um zu suchen, was der Bischof verloren hätte: seine rechte Hand:

Im Schlosse, wußt' ich, war sie nicht zu finden, da lief ich über die Brücken, durchsuchte die Stadt, dann zum Thor hinaus und aufs Feld und suchte, wie ein Spürhund, die Kreuz und quer, und wenn die Leute fragten: Narr, was suchst du? rief ich: eine rechte Hand! eine rechte Hand! und lief weiter.

Die Glücksgöttin habe ihn vor die Thür eines Wirtshauses geführt, wo er Franz und Weislingen auf der Reise getroffen habe. Nach einer erfolglosen Zwiesprache habe er sich von Weislingen getrennt, mit dem Versprechen, ihm bald wieder auf dem Halse zu sein. Man freut sich des glücklichen Zufalls

und bestimmt, daß der Narr abermals nach Weislingen auslaufe. Adelheid schließt die Scene mit den Worten:

Eure Sorgen, Hochwürden Gnaden, Eure Weisheit und Wissenschaft, hochgelahrter Kanzler, das alles war vergebens. Das Geschick leitet sich von selbst ein, und wenn das Glück gut ist, setzt es ein Narr durch.

Diese Bamberger Scene ist in dem zweiteiligen Götz an die Stelle der auf Weislingens Schloß spielenden Scene der ersten Bühnenbearbeitung (II, 8—15) getreten, wo Franz mit Aufträgen Weislingens nach Bamberg entsendet werden soll, wo alsdann der Narr eintritt und die ersten Versuche unternimmt, Weislingen zur gemeinsamen Rückkehr mit ihm zu bestimmen. Man kann kaum behaupten, daß der Dichter damit jene wenig gelungene Scene der ersten Bühnenbearbeitung durch etwas Besseres ersetzt hat. Der langweilige und trockene Narr, der dem köstlichen Liebetraut der alten Dichtung nicht im entferntesten das Wasser reicht, hat auch in dieser neugedichteten Scene von 1819 an Witz und Weisheit nicht zugenommen. Sein Humor ist frostig und gezwungen, die Erfindung gekünstelt, der Dialog der Scene übermäßig breit und, von wenigen guten Einfällen abgesehen, ziemlich reizlos, die Charakteristik der beteiligten Personen wird durch keine wesentlichen Züge bereichert, die Handlung selbst durch die lange Scene kaum gefördert.

Auf diese Bamberger Auftritte folgen als Schluß des vierten Actes die bekannten zu Jarthausen spielenden Selbstscenen der Bühnenbearbeitung (II, 14—17) in unveränderter Fassung.

Der fünfte Act des ersten Theils beginnt mit einer neugedichteten Bamberger Scene. Aus einem Gespräch Adelheids mit Franz und dem Narren erfährt man, daß Weislingen, der mittlerweile in Bamberg eingetroffen ist und mit dem Bischof und Clearius wichtige Geschäfte besorgt, seine Abreise vom Hofe bestellt hat. Adelheid setzt Franz einen von dem Narren gewundenen Kranz auf und beginnt schon hier ihr Spiel mit ihm.

Adelheid. Sieh mich an, Franz! (Schnell weggehend.) Verwünschter Junge! Was das für Augen sind!

Narr. Das kuckt euch durch ein Bret und durch eine Schnürbrust, mir nichts, dir nichts.

Adelheid. Nun geh' hin, und wenn dein Herr noch heute bleibt, wie ich hoffe, so soll das ganze Hofgesind Fest und Tanz haben, das hat mir der Marschall versprochen. Da halte dich wacker mit den schmucken Dirnen.

Franz. Was sollen mir die? u.

Mit dem Auftritt Weislingens entwickelt sich eine längere Scene zwischen diesem und Adelheid. Weislingen ist im Begriff, den Hof zu verlassen und möchte Adelheid „ohne Abschied entrinnen“; diese bestärkt ihn scheinbar in seinem Vorsatz:

Was soll es hier mit euch! Kann ich doch vor keinem Pfaffen Respekt haben, der nicht Anlage zum Papst hat, und diesen Bischof könnt ihr mit gutem Gewissen dem Konklave nicht empfehlen.

Sie sucht ihm einzureden, daß er zum Bundeshauptmann des schwäbischen Bundes bestimmt sei; deshalb habe er sich mit Götz von Berlichingen verbündet, einem „zwar einfäustigen, aber tüchtigen Ritter“, der die ausführende Hand des beschließenden Bundeshauptes werden solle; sie hält es keineswegs für ausgeschlossen, daß man Götz noch an des Bischofs Tafel sehen werde:

Warum denn, Weislingen, das Alte wegwerfen, um das Neue zu fassen! Sind wohl die irdischen Güter so häufig, daß man verschwenderisch damit umgehen darf! Ihr kehrt euch zu frischen Aussichten, ihr wendet euch nach einem neuen Leben; müßt ihr denn, was hinter euch bleibt, ohne Rücksicht zerstören? Brecht nicht mit dem Pfaffen, weil ihr euch mit dem Ritter verbindet! Dieser Bischoff will nicht viel bedeuten, aber sein Bisthum zählt. Er kann euch fördern und hindern, wohin ihr euch wendet.

Schweren Herzens ist Weislingen im Begriff, sich loszureißen: da ertönt in der Ferne lebhafteste Tanzmusik. Der Narr eilt jubelnd herein: „Heisa, Glück zu! das Väterchen bleibt!“ Adelheid und Weislingen stehen betroffen, ohne zu verstehen. Der Narr aber erklärt seine List:

Muß man euch denn alles erklären? Der Marschall hatte versprochen, wenn Väterchen bliebe, so sollte das Hofgesinde tanzen, dazu war alles bereit. Nun hab' ich das Hofgesinde tanzen machen, und nun den' ich, wird Väterchen bleiben.

Adelheid, die am Fenster steht, in den Anblick der Tanzenden versunken, beschwört Weislingen, diese Freude nicht zu stören und wenigstens heute zu bleiben. Dem Bischof, der dazu kommt, ruft sie entgegen „Er bleibt!“, und unter allgemeiner Bewillkommung wird der wie betäubt und willenlos Solgende hinweggeführt. Der Narr allein bleibt zurück und schließt die Scene mit dem bekannten Epilog¹³⁾:

Das schöne Werk hab' ich verricht,
Ihr nehmt das Lob, das kränkt mich nicht u.

Diese neugedichtete Bamberger Scene ist insofern merkwürdig, als sie der einzige Versuch des Dichters ist, die in dem Theater-Götz getilgten, unentbehrlichen Auftritte zwischen Adelheid und Weislingen aus der Dichtung von 1773 durch eine dementsprechende Scene in der Bühnenbearbeitung zu ersetzen. Weshalb der Dichter aber, um die von ihm mit Recht empfundene Lücke auszufüllen, nicht einfach die betreffenden Auftritte des alten Götz verwertete, für deren Aufnahme die Zerteilung des Werkes ihm genügend Raum gab, ist unerfindlich. Die Neudichtung, die er an ihre Stelle setzte, vermag sich in keiner Beziehung mit den meisterhaften Adelheidszenen des alten Götz zu messen; sie ist in der Erfindung ebenso dürftig wie in der Ausführung. An Stelle der Klarheit und der knappen Präzision jener unübertrefflich feinen, in jedem Tone charakteristischen und mit epigrammatischer Schärfe zugespitzten Dialoge ist farblose Breite und Verschwommenheit getreten. Adelheids Projekte mit Götz sind so seltsamer Art, daß sie ihrem Verstand und ihrer Menschenkenntnis wenig Ehre machen. Von den feinen Künsten ihrer Koketterie, von der ganzen farbensprühenden Prachtschöpfung des jungen Goethe ist so gut wie nichts mehr übrig geblieben. Während sich Weislingens Abfall in der alten Dichtung einzig aus seinem Charakter und aus

der Wirkung von Adelheids Künsten heraus entwickelt, erscheint die Entscheidung hier, völlig losgelöst aus der psychologischen Verkettung der Dinge, als ein Werk des Zufalls, das durch die ebenso plumpe wie alberne List des Narren herbeigeführt wird. Ihre Krönung findet die Scene durch den unorganischen Epilog des Narren, dessen leere Reimklingelei, zusammenhangslos wie das Parodiestück eines Spaßmachers, diese Auftritte schließt.

Die zweite Scene des fünften Actes versetzt den Zuschauer in eine „heitere ländliche Gegend“ und bringt als neue Erwerbung des zweiteiligen Götz die Bauernhochzeit aus der Ausgabe von 1775, leider nicht in unveränderter Fassung, sondern mit einigen Erweiterungen versehen, die das kraftvolle Gericht dieser köstlichen Scene in starkem Maße verwässern. Die bäuerliche Gesellschaft ist durch die Figur der Braut vermehrt, die sich u. a. in folgender Weise vernehmen läßt:

Das war eine Noth, ihr Herrn, bis wir soweit kommen konnten. Der Vater ist ein Starrkopf, und das da ist ein Stutzkopf. Recht wollten sie beyde haben, und beyde hatt' ich lieb und werth. Was ich ausstehn mußte! Da kam erst Bescheid nach Bescheid aus der Gerichtsstube und endlich, als ich dachte, nun war alles vorbey, läuft der Vater nach Speyer und nimmt mich mit.

Der Text geht sodann in die Fassung von 1775 über, die in der Hauptsache unverändert bleibt; nur die Bemerkung des Brautvaters, daß der Assessor Sapupi ein verfluchter schwarzer Italiener sei, veranlaßt die Braut zu dem naiven Einwurf:

Aber doch ein freundlicher Mann; er faßte mich beym Kinn und sagte, ich sey recht hübsch.

Der Schluß der Scene hat zur Erhöhung der theatralischen Wirkung — sehr bezeichnend für die Vorliebe des alternden Dichters für äußeres Schaugepränge — eine weitere Ausschmückung erhalten; nach Götzens Abschiedsworten sagt die Braut:

So nehmt noch die Hochzeitsträuße mit, steckt sie auf den Helm, das bringt Glück.

Dann folgt die Bühnenanweisung:

Unter Musik und Tanz stecken die Mädchen den Rittern und Knechten Sträuße auf die Helme. Hiebey kann man den Scherz anbringen, daß die Ältesten sich zuerst losreißen, der Jüngste aber zuletzt festgehalten wird. Der Tanz kann noch kurze Zeit nach Abschied aller Krieger fort dauern.

Als dritte und letzte Scene des fünften Actes folgen sodann die aus allen Fassungen der Bühnenbearbeitung bekannten Auftritte im Wald, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute vorführen (II, 18—21) und mit Götzens Worten „seiner Braut soll er ihn bringen, und einen Gruß vom Götz dazu“ den ersten Abend des zweiteiligen Werkes schließen.

Die Hauptmerkmale, die diesen Adalbert von Weislingen von 1819 von den beiden ersten Acten der Bühnenfassung von 1804 unterscheiden, liegen, abgesehen von der veränderten Stellung einiger Scenen, darin, daß anstelle der auf Weislingens Schloß spielenden Auftritte zwei neugedichtete Bamberger Scenen getreten sind, die indessen jene schwache Scene der ersten Theaterbearbeitung keineswegs durch etwas Wertvolleres ersetzen. Anstatt daß der Dichter, wie es so naheliegend war, die entsprechenden Teile des alten Götz verwertete, sehen wir ihn beinahe ängstlich bemüht, der Fassung seiner Jugenddichtung aus dem Wege zu gehn und statt dessen seine Kraft mit immerwährenden Neudichtungen zu vergeuden, die sich doch mit jenem Alten nicht zu messen vermögen und fast durchweg den Stempel des Greisenhaften an sich tragen. Eine Ausnahme bildet — und dies ist der einzige Gewinn dieser Bühnenfassung — die Aufnahme der Bauernhochzeit aus dem alten Götz; sie ist in der Bühnengeschichte des Stückes um so bemerkenswerter, als diese charakteristische Scene, die auch bei den früheren Aufführungen des Götz von 1775, soweit bekannt, jeweils gestrichen war, mit der Vorstellung vom 27. Oktober 1819 überhaupt zum erstenmal auf die Bühne kam und Selbigens markiges Wort „Götz, wir sind Räuber!“ zum erstenmal in seine Rechte setzte. Die Aufnahme der Scene ist auch darum beachtenswert, weil sie im Widerspruch steht mit

der sonst überall in Goethes Bühnenbearbeitung zutage tretenden Tendenz, den ungestümen Freiheitsdrang der alten Dichtung zu dämpfen oder zu tilgen.

Die Fünfteilung des Adalbert von Weislingen scheint provisorisch gewesen zu sein; sie widerstreitet den Angaben des Theaterzettels, demzufolge das Stück in vier Akte geteilt war.

Weit geringfügiger als im ersten sind im zweiten Teil dieser Bearbeitung die Abweichungen von den entsprechenden Akten (3, 4 und 5) der vollständigen Bühnenbearbeitung. Sie beschränken sich im wesentlichen auf die veränderte Akteinteilung, indem der vierte und fünfte Akt der ersten Bearbeitung jeweils in deren zwei geteilt sind. Der Schluß des zweiten Aktes ist hinter die Belagerung, der des vierten Aktes hinter Götzens Gefangennahme gelegt. Im übrigen zeigt der Text keine wesentlichen Veränderungen gegenüber der ersten Theaterfassung; neugedichtete Szenen sind nicht hinzugekommen. Getilgt ist dagegen auffallenderweise, gleichwie in der verkürzten Bearbeitung, die Sitzung des Vehmgerichts. Ebenfalls entgegen der ersten Fassung und im Anschluß an die verkürzte Bearbeitung ließ der Dichter den ersten Teil der Schlussszene im Innern deserkers und erst den letzten Teil im Gärtchen auf der Mauer spielen, wobei er sich offenbar von dem Kontrast, den diese an sich überflüssige Verwandlung bot, eine besonders schöne Wirkung versprach.

Das Gesamtbild, das diese zweiteilige Bearbeitung von 1819 bietet, ist literarhistorisch in vieler Beziehung interessant; in ihrem Wert aber stellt sie gegenüber der ersten Fassung der Bühnenbearbeitung keinen Fortschritt dar; die Maßgriffe dieser Bearbeitung sind in keiner Weise verbessert; die neuen dichterischen Zutaten zeigen in erhöhtem Maße die Spuren einer dem Jugendwerke völlig entfremdeten Altersdichtung. So ist auch dieses letzte Glied in der Kette der Goetheschen Theaterbearbeitungen nur ein weiterer Beleg für das unaufhörliche, aber erfolglose Ringen des Dichters, eine geeignete Bühnenfassung für das Werk zu finden.

Der zweiteilige Götz von 1819 ging in neuer Einstudierung noch einmal 1828 in Scene. Zwei Jahre darauf kehrte man in einer Vorstellung des Stücks zum Geburtstag des Dichters im Jahr 1850 zur verkürzten Bearbeitung vom Dezember 1804 zurück. Diese ist seitdem auf dem Weimarer Theater herrschend geblieben.

4.

Von Weimar ging Goethes Bearbeitung zunächst auf die Berliner Bühne über, wo sie unter Jfflands Leitung am 4. September 1805 zum erstenmal gegeben wurde; im Lauf der folgenden Jahrzehnte verbreitete sie sich auch auf die übrigen deutschen Bühnen. Dabei wurde, wie es scheint, bald die erste vollständige Fassung, bald die verkürzte Bearbeitung an die Theater verschickt. So verkaufte der Dichter 1811 an die Mannheimer Bühne eine Kopie der ersten Fassung. Diese ging von da, mit zahlreichen Strichen versehen, auf das Karlsruher Hoftheater über, wo sie 1820 zum erstenmal in Scene ging¹⁴⁾.

Im allgemeinen jedoch scheinen sich die Bühnen für die verkürzte Bearbeitung des Dichters entschieden zu haben. Sie lag den ersten Aufführungen des Stückes zugrunde, die in Hamburg, München, Leipzig u. a. O. in den zwanziger Jahren stattfanden. Namentlich seit die verkürzte Bearbeitung 1852 in den nachgelassenen Werken des Dichters der Oeffentlichkeit übergeben war, trug sie auch auf der Bühne den unbedingten Sieg davon. Sie wurde von da ab, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, die stehende Bühnenform für die Aufführung des Stückes.

Erst die Wiederauffindung der vollständigen Bühnenbearbeitung in der sogenannten Heidelberger Handschrift und deren erste Veröffentlichung im Jahr 1879¹⁵⁾ lenkte die Blicke wieder auf jene erste und ungekürzte Fassung der Theaterausgabe von 1804. Nun erinnerte man sich, daß auch das Mannheimer Theaterarchiv im Besitz eines handschriftlichen Exemplares dieser Fassung war, einer Handschrift, die viele Jahrzehnte unbeachtet unter den Schätzen des Archivs geschlummert hatte und die sich nun als eine vollständigere und zuverlässigere Fassung

der ersten Goetheschen Bearbeitung als der Text der Heidelberger Handschrift entpuppte.

Auch einzelne Bühnen nahmen von der neuen Entdeckung Notiz und kündeten Neueinstudierungen des Götz von Berlichingen „nach der Heidelberger Handschrift“ an. Das war insofern ein Gewinn für die Aufführung, als der Bamberger Hof damit wenigstens mit einer Scene wieder zu seinem Rechte kam. Auch die Einfügung der Vehmgerichtszugung in das Stück war mit Dank zu begrüßen. Der Gewinn solcher Neuerungen wurde dann allerdings fraglich, wenn man die Spieldauer der Vorstellung, die durch jene Zusätze natürlich verlängert wurde, dadurch wieder auszugleichen suchte, daß man das Stück an andern Stellen in unsünniger Weise verkürzte und beispielsweise die wichtigen Scenen, wo Götz die Führerschaft über die Bauern übernimmt, aus der Aufführung beseitigte. Noch zweifelhafter war der Gewinn, den man aus der Heidelberger Handschrift zog, wenn man, wie es beispielsweise am Hoftheater zu Stuttgart geschah, nicht die wichtige Bamberger Scene, sondern die entbehrliche und äußerst schwache Scene auf Weislingens Schloß zwischen Weislingen, Franz und dem Narren in die Aufführung herübernahm.

Unter den verschiedenen Versuchen, die erste vollständige Fassung der Theaterbearbeitung wieder auf die Bühne zu bringen, stand an erster Stelle die Inszenierung des Stückes von Max Martersteig, die dieser 1888 am Hoftheater in Mannheim veranstaltete¹⁶⁾. Diese Aufführung war vor allem durch die literarische Vollständigkeit ausgezeichnet, womit sie die erste Fassung der Bühnenbearbeitung ohne die sonst üblichen sinnentstellenden Kürzungen wiedergab. Nur die Narrenscene auf Weislingens Schloß fiel aus, die Bamberger Scene wurde durch Heranziehung der Schachscene aus dem alten Götz ergänzt. Vor allem wurde der fünfte Akt, der sonst durch sinnlose Striche, besonders durch Tilgung der Zigeunerscenen arg verstümmelt zu werden pflegt, beinahe ohne jede Kürzung von Martersteig wiedergegeben und der ganzen Vorstellung durch eine sorgfältige und pietätvolle Inszenierung ein vornehmes Gepräge aufgedrückt.

5.

Weit wichtiger indessen als die vereinzeltten Versuche, anstelle der verkürzten Bearbeitung auf die erste vollständige Fassung von 1804 zu greifen, waren die verschiedenen Anläufe, zu der klassischen Fassung von 1775 zurückzukehren und diese, zunächst wenigstens in Einzelheiten, wieder in ihre Rechte zu setzen.

Den ersten erfolgreichen Versuch dieser Art unternahm Franz Dingelstedt. Seiner 1879 an der Wiener Hofburg zum erstenmal gespielten raffiniert effektvollen, aber unerlaubt gewalttätigen Bearbeitung des Götz gebührt auf alle Fälle das Verdienst, im Gegensatz zu dem gedankenlosen Schlendrian der meisten Theater, einen neuen geistvollen Impuls für die Aufführung des Stückes gegeben zu haben¹⁷⁾. Dingelstedt nahm aus dem alten Götz vor allem die wichtigsten Bamberger Szenen des zweiten Aktes herüber, die bei Goethe sehr zum Schaden des Ganzen gefallen waren. Sie erhielten, mit kleinen Zusammensetzungen, an erster und dritter Stelle des zweiten Aktes ihren Platz. In gleicher Weise wurde in den fünften Akt der Bauernkrieg, die Sitzung des Vehmgerichts und in freier Umarbeitung die letzte Adelhaidscene aus dem Götz von 1775 herübergenommen. In allen übrigen Teilen aber wurde Goethes verkürzte Bühnenbearbeitung zugrunde gelegt, und der Text von 1804 behauptete unbeanstandet seine Herrschaft.

Im fünften Akte konnte Dingelstedt der übeln Liebhaberei nicht entsagen, am Text des Stückes herumzuspicken, mit eignen Zutaten zu arbeiten und in die Dichtung in willkürlicher Weise einzugreifen. In solcher Weise glaubte er seine Kunst namentlich an den Adelhaidscenen des letzten Aktes versuchen zu müssen. Diese wurden so sehr verändert und erweitert, daß Goethes Text durch die Zutaten Dingelstedts teilweise völlig überwuchert wurde. Das Schlimmste war sein Verfahren in der neugedichteten Scene der Bühnenbearbeitung, wo die schwarze, vermummte Gestalt in Adelhaid's Gemach erscheint.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Dichter diese vermummte Gestalt in ein gewisses absichtliches Dunkel gehüllt hat. Nament-

lich die Bühnenanweisungen sind leicht irreführend und könnten die Vermutung nahelegen, daß sich unter der schwarzen Gestalt ein leibhaftiges menschliches Wesen, in diesem Falle natürlich der Abgesandte der Vehme, verberge. (Man vergleiche: Adelheid steht so gewendet, „daß sie dieses furchtbare Wesen mit leiblichen Augen nicht sehen kann“, und: „indem sie das Wahnbild gleichsam vor sich hertreibt, erblickt sie das wirkliche, das eben in das Schlafzimmer geht.“) Auch die nachfolgende kleine Scene, die Begegnung der Reissigen in den gewölbten Gängen, ist nicht dazu angetan, den geheimnisvollen Schleier, der über der Scene liegt, zu lüften. Es ist sicher, daß der schauerliche Reiz der Scene durch dieses mysteriöse Halbdunkel erhöht wird. Ebenso fest steht das andre: will man das Wesen der verummten Gestalt rationalistisch analysieren, so kann darunter unmöglich ein wirklicher Abgesandter der Vehme, sondern nur ein Wahnbild von Adelheids erhitzter Phantasie verstanden werden; ein Wahnbild, das bei der Bühnendarstellung durch das Auftreten einer „wirklichen“ Gestalt verkörpert wird. Schon die ganze reale Situation: die verschlossenen Türen des Schlosses, die Tatsache, daß in Adelheids Schlafgemach, das nur einen Ausgang hat, nichts gefunden wird, weisen mit Bestimmtheit darauf hin, daß es sich bei der schwarzen Gestalt nicht um einen Boten des heimlichen Gerichts, sondern nur um ein Phantasiegebilde handeln kann. Darauf deutet der weitere Umstand, daß die Sitzung des Vehmgerichts, wo Adelheid angeklagt und verurteilt wird, erst auf die betreffende Adelheidscene folgt; dies wird endlich dadurch bewiesen, daß die Scene, wo Franz von Adelheid das Gift zur Ermordung seines Herrn erhält, dem Auftreten der verummten Gestalt unmittelbar vorangeht: die Vehme kann hier also von dem Gattenmord Adelheids noch nicht benachrichtigt sein.

Gegenüber den hierdurch klar zutage tretenden Intentionen des Dichters war der Bearbeiter auf keinen Fall befugt, die geheimnisvolle Erscheinung, wie Dingelstedt es tat, in einen wirklichen Menschen, den mit der Exekution des Urteils betrauten Vehmrichter, umzuwandeln. Dieser tritt nach Dingel-

steds Vorschrift, Strang und Dolch drohend erhoben, in das Gemach, faßt die um Hilfe rufende Adelheid am offenen Haart und zieht sie zur Tür hinaus: dann hört man zwei unartikulierte Schreie, ein Köcheln; dann lange Totenstille; der „Vehmrichter kommt zurück, stößt den Dolch in den Türpfosten, hängt den Strick daran“ und geht ab. Das vorangehende Gespräch zwischen Adelheid und Franz, wo dieser das Gift empfängt, mußte von dem Bearbeiter natürlicherweise von der nachfolgenden Gruselszene losgelöst und in eine selbständige, zeitlich von jenem Auftritt getrennte Scene verwoben werden; die Sitzung des Vehmgerichts erhielt ihren Platz vor der letzten Adelheidszene. Der Text dieser Scene selbst wurde von Dingelstedt in freier Weise überarbeitet und erweitert.

Die Tatsache, daß die Ermordung Adelheids, wie der Bearbeiter sie hier mit einem vor den krassensten Effekten nicht zurückschneidenden Raffinement in Scene setzt, auf der Bühne ihre sichere Wirkung tut, vermag doch an dem Urteil über diese Neudichtung Dingelstedts nichts zu ändern. Die Kühnheit, womit ein angesehener Bühnenleiter hier mit Goethescher Dichtung und Goetheschem Texte umzugehen sich erdreistete, das erstaunliche Selbstvertrauen, womit er das Werk durch zahlreiche neue Zutaten erweiterte und einzelne Bestandteile Goetheschen Textes mit eigener Maché zu einem neuen Gericht zusammenschmorte — dies Verfahren steht in der Bühnengeschichte unsrer klassischen Literatur ziemlich vereinzelt da. Es fordert zu einer um so schärferen Verurteilung heraus, als Dingelstedts Bearbeitung nicht nur auf der Wiener Burg, sondern auch an andern ersten Theatern festen Boden gewonnen hat, ohne daß die literarische Kritik auch nur den Versuch wagte, eine solche Vergewaltigung nationaler Dichtung in die gebührenden Schranken zurückzuweisen¹⁸⁾.

Einen erfreulichen Fortschritt gegenüber der Willkür und Selbstherrlichkeit Dingelstedts bedeutete die Bearbeitung, die Karl von Perfall im Jahr 1890 für die neuingerichtete Münchener Schauspielbühne ins Leben rief; einen Fortschritt vor allem deshalb, da sie zum erstenmal den rühmlichen Ver-

sich unternahm, in umfangreicherem Maße auf die alte Dichtung von 1775 zurückzugreifen¹⁹). Sämtliche Bamberger Szenen der ersten beiden Akte kamen zum großen Gewinn des Ganzen zur Aufführung, der Bauernkrieg und die Zigeunerenszenen des fünften Aktes wurden gespielt, und auch sonst wurde der Text in zahlreichen Einzelheiten, vor allem bei der Belagerung und in der Tischscene, nach der Ausgabe von 1775 revidiert. Daneben blieben freilich auch hier zahlreiche Bestandteile des Theater-Götz von 1804, so die sentimental angehauchte Scene nach der Beraubung der Nürnberger, die verunglückte Metamorphose Selbigens in eine komische Figur, die unbedeutenden Adelheidscenen des dritten Aktes und Franzens Reimonolog, die Karikatur des dicken Hauptmanns und seiner Kompagnie und vieles andre, ungeschmälert in ihrem Recht. Es lag also auch bei Puffall eine Verschmelzung der Ausgaben von 1775 (stellenweise auch 1771) und 1804 vor, eine Verschmelzung, die durch die energischere Rückkehr zu ältern Bahnen sehr viel Verdienstliches und Neues brachte, die aber trotzdem nur eine halbe Sache war und den Hauptmangel jeder derartigen Verschmelzung nicht verleugnen konnte: den Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stils.

Einen seltsamen Schritt über das Ziel hinaus tat in demselben Jahr Otto Devrient, indem er 1890 im Berliner Schauspielhause den Gottfried von Berlichingen von 1771 in einer von ihm besorgten scenischen Einrichtung, die nur einige wenige Einzelheiten aus den spätern Bearbeitungen benutzte, zum erstenmal auf die Bühne brachte²⁰). Nicht nur die Theaterausgabe von 1804 blieb unberücksichtigt: auch der klassische Götz von 1775 wurde beiseite geschoben, damit dem an Ursprünglichkeit alle spätern Fassungen überragenden Entwurfe von 1771 Gelegenheit werde, seine strotzende Jugendkraft auf der Bühne zu erproben. Mit Recht durfte die Kritik allerdings entgegnen, daß keine genügende Berechtigung vorhanden sei, Goethes Jugendwerk in der Form auf die Bühne zu bringen, die der Dichter selbst unmittelbar darauf durch die

Umarbeitung zum Götz von 1775 als unreife und unfertige Skizze gekennzeichnet hat.

Es lag auf der Hand, daß es sich bei dieser Aufführung nur um einen interessanten Versuch, um ein literarisches Experiment für die engere Goethegemeinde handeln konnte, das von vornherein darauf verzichten mußte, das Stück etwa in dieser Form auf der Bühne einbürgern zu wollen.

Der Charakter des literarischen Experimentes mußte insolgedessen auch dadurch zum Ausdruck kommen, daß man den ersten Entwurf unverändert und unbearbeitet, vor allem aber ohne Hinzuziehung der spätern Fassungen des Stückes zur Aufführung brachte. Dies geschah leider nicht. Devrient beging den Fehler, den Gottfried von Berlichingen zur Vermeidung der zahlreichen Ortsveränderungen für die Bühne einzurichten und dadurch den Schein zu erwecken, als ob die dauernde Erwerbung des Stückes für das Theater in dieser Fassung beachtet wäre. Der rein literarhistorische Standpunkt, der einzige, der gegenüber dem Unternehmen am Platze war, wurde dadurch aufgegeben. Dieser Fehler wurde noch verschlimmert, indem man in einer Reihe von Einzelheiten den Text von 1775 heranzog und dadurch namentlich in den Adelsheidszenen des letzten Actes das eigentümliche Kolorit der ersten Fassung verwischte²¹).

Immerhin bot das Unternehmen Otto Devrients noch genug des Interessanten. Es schuf vor allem die Möglichkeit, die wunderbaren Schönheiten des ersten kraftgemialischen Entwurfs mit seiner Fülle blendender und farbenstrogender scenischer Bilder, in erster Linie die herrlichen Auftritte im Zigeunerlager, die großartige Scene der Gräfin Helfenstein und einige der hochinteressanten Adelsheidszenen des letzten Actes, zum erstenmal im Licht der Bühne zu bewundern.

Die Wirkung der interessanten Aufführung, deren Bedeutung vonseiten der Berliner Presse keineswegs die gebührende Würdigung fand, wurde allerdings durch einige Seltsamkeiten der Inszenierung in starkem Maße gefährdet. So verfiel Devrient auf den unglücklichen Gedanken, im zweiten Act und teilweise auch in den letzten Acten zur Erleichterung des häufigen

Scenenwechsels eine geteilte Bühne anzuwenden, deren eine Hälfte beispielsweise ein Zimmer in Jarthausen, deren andre ein solches in Bamberg darstellte. Wurde in dem einen Zimmer gespielt, so war das andre durch einen Vorhang geschlossen. Daß durch diese scenische Anordnung, die an den Guckkasten erinnerte, die Aufmerksamkeit zerstreute und den Spielraum in störender Weise einengte, die Wirkung der betreffenden Scenen stark beeinträchtigt wurde, lag auf der Hand. Ebenso wenig glücklich war die dem gesunden Realismus des Werkes widerstrebende phantastische Idee, die Scene des Vehmgerichts, unter Heranziehung melodramatischer Effekte, bei völlig verdunkelter Bühne spielen zu lassen, sodaß das Publikum nur die Worte hörte, ohne von den Darstellern etwas zu sehen.

Trotz dieser Absonderlichkeiten und trotz der prinzipiellen Bedenken, die gegen die Aufführung erhoben werden konnten, war Devrients Unternehmen eine interessante und in vieler Beziehung verdienstliche Episode in der Bühnengeschichte des Werks. Für das Stück selbst aber und das Problem seiner Gestaltung für das Theater war mit dem Versuche nichts gewonnen.

Im übrigen übten die von Dingelstedt, Persfall und Devrient gegebenen Anregungen keinen nennenswerten Einfluß auf die Bühnengeschichte des Stücks. Auf den meisten deutschen Bühnen blieb der Theater-Götz von 1804, in mehr oder weniger verkürzter Form, unverändert in seinem Recht.

6.

Am Hoftheater zu Karlsruhe wurde in einer Vorstellung des Götz von Berlichingen vom 29. April 1900 zum erstenmal seit den Tagen Schreyvogels der Versuch gemacht, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen und unter völliger Preisgabe der Goetheschen Theaterbearbeitung in allen Teilen zu der Dichtung von 1773 zurückzukehren²²⁾. Die starken Bedenken, die sich zu Beginn von verschiedenen Seiten äußerten, wurden durch das künstlerische Gelingen des Unternehmens siegreich widerlegt.

Es ist begreiflich, daß sich zunächst namentlich vonseiten der beteiligten darstellenden Künstler vielfache Zweifel regten gegen die ungewohnte Form, worin der alte Götz hier, entgegen der süßen Macht der Gewohnheit, zu neuem Leben erstehn sollte. Wurde doch einem großen Teil der Darsteller die wenig verlockende Aufgabe gestellt, in den nunmehr dem Untergang geweihten Szenen und Rollen der Theaterbearbeitung vieles Liebgewordene, theatralisch Erprobte, äußerlich Effektvolle und Dankbare zu opfern, zugunsten von manchem andern, das im einzelnen betrachtet vielleicht nicht die gleiche theatralische Wirkung zu versprechen schien.

Und doch konnte der Verlust dessen, was mit der Theaterbearbeitung in den Tiefen der Versenkung zu verschwinden hatte, kaum an einer Stelle ein ernstliches Bedauern hervorrufen. Höchstens bei einem Punkte schien ein Zweifel möglich zu sein: bei der neugedichteten Adelheidszene aus dem fünften Akte der Bühnenbearbeitung. Sie gehört zu den wenigen Neudichtungen des Theater-Götz, denen eine gewisse künstlerische Berechtigung und ein starker Reiz nicht abzuspochen sind. Sie bietet, abgesehen von ihrer außerordentlichen theatralischen Wirksamkeit, durch das Bestreben, in der visionären Erscheinung des Vehmboten Adelheids Gewissensangst und seelische Verströmung zur Anschauung zu bringen, einen an sich sehr glücklichen Zug, der es wohl verdiente, für die Aufführung des Stückes verwertet zu werden. Dagegen ist hervorzuheben, daß die Verschwommenheit und mysteriöse Dunkelheit dieser auf der Bühne viel bewunderten Scene mit dem klaren und sichern Realismus der alten Götz-Dichtung in störender Weise kontrastiert. Ueberdies fällt Adelheids Monolog und noch mehr das vorangehende langatmige Gespräch zwischen ihr und Franz in seinem Ton so auffallend aus dem knappen Natürlichkeitsstile der alten Dichtung heraus, daß es sich schon aus diesem Grunde verbot, der theatralischen Wirksamkeit dieser Scene zuliebe das Prinzip einer einheitlichen Wiedergabe des Götz von 1775 zu durchbrechen. Auch die kleine, aber ungemein charakteristische und stimmungsvolle Adelheidszene, die in der alten Dichtung an dieser Stelle

steht, vermag bei sorgfältiger schauspielerischer Ausarbeitung auf der Bühne zu wirken. Adelhoids Verstörung durch die Macht des Gewissens kommt auch hier, wenngleich nur in leiser Andeutung, durch die Worte „Was schleicht durch den Saal?“ sehr charakteristisch zum Ausdruck und kann durch die Kunst der Darstellerin in dem stummen Spiele, das jene Worte einleitet, zu eindringlicher Wirkung erhoben werden.

Könnte die Neigung, diese oder jene Scene der Bühnenbearbeitung auch für die neue Aufführung des Stückes beizubehalten, ohne ernstliche Bedenken überwunden werden, so war dagegen die Versuchung viel verlockender, in einzelnen Theilen auf die Fassung des ersten Entwurfs von 1771 zurückzugreifen. Der eigenartige und unwiderstehliche dichterische Reiz, der beispielsweise den nächtlichen Scenen im Zigeunerlager, dem Auftritt zwischen Mezler und der Gräfin Helfenstein, einem großen Theile der Adelhoidscenen aus dem fünften Akte des Entwurfs eigen ist, mußte den Gedanken nahelegen, eine oder die andre dieser auch theatralisch äußerst wirksamen Scenen für die Aufführung des Stückes zu retten. So verlockend dies auch auf den ersten Blick erscheinen mochte, so energisch mußte es bei reiflicher Erwägung abgewiesen werden, einer solchen Neigung zu folgen. So blendend auch noch heute der dichterische Zauber wirkt, der über den genialen Sturm und Drang des Skizze von 1771 ausgegossen ist, so unzweifelhaft steht es fest, daß die Veränderungen, die Goethe für die Umarbeitung von 1773 vornahm, für die künstlerische Harmonie des Gesamtwerks ausnahmslos ein Gewinn waren. Auch die genannten Scenen, bei deren Preisgabe „die menschliche Neigung der künstlerischen Ueberzeugung weichen mußte“, fallen aus dem Stil des Götz von 1773 in störender Weise heraus. Die Kraft der künstlerischen Selbstzucht, womit der jugendliche Dichter das von Genialität überschäumende Produkt des Sturms und Drangs, unter Aufopferung wunderbarer Schönheiten, aber zugunsten des einheitlichen historischen Kolorits, der Stileinheit und der Harmonie des Ganzen, in das ausgereifte Kunstwerk von 1773 umwandelte, kann niemals genug bewundert werden. Hat aber

der jugendliche Dichter selbst in solcher Weise die seltene Reife seiner Künstlerschaft bekundet, so geziemt es sich für die heutige Bühne, sofern sie den Götz in seiner reifsten Gestalt vorzuführen will, hinter dem heroischen Entfugungsmut des Dichters nicht zurückzubleiben. Eine wirklich einheitliche künstlerische Wirkung läßt sich nicht durch die Verschmelzung verschiedener Bearbeitungen, die auseinander liegenden Zeiträumen angehören, sondern nur durch die einheitliche Wiedergabe einer einzigen Fassung erreichen²³).

So wurde denn der Aufführung des Stückes in Karlsruhe ausschließlich der klassische Text von 1775 zugrunde gelegt. Nur in einigen wenigen Einzelheiten wurde die ältere Fassung von 1771 ergänzend herangezogen, wo diese dichterische oder theatralische Vorteile bot, ohne daß durch eine solche Anleihe eine Gefährdung der Stileinheit zu befürchten war. Aus der Theaterausgabe von 1804 wurden nur einige wenige zur Verbindung auseinanderliegender Szenen notwendige Sätze übernommen.

Bei der Gestaltung des Textes im einzelnen war nicht die in vielen Punkten bereits abgeschwächte Vulgata von 1787, sondern die erste Druckausgabe von 1775 maßgebend. Auch die köstlichen Verbheiten und urwüchsigen Kraftausdrücke des Originals wurden entgegen dem bestehenden Brauche für die Aufführung gerettet. Die verkehrte Prüderie des Publikums, das sich schamvoll über dergleichen zu entrüsten pflegt, kann nicht energisch genug bekämpft werden. Auch die berühmte Antwort Götzens auf die Aufforderung des Trompeters sollte endlich ungeschmälert auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen, selbst auf die Gefahr hin, daß die Wirkung bei einem Teil des Publikums eine ähnliche wäre, wie Tieck sie im Jungen Tischlermeister unsagbar ergötzlich geschildert hat.

Wie bei allen früheren Aufführungen des Stückes nach der Fassung von 1775, wurde diese durch eine dementsprechende Einrichtung, durch einige scenische Vereinfachungen und Zusammenlegungen den Bedingungen des heutigen Theaters angepaßt. Eine unveränderte Wiedergabe des Originals mit seinem 5!

maligen Wechsel des Schauplatzes wäre nur auf einem eigens hierfür eingerichteten Theater möglich, das auf die Errungenschaften der modernen Dekorationsbühne verzichtet. Indem auch die bei den ältern Aufführungen beinahe ausnahmslos gestrichenen Szenen der Bauernhochzeit, des Tafelgesprächs am Bamberger Hofe u. a. erhalten blieben, kam diese Fassung des Stückes in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Vollständigkeit zur Darstellung.

Bei der Abtheilung der Akte empfahl es sich, die Szenen des Bauernkrieges und die Zigeunerszenen aus dem Anfang des fünften an den Schluß des vierten Aktes zu verlegen. Sie reißen sich zeitlich den Vorgängen des vierten Aktes unmittelbar an; vor allem aber schließen die wundervollen Szenen, die Götzens Flucht zu den Zigeunern schildern, den vierten Akt auf der Bühne weit bedeutender und wirkungsvoller, als die stimmungsvolle, aber kurz abgerissene und handlungsarme Jartshausenszene, die im Buch den Schluß des vierten Aktes bildet. Der unverhältnismäßig lange fünfte Akt wurde dadurch entlastet und sein Inhalt im wesentlichen auf die letzten Schicksale Adelheidens und Weislingens sowie Götzens Ausgang beschränkt. Der 5malige Wechsel des Schauplatzes, den das Original erfordert, konnte auf 20 Verwandlungen reduziert werden, die sich derart verteilten, daß jeder einzelne Akt vier Verwandlungen, also fünf verschiedene Schauplätze notwendig machte.

Die Gefahren, die der Aufführung aus dieser an sich noch immer großen Zahl von Ortsveränderungen erwachsen, waren nur dadurch zu umgehen, daß sämtliche Verwandlungen bei offener Scene vollzogen wurden. Dies bedingte eine möglichste Vereinfachung des scenischen und dekorativen Apparates und eine gewisse Einfachheit der Bühnenbilder. Dafür ergab sich der Vorteil, daß die Akteinteilung zu ihrem Rechte kam und daß das ganze Werk in seltener Einheitlichkeit und Geschlossenheit an den Augen des Zuschauers vorüberzog: ein Gewinn, der um so schwerer in die Wage fällt, wenn man sich der Zerstückelung erinnert, in der sich sonst das Stück, durch ein fortwährendes Sallen des Zwischenvorhangs und den damit ver-

bundenen illusionvernichtenden Hervorruf in unzählige Abschnitte zerhackt, über die Bühne zu schleppen pflegt.

Ein weiterer Uebelstand, der die meisten Aufführungen des Stückes begleitet, ist der, daß die große Zahl der Personen nicht nur die Besetzung der vielen kleinen Rollen, sondern vielfach auch die der bedeutenden episodischen Figuren durch ungenügende Kräfte notwendig macht. Dieser Mißstand drohte sich besonders fühlbar zu machen bei einer Aufführung des Götz von 1775, wo die Zahl der Personen die der Bühnenbearbeitung von 1804 noch wesentlich überschreitet. Es handelte sich um die Besetzung von 52 sprechenden Rollen, und zwar von Rollen, unter denen auch die kleinen und kleinsten von Wichtigkeit für das Ganze sind und ein gewisses Maß von schauspielerischer Charakterisierungskraft verlangen. Die Aufgabe war nur zu lösen durch Rückkehr zu dem im 18. Jahrhundert, so auch in Weimar unter Goethes Leitung noch allgemein geübten Brauche, alle Darsteller, die keine durchlaufenden Rollen spielen, mit zwei oder drei Aufgaben zu betrauen. Daraus ergab sich der bedeutende Gewinn, daß eine Menge von Figuren, die unter der Hand unfähiger Darsteller sonst völlig zu verschwinden oder lächerlich zu werden drohen, zur richtigen Wirkung kamen.

Die Rolle des Georg wurde, ebenfalls in Anlehnung an den ältern Brauch und entgegen der heute leider eingebürgerten Tradition, die den urwüchsigen Buben durch weibliche Besetzung fast ausnahmslos zu einer mehr oder weniger zimmerlich wirkenden Hosenrolle herabdrückt, durch einen jungen Schauspieler gegeben. In der Bearbeitung von 1804, wo Georg durch einige wenig glückliche Zutaten einen beinahe mädchenhaften Zug bewußter Frömmigkeit erhalten hat, ist die übliche weibliche Besetzung bis zu einem gewissen Grade wenigstens zu entschuldigen; die Berechtigung zu diesem Brauche fehlt jedoch völlig bei Aufführung der Fassung von 1775, wo Georg durchweg ein kräftiger und derber Bube ist und die Darstellung durch eine Dame als stilwidrig aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen mußte.

Einer der wundesten Punkte in der Aufführung des

Stückes ist seine Ausstattung mit allen möglichen burlesken Zügen und Possenreißereien, die sich parasitenartig allmählich in der Aufführung des Werkes festgenistet haben. Zum guten Teil allerdings sind diese traditionell gewordenen Späße durch des Dichters eigene Bühnenbearbeitung veranlaßt, die durch die Einfügung possenhafter Elemente dem Geschmack und der Neigung der Menge mit großer Bereitwilligkeit entgegenkam, ohne daß die schwache und dürftige Komik dieser Zutaten für die Einbuße zu entschädigen vermöchte, die die Dichtung hierdurch in der schlichten Einfachheit und Vornehmheit des Tones erlitten hat. Durch die Preisgabe der Bühnenbearbeitung ist einem Teil dieser Späße, so den mit dem Auftreten des dicken Hauptmanns verbundenen Harlekinaden, dem lächerlichen Kampfe des verwundeten Selbzig gegen einige zwanzig Reichsknechte, den von den Galerien bejubelten Heldentaten Lerses u. a. von selbst ein Ende bereitet. Dagegen bietet die Heilbronner Rathauscene auch in der Fassung von 1773 einen fruchtbaren Boden für die beliebten Scherze, in denen sich Regie und Darstellung mit so großem Behagen zu gefallen pflegen. Die burlesken Uebersreibungen und Albernheiten, womit die Darsteller der Ratskammer auch auf ersten Bühnen diese Scene ausstatten und die Heilbronner Räte häufig auf das Niveau von Hanswürsten herabdrücken, sind derart plump und allem guten Geschmacke hohnsprechend, daß energischer Protest dagegen am Platze ist²⁴).

Die Rathauscene ist in kräftigen Linien entworfen und verlangt demgemäß auch bei der Aufführung kräftige und charakteristische Farben. Aber alles Possenhafte ist auf das strengste zu vermeiden. Die Untersuchung gegen Götz muß in feierlichem Ernst und in aufgeblasener Wichtigtuerei vonseiten des kaiserlichen Rates geführt werden. Als die Räte durch Götzens energisches Gebahren und die Nachricht vom Nahen Sickingens in Angst und Bestürzung geraten, darf sich dies nur verraten, wenn sie allein sind oder sich unbeobachtet glauben. Dem Gefangenen gegenüber sucht der kaiserliche Rat seinen moralischen Bankerott hinter einer gespielten Ruhe und einem herablassenden Wohlwollen zu verbergen; je verzweifelter sich

die Lage gestaltet, desto mehr wirft er sich in die Brust und beieifert sich, durch breitspurige äußere Würde das gefährdete Ansehen seines Amtes zu wahren. Für eine richtige Darstellung dieser Scene im Gegensatz zu dem Possenspiel, das die Bühnen meist zu bieten pflegen, ist allerdings eines notwendig: daß die Rollen des kaiserlichen Rats und der Ratsherrn nicht in den Händen beliebiger Handlanger, sondern in denen charakterisierungsfähiger Darsteller liegen, daß vor allem der untersuchungsführende Rat durch eine erste künstlerische Kraft besetzt ist.

Der Versuch der Karlsruher Bühne, die alte Götzdichtung von neuem für die Bühne zu gewinnen, wurde nicht lange nachher auch von dem Hoftheater in Dresden mit schönem Erfolge nachgeahmt. Unter der künstlerischen Leitung von Ernst Lewinger ging Götz, nach der Ausgabe von 1775 für die Aufführung eingerichtet, im März 1901 hier zum erstenmal in Scene. Schon 1885 hatte sich Lewinger in Köln durch eine neue Einrichtung des Stückes verdient gemacht, indem er, entgegen der Tradition, in verschiedenen Teilen auf die Ausgabe von 1775 zurückgriff und daraus vor allem die Bamberger Scenen, den Bauernaufstand und das Vehmgericht in die Theaterbearbeitung herübernahm. Einen bedeutenden Schritt weiter ging Lewinger in Dresden, wo er die Bühnenausgabe über Bord warf und eine reine Wiedergabe des Textes von 1775 durchsetzte. Alle Anlehen an den Text von 1804 wurden auf das strengste vermieden. Lewingers Bearbeitung der ersten Ausgabe, die diese auch in Dresden beinahe in absoluter Vollständigkeit auf die Bühne brachte, beschränkte die Zahl der Verwandlungen noch mehr als die Karlsruher Einrichtung, ohne dabei freilich einige Gewaltthatigkeiten in der Zusammenlegung der Scenen vermeiden zu können. Die schöne Einheitslichkeit der Dresdener Aufführung wurde in spätern Vorstellungen an einer Stelle gefährdet, indem man im fünften Akt zwei Adelheidsscenen des ersten Entwurfs einlegte, darunter die hochinteressante, aber auf der Bühne sehr gewagte Scene, wo Adelheid durch den unter dem Bett verborgenen Mörder,

der, von ihrer Schönheit überwältigt, um ihre Liebe fleht, erdroffelt wird. Auf alle Fälle aber war in der Dresdener Aufführung ein weiterer verheißungsvoller Fortschritt in der Bühnengeschichte des Stückes zu begrüßen.

7.

Als letztes Glied in der bisherigen Theatergeschichte der Goetheschen Dichtung ist endlich die jüngste, vielbesprochene und vielgerühmte Neueinstudierung, worin Götz von Berlichingen im Februar 1904 am Königlichen Schauspielhause zu Berlin in Scene ging, noch mit einigen Worten zu berühren. Eine unerhörte Pracht der scenischen Ausstattung ist dem Stück in dieser Aufführung zuteil geworden. Der äußere Prunk und die Echtheit in Dekorationen, Kostümen und Requisiten ließ alles weit hinter sich zurück, was für Goethes Jugendwerk bis dahin geleistet worden war. Trotz der Bedenken gegen viele Uebertreibungen und Ueberladungen im einzelnen, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf nebensächliche Aeußerlichkeiten ablenkten, trotz der prinzipiellen Bedenken gegen die Gefahren einer Veräußerlichung des Kunstwerks, die eine solche Ausstattung naturgemäß mit sich bringt, vermochte sich der Zuschauer dem bestechenden künstlerischen Reize, der den scenischen Bildern zum größten Teile eigen war, nicht zu entziehen.

Aber aller Glanz und Prunk der äußern Ausstattung vermochte nicht darüber hinwegzutäuschen, daß daneben die Hauptsache, das literarische Bild der Aufführung und deren künstlerische Durcharbeitung, in tiefem Schatten blieb. Alle Vorzüge der Inszenierung konnten nicht vergessen machen, daß eine Bühne, die gemäß ihren glänzenden finanziellen und künstlerischen Mitteln in erster Linie berufen wäre, eine führende Rolle im deutschen Theaterleben zu spielen, die in der Lage war, die Summe von vielen Tausenden auf eine Neueinstudierung des Götz von Berlichingen zu verwenden: daß diese Bühne, anstatt ihre Mittel der würdigen künstlerischen Aufgabe dienstbar zu machen, Goethes Jugendwerk in seiner echten, unverfälschten Originalgestalt in vorbildlicher Weise auf die Bühne zu stellen, statt dessen unter

Ignorierung alles dessen, was in den letzten Jahrzehnten für die Bühnengestaltung des Werkes erstrebt und geleistet worden war, der Aufführung die verblaßte Altersdichtung von 1804 zugrunde legte und dem Publikum damit ein verzeichnetes Bild von Goethes Jugendwerk vor Augen führte.

Aus der Ausgabe von 1775 wurde in die verkürzte Fassung der Theaterbearbeitung, die der Berliner Aufführung zugrunde lag, nur eine einzige Scene, das Bamberger Tafelgespräch des ersten Actes, herübergenommen. Die weit wichtigeren Bamberger Scenen des zweiten Actes, ohne die Weislingens Abfall unverständlich bleibt, wurden dem Publikum ohne Ausnahme unterschlagen. Das Bamberger Tafelgespräch selbst wurde um einen guten Teil seiner Wirkung gebracht, indem es nach dem unglücklichen Vorbild Otto Devrients einen andern Platz erhielt und statt nach der ersten Jarthausenscene, wo es bei Goethe steht, vor jener Scene gespielt wurde. Der rein äußerliche Grund dieser Einrichtung, der in dem Wunsche lag, dem ersten Act mit der Jarthausenscene und der süßlichen Ausöhnung der beiden Männer durch Karl und Maria einen wirkungsvolleren Schluß zu geben, kann diese Aenderung nicht entschuldigen. Denn die Tafelscene, die das Milieu des Bamberger Hofes schildert, kann die von dem Dichter beabsichtigte Contrastwirkung erst dann üben, wenn sie durch die vorangehende, zu Jarthausen spielende Scene ihre unentbehrliche Solie erhalten hat.

Während aus dem klassischen Götz von 1775 nur diese eine Scene gerettet wurde, griff man seltsamer Weise an zwei andern Stellen auf die Fassung des ersten Entwurfs zurück. So in der einleitenden Scene des Stückes in der Herberge, die — wie ein aus Versehen stehen gebliebener Ueberrest der Devrientschen Inszenierung von 1890 — nach dem Text von 1771 gespielt wurde. Der Grund, warum man gerade an dieser Stelle auf die Fassung des Entwurfes griff, ist völlig unerfindlich. Diese Scene, das Gespräch zwischen dem Bauer und dem Fuhrmann (Megler und Sievers) und den beiden Reitknechten Berlichingens, vermag sich mit der prächtigen, lebensprägenden

Expositionscene in feiner Weise zu messen, die in der Ausgabe von 1775 an ihre Stelle getreten und in dieser Gestalt, ohne wesentliche Aenderungen, auch in die verkürzte Bearbeitung von 1804 übergegangen ist. Diese Scene ist ein kleines Meisterwerk und das wahre Muster einer klar in die Handlung einführnden und zugleich dramatisch bewegten und lebendigen Exposition; man kann schwerlich etwas Verfehrteres tun, als diese Scene, die wie kaum eine andre den gewaltigen Fortschritt der Ausgabe von 1775 gegenüber dem Entwurfe zeigt, durch die im Vergleiche dazu hölzerne und unbeholfene Scene der ersten Fassung zu verdrängen.

Weit eher hätte man sich damit befreunden können, daß im fünften Akte die interessante und wirkungsvolle Scene zwischen Mezler und der Gräfin Helfenstein aus dem Skizze herübergenommen wurde. Nur übersah man dabei, daß diese Scene, die Goethe schon in der Ausgabe von 1775 getilgt hatte, weil sie den Rahmen des Werkes sprengte, in ihrem wilden, kraftgenialischen Ungestüm aus dem höfisch-abgedämpften Theater-Götz von 1804 noch ungleich störender herausfiel.

Die Aufnahme der Scene war auch insofern kein Gewinn, als sie wegen der Zeitdauer der Vorstellung an anderer Stelle zu Kürzungen zwang, durch die ungleich wichtigere Teile des Stückes betroffen wurden. So fiel die Scene, wo Götz zum Hauptmann der Bauern gewählt wird, eines der wichtigsten Glieder in der Entwicklung des Stückes, dem Rotstift zum Opfer. Zum Schluß des vierten Aktes verläßt man Götz als Gefangenen im Rathaus zu Heilbronn; als man ihn im fünften Akt wiederfindet, ist er Hauptmann der Bauern; wie er es geworden, erfährt der Zuschauer durch das kurze Gespräch einiger Bauern, das in wenig geschmackvoller Weise einen Teil der von Götz an die Bauern gerichteten Worte in wörtlichem Citat aus jener Scene verwendet. Daß damit die ausgefallene Scene selbst, die für die Motivierung von Berlichingens Handeln und seine Charakteristik von höchster Bedeutung ist, nicht ersetzt werden kann, liegt auf der Hand. Auch die Zigeunerscenen des letzten Aktes, die mit dem wundervollen und tieftragischen

Zuge, daß Götz, der treue Diener seines Kaisers, bei „Räubern“ seine letzte Zuflucht findet, für das dichterische Gesamtbild des Werkes unentbehrlich sind, wurden in der Berliner Aufführung beseitigt. Wo solche Risse klaffen in der Entwicklung und in der Haupthandlung des Stückes, durfte eine Episode wie die Helfensteinscene keinen Platz finden.

Das auch sonst sehr beliebte Verfahren, die Scenen, die Berlichingens letzte Schicksale behandeln, bis zur Unverständlichkeit zusammenzustreichen, ist um so mehr zu mißbilligen, als das Interesse an Götz im fünften Akt so schon, namentlich in der Theaterbearbeitung, zugunsten des stark überwiegenden Interesses an Adelheid und Weislingen zurückgedrängt wird.

Die letzte Adelheidszene wurde nach der Umdichtung Dingelstedts gegeben, der äußere Effekt der Gruselscene aber dadurch noch erhöht, daß Adelheid nicht, wie in der Wiener Bearbeitung hinter der Scene, sondern vor den Augen des Zuschauers von dem Vehmrichter niedergestoßen wird. Nur war man nicht so flug wie Dingelstedt, das vorangehende Gespräch zwischen Adelheid und Franz, wo dieser erst das Gift erhält, von der nachfolgenden Scene loszulösen, sodaß die dem Jahrhundert mit geflügelten Schritten voraneilende Geschwindigkeit, womit die heilige Vehme von Adelheids Verbrechen unterrichtet ist, das höchste Staunen erregen mußte.

In allen übrigen Teilen blieb der überlieferte Text von 1804 in seiner uneingeschränkten Herrschaft; in seinen zaghaften Milderungen, in seinen äußerlichen Effekten, in seiner frostigen Komik und seinen Sentimentalitäten weckte er nur wehmütige Sehnsucht nach alledem, was der kraftvollen Dichtung durch Goethes spätere Umarbeitung verloren gegangen ist.

So bot diese glanzvolle Berliner Neueinstudierung des Götz von Berlichingen in ihrem literarischen Werte ein wenig erfreuliches Bild²⁵⁾. Sie bedeutete in der Bühnengeschichte des Stückes nicht nur keinen Fortschritt, sondern einen ausgesprochenen Rückschritt gegenüber dem, was in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Götz-Aufführungen geleistet worden war. Indem sie den klassischen Götz von 1773, dessen

mehr oder minder vollständige Wiedergewinnung für das Theater das Ziel der wenigen künstlerisch geführten Bühnen gewesen war, so gut wie völlig außeracht ließ, stand sie weit zurück hinter den Versuchen, die von Dingelstedt, Lewinger und Perfall, von der Karlsruher und der Dresdener Bühne unternommen worden waren. Aber auch unter den Aufführungen, die lediglich auf der Goetheschen Theaterausgabe fußten, blieb sie beispielsweise hinter der Inszenierung Martersteigs zurück, die ihr an literarischer Vollständigkeit und Einheitlichkeit bedeutend überlegen war.

Der künstlerische Sehlgriß der Berliner Inszenierung war um so bedauerlicher, als diese durch ihren äußern Prunk und die Anziehungskraft, die sie damit übte, der Theaterausgabe von 1804 gewissermaßen neues Ansehen verschaffte und bei dem geistlosen Schlendrian des deutschen Theaterbetriebes die nahe liegende Gefahr heraufbeschwor, daß durch die leider fast überall übliche Nachahmung des Berliner Vorbildes die feste Position der Theaterbearbeitung auf den Bühnen wo möglich noch befestigt wird²⁶).

Daß die Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Bühnenbearbeitung von 1804 äußerlich und für die große Masse des Publikums in vieler Beziehung dankbarer ist als eine Aufführung des Götz von 1775, kann wohl nicht geleugnet werden. Ebenso unverrückbar aber steht die Tatsache fest: daß eine wirklich künstlerische Vorführung des Götz von Berlichingen sich literarisch in der Richtung zu bewegen haben wird, wie sie vor siebenzig Jahren von Schreyvogel in Wien und neuerdings von dem Karlsruher und Dresdener Hoftheater wieder eingeschlagen wurde. Nur wenn man sich dazu entschließen wird, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen, wird es möglich sein, daß an Stelle des verblaßten und verwischten Bildes, worin Goethes Jugendwerk sich auf unserm Theater zu zeigen pflegt, der echte, unverfälschte alte Götz in seiner ganzen strotzenden Jugendfrische auf der Schaubühne wieder lebendig werde.