

CAROLIN ROCKS

Clärchen und der tatenlose Held

*Zur heroischen Geschlechterordnung der tragischen Form in Goethes *Egmont* und Schillers Rezension¹*

I. Ist das ein Held? Schillers Problem mit *Egmont*

Goethes *Egmont*-Trauerspiel ist in irritierend eigensinniger Weise auf seinen titelgebenden Protagonisten, auf seinen Helden konzentriert. So zumindest meint der Rezensent der ersten Stunde: Schiller kreidet Goethe in seiner Besprechung vom September 1788 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* ganz entschieden einen kardinalen Lapsus an, der die Figurenkomposition betrifft. Der Fehler wiege deswegen umso schwerer, weil Goethe ausgerechnet eine tragische Form gewählt habe, die geradewegs auf die Hauptfigur konzentriert sei. *Egmont* sei, wie Schiller in einer dreifachen Gattungsdifferenzierung ausführt, ein ›Charakterdrama‹. Eine solche Dramenform stehe in Diskrepanz zur antiken Tragödie, die entweder Handlungen und Situationen oder, das ist Schiller zufolge die dritte Ausprägung des Genres, Leidenschaften in den Mittelpunkt stelle.² Dass Goethes Trauerspiel »beinahe durch nichts, als durch den Charakter, zusammengehalten« (FA 8, 927) werde, darin liegt nun für Schiller nicht das eigentliche Problem, denn »in neuern Zeiten« sei die »Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik« (FA 8, 927) im Drama salonfähig geworden. Seine Kritik bezieht sich auf die Ausgestaltung jener »dritten Gattung« (FA 8, 927) – zumal, wenn man *Egmont* an dem messe, was der Pionier dieser tragischen Form, kein Geringerer als Shakespeare, auf die Bühne gebracht habe. *Macbeth* und *Richard*

- 1 Die folgenden Überlegungen fußen auf Carolin Rocks: Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist), Berlin/Boston 2020, S. 70–87. Zur Schärfung der *Egmont*-Analyse hat die Diskussion während der Veranstaltung *Form, Genre, and Time in Goethe*, die im Mai 2022 an der Universität Zürich stattgefunden hat, ganz wesentlich beigetragen. Den Teilnehmer*innen und den Organisator*innen, ganz besonders Sebastian Meixner, gilt mein großer Dank.
- 2 Vgl. Friedrich Schiller: Über *Egmont*, Trauerspiel von Goethe, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 926–937; hier S. 926f. Im Folgenden zitiert als »FA 8« (= Frankfurter Klassiker Ausgabe, Bd. 8) mit nachstehender Seitenangabe.

III. sind die kaum überraschend genannten Muster (vgl. FA 8, 927), gilt Shakespeare Schiller spätestens seit der Arbeit an der *Wallenstein*-Trilogie als *spiritus rector*, der für die Herausforderungen des Figurenbaus im politischen Drama praktische Lösungen anzubieten hat. Doch auch ein lobendes Wort für Goethe, wenn schon nicht für dessen *Egmont*, so doch für das 15 Jahre zuvor erschienene *Götz*-Schauspiel, ist zu vernehmen: Schiller schätzt *Götz* als das erste deutsche Charakterdrama im Geiste Shakespeares (vgl. FA 8, 927) – nicht so *Egmont*, und zwar weil es Goethes Protagonisten an einer Geisteshaltung mangle, die dessen großer politischer Mission angemessen wäre:

Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des sechzehnten Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeiz, er strebt nach einem großen Ziele, aber das hält ihn nicht ab, jede Blume aufzulesen, die er auf seinem Wege findet, hindert ihn nicht des Nachts zu seinem Liebchen zu schleichen, das kostet ihn keine schlaflosen Nächte. Tolldreist wagt er bei St. Quentin und Gravelingen sein Leben, aber er möchte weinen, wenn er von dieser freundlichen süßen Gewohnheit des Daseins und Wirkens scheiden soll. (FA 8, 928 f.)

Goethes Porträt eines Blumen pflückenden, sinnenfreudigen Liebhabers passt in Schillers Augen nicht recht zum Bild des kühnen Kriegshelden. Doch gerät die Charakterschelte noch grundsätzlicher, wenn Egmont geradewegs die Fähigkeit zur politischen Reflexion abgesprochen wird, und in der Tat hat Schiller ein ernsthaftes Problem mit der Ernsthaftigkeit der politischen *Heldenfigur*, für die er Egmont, man muss wohl sagen, halten möchte. Ins kritische Visier nimmt Schiller dabei Egmonts Selbstbeschreibung gegenüber dessen Sekretär in der Mitte des zweiten Aufzugs. Der Dramendialog kreist um einen Brief des Grafen Oliva, der Egmont angesichts der angespannten Situation in Brüssel warnt. Egmont, aus Schillers Perspektive ein politikvergessener Müßiggänger, macht deutlich, solcherlei Mahnworte mehr als überdrüssig zu sein.

Leb ich nur, um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen damit ich des folgenden gewiß sei? und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren. [...] Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran? Wenn uns der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, am Abend uns keine Lust zu hoffen übrig bleibt; Ists wohl des An und Ausziehens wert? Scheint mir die Sonne heut um das zu überlegen was gestern war [...].³

3 Johann Wolfgang Goethe: *Egmont*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Wei-

Egmont plädiert hier für den Genuss des Augenblicks und der kurzweiligen Freuden, lehnt dagegen die nachdenkliche Retrospektive, die sorgenvolle Abwendung vom Jetzt wie auch den vorsorgenden Blick in die Zukunft ab. Ganz in diesem Sinne hat David E. Wellbery von einer »besonderen Zeitlichkeit«⁴ gesprochen, die das durch Egmont verkörperte Lebensprinzip präge. Wellberys Lektüre stellt Egmonts »Aktivismus« zentral, exponiert ihn als exemplarische Figur einer »prä-reflexive[n] Affirmation des Lebens«⁵ – und als Teil der von Goethe hervorgetriebenen Reflexion einer modernen Emphase von Lebensintensität, die ein Jahrhundert später bei Nietzsche ihre philosophische Artikulation erfahre. Die Sorge der anderen, mit der sich Egmont nicht nur in besagtem Brief konfrontiert sieht, gilt Wellbery als »Wertnegation«⁶ eines heroisch-energetischen Lebens, das sich im Spannungsfeld der Kulturformen Fest, Spiel und Krieg verwirkliche. Wellberys Lektüre macht dann aber, und das scheint maßgeblich, die Fallstricke geltend, die Goethe in seinem Text auslegt, um die politischen und soziokulturellen Kräfte aufzuweisen, die Egmonts Daseinsheroismus hemmen: Egmont sei in kulturhistorischer Hinsicht als anachronistische Figur zu verstehen, die ein »aristokratische[s] Heldenzeitalter«⁷ mehr einspiele als tatkräftig auszuagieren vermag. Denn die große Tat sei nicht mehr am Platze im Horizont modernen Strukturwandels, auf der Schwelle also zu einer bürgerlich verwalteten Welt, deren Machtprofil sich in der Figur des Herzogs von Alba verdichte. Letzterer sei ein »Funktionär[]«⁸ und damit Prophet einer Gesellschaftsform, deren machtpolitische Operationalität im Ressentiment, in einer moralisierenden Lebensauffassung liege, die großangelegt negiere, was die von Egmont verkörperte Vitalität ins Werk setzen möchte.

Wendet man Wellberys Beobachtungen ins dezidiert Politische, führen sie zu der Beobachtung, dass ein charismatischer Held in einer bürgerlich verwalteten Moderne keinen rechten Platz findet – ein Befund, dessen Tragweite kenntlich wird, wenn man Max Webers Theorie der Herrschaftsformen in Erinnerung ruft. So beschreibt Weber in erster Instanz die affektiven sowie aktivistischen Energien, die Charisma als Herrschaftsform auszeichnen, um dann aber insbe-

mar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 246-329; hier S. 275 f. Im Folgenden zitiert als MA 3.1 (= Münchner Ausgabe, Bd. 3.1) mit nachstehender Seitenangabe.

4 David E. Wellbery: Affirmation und Ressentiment. Kurzer Versuch zur Poetik von Goethes »Egmont«, in: *Poetica* 49/3-4, 2017/2018, S. 398-415; hier S. 405.

5 Ebd., S. 409.

6 Ebd., S. 407.

7 Ebd., S. 409.

8 Ebd., S. 410.

sondere dessen »Veralltäglicung«, ⁹ d. h. dessen Überführung in Formen traditionaler und rationaler Herrschaft zu beleuchten. Charismatische Herrschaft ist, folgt man Weber, instabil und »ephemer«, ¹⁰ kann nicht auf Dauer gestellt werden. Genau dies demonstriert Goethes *Egmont*, und zwar in einer Linie mit den heroischen Endspielen um 1800, deren Helden und insbesondere Heldinnen den Übertritt in institutionalisierte Machtformen nicht schaffen – Schillers *Wallenstein* darf in dieser Hinsicht als der einschlägigste Fall gelten. ¹¹

Schillers, man kann sagen, Verriss trifft sich mit Wellberys Darlegungen in puncto »gehemmte heroische Tatkraft«. Schiller stört zutiefst, dass der Protagonist dieses nach dem Vorbild Shakespeares angelegten Charakterdramas eben die heroische Lebenskraft nicht umsetzt, die Goethe entsprechend vor allem in die bewundernde Rede der anderen fasst. Schillers pejorative Rekonstruktion der Figur ist, dazu im folgenden Abschnitt mehr, wirkungsästhetisch begründet. In seiner Kritik tritt indessen eine Facette von Goethes politischem Helden hervor, die auf den ersten Blick ins Komische ausgreift – ein Blumen pflückender Liebhaber ohne politische Weitsicht eben. Gleichwohl wird, so möchte ich zeigen, der Rahmen des Tragischen nicht verlassen; vielmehr arbeitet dieser generische Horizont der geschlechterspezifischen Reflexion des Heroismus zu, die das Stück bestimmt. Ich möchte den machtanalytischen Zug im Schlussteil verallgemeinern, handelt es sich doch um eine jene heroischen Endspiele um 1800 verbindende Konstituente, die Schillers eigener politischen Dramatik nämlich ebenso innewohnt und die es erlaubt, Goethe und Schiller mit Kleist in eine Linie zu stellen. Der Kulminationspunkt dieser politischen Analytik liegt (nicht nur) bei Goethe im Traum, der keinesfalls in symbolischer Direktion ans Ende des Trauerspiels gesetzt wird. Die Traumszene weist, das möchte ich entwickeln, in ihrer Verschränkung von Männlichkeit und Weiblichkeit darauf hin, dass Held*innen in Vorstellungen bzw. Phantasien entstehen. Somit bildet der Schluss von *Egmont* den Höhepunkt einer Folge von Szenen, die eine Erosion heroischer Tatkraft vorführen. Traum und Tat sowie Held und Heldin also sind die Leitbegriffe meines Lektürevorschlags, der in der Frage münden soll, welche tragische Form Goethes politische Analytik insbesondere mit Blick auf den Dramenschluss in Aussicht stellt.

9 Max Weber: Max Weber Gesamtausgabe, Abt. 1: Schriften und Reden, Bd. 23: Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet 1919-1920, hg. von Knut Borchardt et al., Tübingen 2013, S. 143-600; hier S. 497.

10 Ebd., S. 498.

11 Vgl. dazu Carolin Rocks: (Wie) entscheiden Held*innen? Überlegungen zum Verhältnis von politischem Heroismus und Entscheiden im Drama um 1800, in: Semantiken und Narrative des Entscheidens vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Philip Hoffmann-Rehnitz, Matthias Pohl, Tim Rojek und Susanne Spreckelmeier, Göttingen 2021, S. 273-296; hier S. 275-283.

II. Keine Größe, keine Heldentat. Der Heroismus als Problem für die Tragödie um 1800

Es ist offensichtlich, und darauf weist schon Rolf-Peter Janz im Kommentar der Frankfurter Ausgabe hin, dass Schillers Einwand gegen Goethes Helden »nicht so sehr moralisch als wirkungsästhetisch begründet« (FA 8, 1503) ist. Ganz in diesem Sinne formuliert Schiller:

Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit, soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstauen. Diesem letztern scheint der Dichter so sorgfältig aus dem Wege gegangen zu sein, daß er ihm eine Menschlichkeit über die andere beilegt, um ja seinen Helden zu uns herab zu ziehen; [...]. (FA 8, 929)

Schiller vermisst im Figurenprofil des Grafen »eine relative Größe, einen gewissen Ernst« (FA 8, 930), die notwendig seien, um eben nicht nur zu rühren, sondern zugleich auch staunen zu machen. Hier liest man kaum nur zwischen den Zeilen die wenige Jahre später schriftlich fixierte Theorie des Pathetisch-Erhabenen, in der sich Gefühl und Größe bzw. wirkungsästhetisch formuliert Mitleid und Bewunderung konzeptuell verbinden.¹² Die Schwierigkeiten, die sich für die Dramenproduktion durch diesen Brückenschlag ergeben, scheinen Schiller klar zu sein, ringt er doch in Gestalt von Balanceforderungen und Immunisierungsstrategien sowie durch die idealistische Direktion des Doppelkonzepts um Vermittlung.¹³ Ganz in diesem Sinne kreidet er Goethe denn auch an,

12 Vgl. dazu Hans-Jürgen Schings: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980, S. 46-53. Bei Schiller lässt sich das Fortwirken des heroischen Figurenideals beobachten, das sich von der *tragédie classique* und aus dem deutschen Barockdrama herschreibt, wenngleich die dramengeschichtliche Forschung dieses Tragödienparadigma in der Regel nach der Trauerspiel-Debatte (Lessing, Mendelssohn, Nicolai) der Jahrhundertmitte für überkommen erklärt. (Nicht nur) für Schillers Dramenpoetik scheint es indes kennzeichnend, die in der Trauerspiel-Debatte zu Gegensätzen aufgebauten Modelle der heroisch-klassizistischen Tragödie der ersten Jahrhunderthälfte und die »emotionalistische Dramaturgie« im Gefolge Lessings konzeptuell zu verbinden. Albert Meier: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993, S. 10. Vgl. zu dieser Verbindung bzw. zu einem empfindsamen Heroismus im Drama Goethes, Schillers und Kleists: Rocks 2020 (Anm. 1), S. 63-73; Claude Haas: Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luckseiter, Würzburg 2007, S. 131-145.

13 Vgl. exemplarisch und in je unterschiedlicher Akzentuierung Cornelia Zumbusch: Die

im Figurenprofil des Grafen eben das rechte Maß zwischen Größe und Gefühl verfehlt zu haben: Der Held sei allzu menschlich geraten, ja Goethe stelle diesen mit dem Schaubühnenpublikum regelrecht auf eine Stufe. Wenngleich nichts gegen »Züge menschlicher Schwachheit [...] in einem *Heldengemälde*« (FA 8, 929) spreche, gewinne doch ein Charakterdrama seine angemessene Form in der Balance aus rührender Menschlichkeit und bewunderungswürdiger heroischer Tatkraft. Aber Egmont sei eben nicht nur als gemeiner Mensch gezeichnet, sondern ihm gehe ein sich in Großtaten ausdrückender Heldenmut gänzlich ab, wie Schiller geradewegs insistiert: »[D]urch welche strahlende Tat, durch was für *gründliche* Verdienste hat sich Egmont bei uns das Recht auf eine [...] Teilnahme und Nachsicht erworben?« (FA 8, 929 f.)

Das dramenpoetische Problem, einen politischen Helden zu figurieren, beschäftigt Schiller im Grunde seit dem *Fiesko* (1783) anhaltend – die Vorrede spricht in dieser Hinsicht Bände, spannt sie doch die wirkungsästhetische Breddouille von bürgerlicher Herzenswärme und kalter Staatsaktion auf. Nun liest er Egmont aber nicht als Antihelden, vielmehr kapriziert sich die Kritik im Folgenden auf das tragische Formrepertoire, das Goethe eben nicht in Anschlag bringe, um einen heroischen Aktivismus mit dramenspezifischen Mitteln »vor Augen zu stellen«. Anstatt staatstragende bzw. revolutionäre Großtaten im gattungstypischen Modus sinnlicher Plastizität zu präsentieren, bringe Goethe Egmonts tatkräftige Verdienste für Volk und Vaterland nur indirekt zur Darstellung:

Zwar heißt es, diese Verdienste werden als schon geschehen vorausgesetzt, sie leben im Gedächtnis der ganzen Nation, und alles, was er spricht, atmet den Willen und die Fähigkeit, sie zu erwerben. Richtig! Aber das ist eben das Unglück, daß wir seine *Verdienste* von *Hörensagen* wissen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, – seine *Schwachheiten* hingegen mit unsern *Augen* sehen. Alles weist auf diesen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was tut er eigentlich großes, um dieses ehrenvolle Vertrauen zu verdienen? (FA 8, 930)

In der Tat taktet Goethes Trauerspiel mit einer Szene auf, die weniger den beim Armbrustschießen reüssierenden Soldaten Buyck, der unter Egmont dient, feiert, sondern die den Fokus stante pede auf dessen – so vermerkt Wellbery – »faktisch abwesende[n]«¹⁴ Dienstherrn richtet. Dessen im Volk kursierender

Immunität der Klassik, Berlin 2012, S. 110–229; Peter-André Alt: Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791–1805, München 2009, S. 44–48 und 78–99; Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004.

14 Wellbery 2017/2018 (Anm. 4), S. 401.

Heldenstatus wird in epischer und damit in einer Breite dargelegt,¹⁵ welche die gattungsspezifische *evidentia* mindestens herausfordert – was bereits als Hinweis auf den formanalytischen Gehalt der Szene gelten kann. Denn dass das Stück mit der Darstellung eines Heroisierungsprozesses einsetzt und Egmonts kriegerrische Großtaten keinesfalls eins zu eins vor Augen stellt, ist in meiner Lesart keine Schwäche in Goethes Figuration. Vielmehr wird dergestalt die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, wie politische Helden entstehen – und zwar, Schiller bemerkt es im Grunde selbst, im »Hörensagen« (FA 8, 930), im bewundernden Wort der Gemeinschaft.¹⁶

Goethes Heldendrama zeigt sich dergestalt als eine Analyse des Politischen – eine Analyse, die den Helden als Produkt kollektiver Imaginationen und Affekte zu erkennen gibt und die sich eben auch in der tragischen Form niederschlägt: Goethe schreibt sich in seinem Figurenbau und -verkehr aus dem Paradigma des heroischen Trauerspiels heraus. Etwas anders akzentuiert hat Wellbery ausgeführt, Goethe zeige hier einen Heros, der »sich selbst überlebt hat«, und im Zuge dessen ein »heroische[s] Zeitalter«, das »nur noch als inszenatorisch realisierte oder erzählte Erinnerung Wirklichkeit« habe.¹⁷ Das wirft die Frage auf, ob das Heroische überhaupt jemals eine andere Wirklichkeit als diejenige im politischen Imaginären hatte. Gerade die Dramatik des 18. Jahrhunderts artikuliert ja zuvorderst eine nostalgische Sehnsucht nach einem in die Antike zurückweisenden Heldentypus, denkt man nur an Karl von Moors Begehren nach Plutarchs »großen Menschen«.¹⁸ Ob diese aber vor heroischer Energie strotzen und ob es ein antikes Referenzmodell gibt, das den Helden als

15 Die heroisierenden Erzählungen am Beginn des Dramas diskutiert Raleigh Whiting: *The Ironic »Tick« in Goethe's »Egmont«: The Potentials and Limits of the Modern Heroic and Poetic Ideal*, in: *Goethe Yearbook* 14, 2007, S. 129–146; hier S. 130 f.

16 Eine solche Analyse charismatischer Autorität legt Goethe Egmont an anderer Stelle selbst in den Mund. Dass ihn das Volk offensichtlich ganz freiwillig verehrt, und vor allem ohne dass dies auf tatkräftige Verdienste zurückzuführen sei, kommentiert Egmont Clärchen gegenüber geradewegs lakonisch-schulterzuckend: »Hätt' ich nur etwas für sie getan, könnt ich etwas für sie tun! Es ist ihr guter Wille mich zu lieben.« (MA 3.1, S. 289) Das trifft sich wiederum mit Max Webers Bestimmung des Charismas als einer besonderen Beziehung zwischen Herrschendem und Beherrschten, die »auf der außeralltäglichen Hingabe an die Heiligkeit oder die Heldenkraft oder die Vorbildlichkeit einer Person« (S. 453) beruht. »Hingabe« wird an späterer Stelle auch als Glaubensakt sowie als Ergebnis einer primär gefühlsgeliteten Bewertung durch eine Gemeinschaft spezifiziert – als der von Egmont identifizierte »gute Wille, ihn zu lieben, wenn man so möchte. Vgl. Weber 2013 (Anm. 9), S. 454, 490 und 492.

17 Wellbery 2017/2018 (Anm. 4), S. 405.

18 Friedrich Schiller: *Die Räuber. Ein Schauspiel*, in: F. S.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2: *Dramen I*, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 11–181; hier S. 30.

ungebrochenes, nicht den Ambivalenzen der Moderne ausgesetztes Ideal vorstellt, bleibt diskutabel.¹⁹

III. Clärchens Held*innenphantasien: Die Funktionalisierung des bürgerlichen Liebesplots für das Drama des Heroismus

Eine weibliche Figur nimmt in dieser Figuration eine besondere Rolle ein. Die Forschung hat immer wieder argumentiert, dass Clärchen, die das Figurenverzeichnis als »*Egmonts Geliebte*« (MA 3.1, 246) einführt, dem in ihren Namen gelegten Status des Diminutiven in politischer Hinsicht nicht entkommt.²⁰ Und in der Tat stellt Goethe Egmont ganz sicher kein heroisches Bürgermädchen an die Seite, dem man *agency* im Sinne von gelingender Machtausübung attestieren könnte. Allerdings tut Clärchen deutlich mehr als Egmont bzw. unternimmt betontermäßen einige Versuche, politisch zu agieren. Sie ist alles andere als eine Nebenfigur und hat, das sollen die nachstehenden Überlegungen zeigen, eine prägnante Funktion in Goethes politischer Analytik. Denn im Grunde entwickelt das Trauerspiel ein Nachdenken über die Erosionen eines Heroismus der Tat und über die tragische Form, die solche Held*innen überhaupt noch zu fassen vermag, ganz wesentlich anhand der Clärchen-Figur. Dass Egmont tatenlos ist und bleibt, ist klar, mit Schillers Rezension ja fast schon überdeutlich. Erst in Clärchens Figurenprofil liegt aber die ganze Spannweite von Goethes politischer Reflexion: In Szenen einer heroischen Geschlechterordnung vermisst er die Form der Tragödie um 1800 – ob dergestalt die Form geöffnet, tangiert wird oder ob sie gar kollabiert und wohin dies schließlich die Gattung führt, diskutiere ich im Schlussteil.

Auf den ersten Blick bespielt Clärchen zuvorderst den Liebesplot des Stücks. In Schillers Besprechung wird sie zum Thema, wenn es abermals um Egmonts Sorglosigkeit, seine mangelnde politische Reflexionsfähigkeit geht. Zentral ist dabei der Schluss des zweiten Aufzuges. Egmont ist kurz zuvor von Wilhelm von Oranien, seinem wichtigsten Mitstreiter in der Adelsopposition gegen die spanische Krone, eindringlich davor gewarnt worden, in der Stadt zu bleiben, weil die von den niederländischen Aristokraten noch als einigermaßen milde eingeschätzte Margarethe von Parma mutmaßlich bald durch den für seine Grausamkeit bekannten Herzog von Alba ersetzt werden soll (vgl. MA 3.1, 277-

¹⁹ Vgl. dazu Rocks 2020 (Anm. 1), S. 92-102.

²⁰ So formuliert etwa Saviane entschieden: »In *Egmont* sind Privates und Öffentliches getrennt.« Renato Saviane: *Egmont, ein politischer Held*, in: *Goethe-Jahrbuch* 104, 1987, S. 47-71; hier S. 57. Vgl. so auch Konrad Schaum: *Sinn und Gestalt von Goethes »Egmont«*, Heidelberg 2012.

282). Egmonts in ein knappes Selbstgespräch gefasste Erwiderung nun auf Oraniens Mahnwort liest sich bei Goethe wie folgt: »[...] dieser Mann [Oranien; CR] trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. – Weg! – das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur wirf ihn wieder heraus! Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundlich Mittel.« (MA 3.1, 282) Der aufmerksame Leser, als der sich Schiller hier sofort zeigt, weiß, welches Mittel gegen politische Sorgenfalten gemeint ist. Und er macht beinah exklamatorisch klar, dass eine solche Unbedachtheit den Helden auf direktem Wege in die Katastrophe führe:

Dieses freundliche Mittel nun, – wer es noch nicht weiß – ist kein andres, als ein Besuch beim Liebchen! Wie? Nach einer so ernststen Aufforderung keinen andern Gedanken als noch Zerstreuung? Nein guter Graf Egmont! Runzeln, wo sie hingehören, und freundliche Mittel, wo sie hingehören! Wenn es euch zu beschwerlich ist, euch eurer eignen Rettung anzunehmen; so mögt ihrs haben, wenn sich die Schlinge über euch zusammenzieht. Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken. (FA 8, 930)

In seinem Unverständnis gegenüber der Figur bedenkt Schiller wiederum sogleich die wirkungsästhetischen Konsequenzen, sei es doch ein Held, der derart sehenden Auges auf sein Unglück zusteuert, nicht wert, mit Mitleid bedacht zu werden. Mehr noch gilt Schiller Egmonts Zuwendung zu seinem ›Liebchen‹ nicht als ein abgeschmacktes Detail, das lediglich eine situative menschliche Schwäche des Helden bedeute. Im Gegenteil störe die Liebesbehandlung, weil sie gerade keinen Zuwachs an Menschlichkeit ins Bild setze. Noch unpassender sei Goethes Erfindung der Beziehung zwischen Egmont und Clärchen, »da der Dichter [...] obendrein der historischen Wahrheit Gewalt antun mußte, um sie hervorzubringen.« (FA 8, 931) Schiller belehrt hier *en passant* über die historiographischen Quellen, insbesondere über Egmonts kinderreiches Eheleben. Im Versuch, seiner Familie ihren Lebensstandard zu erhalten, sei der historische Egmont trotz der sich zuspitzenden Lage in Brüssel geblieben, als zahlreiche Adelige bereits die Flucht angetreten hätten. Er habe sich aus Familienliebe geopfert, während der dramatische Egmont »aus einem leichtsinnigen Selbstvertrauen« (FA 8, 931) heraus in der Stadt verharre. Goethes Umformatierung von Egmonts privaten Triebkräften habe zur Folge, dass der Protagonist nicht nur seine charakterliche Konsistenz einbüße, sondern geradewegs Unmenschliches ins Werk setze:

Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder *nimmt*, zerstört er den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens [...] und verringert dadurch gar sehr unsre Achtung für den Verstand seines Helden, ohne ihm diesen Verlust von Sei-

ten des Herzens zu ersetzen. Im Gegenteil – er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls, – um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie besitzen, und noch weniger seinen Verlust überleben wird, zu Grund richtet, dessen Herz er nicht einmal besitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerstören, der also, mit dem besten Herzen zwar, zwei Geschöpfe unglücklich macht, *um die sinnenden Runzeln von seiner Stirne wegzubaden*. (FA 8, 93If.)

Der tatenlose Held ohne sinnende Runzeln ist also noch dazu ein gedankenloser Filou in Liebesdingen? Schiller hebt hier darauf ab, dass Egmont Clärchens standesgemäße Verbindung mit dem bürgerlichen Brackenburg durchkreuzt und dass sich Clärchen das Leben nimmt, als Egmonts Hinrichtung beschlossen ist.

Goethes Liebesplot lässt sich, so meine ich, anders einordnen, wenn man dessen Verwobenheit mit dem politischen Handlungsgefüge beachtet. Denn Clärchen entspricht ganz und gar nicht Schillers Bild von einem in der Stube hockenden Bürgermädchen, das letztlich in erster Linie um den Verlust eines Liebhabers trauert. Vielmehr wird sie von Beginn an als diejenige präsentiert, die Egmont leidenschaftlich heroisiert und die dementsprechend vor allem am zerplatzten Heldenraum verzweifelt. Darüber hinaus zeigt ein Blick in den ersten Aufzug des Trauerspiels, dass die Beziehung zwischen Clärchen und Brackenburg keineswegs als eine Liebe mit potentiell Happy End ausgewiesen wird. Man kann sich darauf beschränken, an dieser Stelle auf eine doch an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig lassende Aussage von Tochter zu Mutter hinzuweisen. Clärchens Haltung zu Brackenburg ist zwar freundlich, aber, was eine etwaige amouröse Verbindung betrifft, glasklar ablehnend:

Ich mache mir Vorwürfe daß ich ihn betrüge, daß ich in seinem Herzen eine vergebliche Hoffnung nähre. [...] Weiß Gott ich betrüg ihn nicht. Ich will nicht daß er hoffen soll, und ich kann ihn doch nicht verzweifeln lassen. [...] Ich hatte ihn gern und will ihm auch noch wohl in der Seele. Ich hätte ihn heiraten können und glaube ich war nie in ihn verliebt. (MA 3.1, 261)

So spricht nun ganz sicher kein armes ›Geschöpf‹, wohl aber eine junge Frau, die sich vorwirft, dem bürgerlichen Verehrer nicht schon längst den ehrlich gemeinten Korb gegeben zu haben.

In der Tat übermannt fällt demgegenüber Clärchens Haltung zu Egmont aus. Ihre Mutter lässt sie schwärmerisch wissen: »Ach was ists ein Mann! Alle Provinzen beten ihn an, und ich in seinem Arm sollte nicht das glücklichste Geschöpf von der Welt sein.« (MA 3.1, 261) Schon hier, im ersten Aufzug, deutet

sich an, dass Clärchen den, wie sie selbst sagt, »große[n] Egmont« (MA 3.1, 262), nicht einfach den Mann, sondern den »großen Mann« verehrt. Sie liebt ihn nicht zuletzt, vielleicht sogar vor allem in der Rolle des niederländischen Nationalhelden. Wie sehr sie seine heroische Aura fasziniert, fasst Goethe in eine Vermännlichungsphantasie: »Wär' ich nur ein Bube, und könnte immer mit ihm gehen, zu Hofe und überall hin! Könnt ihm die Fahne nachtragen in der Schlacht.« (MA 3.1, 262 f.) Wenn Clärchens Partizipation an Egmonts Heldenexistenz hier in konjunktivischer Deutlichkeit als gegenderte Wunschvorstellung ausgewiesen wird, so geht es im Grunde stets um das Bild, das sich das Mädchen vom Nationalhelden Egmont gemacht hat. Beispielsweise erinnert sie sich, wie ein Loblied auf Egmont, das im Volk gesungen wird, ihr Herz stets höherschlagen lasse (vgl. MA 3.1, 263). Und die Mutter weiß peinlich berührt davon zu berichten, dass Clärchen angesichts eines Holzschnittes, der eine heroische Szene der Schlacht bei Gravelingen zeigt, schier aus dem Häuschen geraten sei (vgl. MA 3.1, 263).

Es fügt sich in dieses eben durchaus noch das bürgerliche Trauerspiel anzitierende, figurale Profil, dass Goethe Clärchen zwar mit einer Nähsszene – in der ihr Brackenburg immerhin »das Garn halten« (MA 3.1, 259) darf – einführt, die bürgerliche Hausidylle aber sogleich untergräbt, indem Clärchen »ein Soldatenliedchen« (MA 3.1, 259) anstimmt:

Die Trommel gerühret!
 Das Pfeifchen gespielt!
 Mein Liebster gewaffnet
 Dem Haufen befiehlt.
 Die Lanze hoch führet
 die Leute regieret.
 Wie klopft mir das Herze!
 Wie wallt mir das Blut!
 O hätt ich ein Wämslein
 und Hosen und Hut.

Ich folgt ihm zum Tor 'naus
 mit mutigem Schritt,
 ging durch die Provinzen
 ging überall mit.
 Die Feinde schon weichen
 wir schießen hinterdrein!
 Welch Glück sonder gleichen
 Ein Mannsbild zu sein. (MA 3.1, 260)

Es handelt sich bei dem Lied um ihr »Leibstück« (MA 3.I, 259) – ein weiteres Zeugnis von Clärchens heroischen Phantasien, die jedoch, das weiß sie wohl, im Rahmen der bürgerlichen Geschlechterordnung Phantasien bleiben müssen. Denn der heldenhafte Liebste behält die Position des Befehlenden, wenngleich die hier zu vernehmende weibliche Stimme in ihrer »mutigen Folge« und vor allem, wenn sie sich im »wir« als nicht nur passiver Teil der kriegerisch-heroischen Schar imaginiert, mindestens einen unbändigen Drang zur Heldentat artikuliert.²¹ Dass Clärchens Heldinnenträume indessen die bürgerliche Hausordnung mindestens stören, stellt der Text aus, indem Brackenburg während des gemeinsamen Gesanges die Stimme stockt, er mit feuchten Augen das Nähgarn fallen lässt und ans Fenster tritt (vgl. MA 3.I, 260) – ein heroisch enthusiasmiertes Bürgermädchen und ihr weinender, verschmähter Verehrer: Goethes Fingerzeig darauf, dass sein Trauerspiel ganz sicher nicht mehr ernsthaft das Strukturschema des bürgerlichen ausfüllt, gewinnt in dieser figuralen Interaktion durchaus komische Züge.

IV. Clärchen auf der Straße: Heroische Affekte und kein Aufruhr

Die Straßenszene zu Beginn des fünften Aufzugs zeugt besonders deutlich davon, wie Goethe den Liebesplot aus dem Paradigma des bürgerlichen Trauerspiels herausschreibt und für sein Held*innendrama funktionalisiert. Clärchen wird hier als eine glühende Anhängerin Egmonts porträtiert, wobei allen voran die Reaktionen auf ihren politischen Eifer die geschlechterspezifische Signatur der Szene vor Augen führen. Egmont ist kurz zuvor von Alba verhaftet worden, woraufhin Clärchen die Brüsseler Bürger zu einer Befreiungsaktion vereinigen will. Das Mädchen steigert sich in ihre Heldenverehrung fast bis zur Besinnungslosigkeit hinein, weist sich als die Brüsseler Bürger vereinigende »Stimme« (MA 3.I, 310), ja als das Sprachrohr des Inhaftierten aus, den sie im Grunde zum politischen Erlöser stilisiert. Ihre Rede ist durchsetzt mit emphatischen, an die Bürger gerichteten Imperativen zum politischen Handeln – ohne dass sie diese aber tatsächlich mobilisieren könnte (vgl. MA 3.I, 310–313). Zu sehr fürchtet man das strenge Regiment des Herzogs von Alba, dessen prominentestes Opfer eben Egmont ist – einerseits. Andererseits demonstriert die Szene, dass Clärchen qua Geschlecht nicht zur Agitatorin taugt.

21 Martus bemerkt überdies mit Blick auf Clärchens Lied, dass sich »Liebe und Politik im Wunsch des Geschlechtertausches« verbänden. Steffen Martus: Sinn und Form in Goethes »Egmont«, in: Goethe-Jahrbuch 115, 1998, S. 45–61; hier S. 54. Vgl. ähnlich Whiting 2007 (Anm. 15), S. 133.

Clärchens Euphorie steigert sich im weiteren Verlauf der Straßenszene immer mehr, das Pathos einer heroischen Ankunft beschwörend erinnert sie an Egmonts Rolle als nationaler Hoffnungsträger. Dies wächst sich zu einem appellativen Plädoyer aus, das darauf zielt, die noch um sie Versammelten auf eine Agitation zugunsten Egmonts zu verpflichten:

Bleibt! Bleibt und drückt euch nicht vor seinem Namen weg, dem ihr euch sonst so froh entgegen drängtet! – Wenn der Ruf ihn ankündigte, wenn es hieß Egmont kommt! Er kommt von Gendt; da hielten die Bewohner der Straßen sich glücklich durch die er reiten mußte. Und wenn ihr seine Pferde schallen hörtet, warf jeder seine Arbeit hin, und über die bekümmerten Gesichter, die ihr durchs Fenster stecktet fuhr wie ein Sonnenstrahl von seinem Angesichte ein Blick der Freude und Hoffnung. Da hobt ihr eure Kinder auf der Türschwelle in die Höhe und deutetet ihnen: Sieh das ist Egmont, der größte da! Er ists! Er ists von dem ihr beßre Zeiten als eure armen Väter lebten einst zu erwarten habt. Laßt eure Kinder nicht dereinst euch fragen: wo ist er hin? (MA 3.I, 3II)

Es ist bezeichnend, dass die Reaktion, die diese flammende Rede nach sich zieht, nicht die Rednerin selbst adressiert, sondern sich an ihren männlichen Begleiter Brackenburg richtet: »Schämt euch, Brackenburg! Laßt sie nicht gewähren! Steuert dem Unheil!« (MA 3.I, 3II) Nicht nur wird hier deutlich, dass Clärchens Worte ihre Wirkung verfehlen, sondern auch, dass in der Perspektive der Bürger eine Frau in unangemessener Weise das Wort führt; als Verantwortlicher für das ungebührliche Geschehen wird jedenfalls Brackenburg identifiziert. Dieser unternimmt mit einem hilflosen »Lieb Clärchen! wir wollen gehen! Was wird die Mutter sagen? Vielleicht! – « (MA 3.I, 3II) den Versuch, die weibliche Familienautorität ins Feld zu führen, die das »liebe Clärchen« womöglich noch von der Straße zurück in die Nähstube holen könnte. Clärchen dagegen bringt deutlich zum Ausdruck, sich durch die sie umgebenden Männer entmündigt zu fühlen (»Meinst du ich sei ein Kind oder wahnsinnig!« MA 3.I, 3II). Das ändert allerdings nichts daran, dass die beschworene heroisch-sonnige Ausstrahlung Egmonts offensichtlich keine Kerkermauern zu überspringen vermag; auch nicht, wenn Clärchen – in noch gesteigertem Pathos – ein religiöses Register zieht und Egmont zum niederländischen Christus stilisiert:

Könnt ihr denn leben? Werdet ihr wenn er zu Grunde geht? Mit seinem Atem flieht der letzte Hauch der Freiheit. [...] Für wen übergab er sich der dringendsten Gefahr? Seine Wunden flossen und heilten nur für Euch. Die große Seele, die euch alle trug beschränkt ein Kerker, [...]. (MA 3.I, 3II f.)

Die Versammelten beginnen, Goethe fasst das in die schlichte Replik eines Bürgers (»Gevatter kommt.« MA 3.I, 311), die Straße zu verlassen. In einer letzten Volte versucht das heroisch entflammte Mädchen, »das Feuer« des abwesenden Helden stellvertretend wieder zu entzünden. Wie schon im ersten Aufzug imaginiert sich Clärchen als Fahnenträgerin an der Seite des großen Mannes, und dies erneut begründet mit der Einsicht, dass ihr qua Geschlecht keine andere Handlungsmöglichkeit offenstehe, als sich symbolisch in die Mitte der Gemeinschaft zu stellen:

Und ich habe nicht Arme, nicht Mark wie ihr; doch hab ich was euch allen eben fehlt Mut und Verachtung der Gefahr. Könnt euch mein Atem doch entzünden, könnt ich an meinen Busen drückend euch erwärmen und beleben. Kommt! In eurer Mitte will ich gehen! – Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt; so soll mein Geist um eure Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen. (MA 3.I, 312)

Die Rede, die Goethe dem Mädchen in den Mund legt, hat nichts mehr von jener bürgerlichen Unschuld, an die eigentlich nicht einmal Schiller letztlich noch geglaubt haben kann, wenn man etwa an seine *Jungfrau von Orleans* (1801) denkt. Auch ihr heroisches Requisit ist die Fahne und sie wird, Clärchens Ende nicht unähnlich, schließlich als Tote, nachdem sie Frankreich ihren Heldinnen-dienst erwiesen hat, von Landesfahnen bedeckt ins Symbolpolitische verbannt.²² Auf die Überschneidungen in Johannas und Clärchens Figurenprofilen und auf ihre Bedeutung für eine Reflexion des Heroischen im Drama um 1800 komme ich noch zurück.

Von der analytischen Subtilität des Schlusses seiner Johanna-Tragödie ist Schiller jedenfalls in seiner *Egmont*-Rezension weit entfernt, heißt es doch über

22 Vgl. Friedrich Schiller: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 149–277; hier S. 277. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243–259. Johanna erweist der Monarchie als tote Heldin einen letzten, symbolischen Dienst. Ihre charismatische Autorität, die sie als Kriegsheldin erlangt hat, findet jedoch keine Überführung ins Institutionelle. Der »Fall« Johanna zeigt nachgerade exemplarisch, dass Heldinnen (und auch Helden) im Grunde keinen Thron besteigen, kein politisches Amt ausfüllen können. D.h. auch: Der bei Weber formulierten Aussicht, charismatische Herrschaft könne in eine dauerhafte Herrschaftsform transformiert werden, widerspricht Schillers *Jungfrau* explizit. Vgl. dazu auch mit Blick auf weitere Held*innendramen um 1800 Rocks 2020 (Anm. 1), S. 429–434.

Clärchen: »Auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländisches Mädchen – durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts.« (FA 8, 936 f.) Von den Geschlechterklischees, die Schiller hier bedient, einmal abgesehen ist es doch bezeichnend, wie ostentativ man übersehen kann, dass Clärchen im Grunde von Beginn an nicht nur ›im politischen Affekt‹ handelt, sondern dass ihre Rede als eine solche gezeichnet wird, die darauf abzielt, die Affekte oder besser: ins Herz der Gemeinschaft zu treffen. So macht der zuletzt zitierte Passus aus Goethes Trauerspiel deutlich, dass Clärchen zwar das Volk für den *Helden* entflammen will, aber weit darüber hinaus in ihrer *Helldinnenphantasie* selbst eine Art von ›Führung‹ des Kollektivs anvisiert. Die »Liebe und [der; CR] Mut«, von denen Clärchen hier spricht, sind mindestens auf drei Ebenen angesiedelt: Es sind erstens die vom Helden Egmont inspirierten Affekte, von denen zweitens Clärchen angesteckt ist, und die sie selbst drittens durch ihre Rede auf Seiten der Niederländer entflammen möchte: ein Tribut an den männlichen Helden und eine handfeste weibliche Machtphantasie verbinden sich an dieser Stelle.²³

Wie unreal diese Vorstellung aber ist, vermerkt Goethe nachdrücklich, indem Clärchens Aufruf mit einem sehr realen »Schaff sie beiseite, sie dauert mich.« (MA 3.1, 312) eines Bürgers kommentiert wird und das Bürgerkollektiv geschlossen abtritt. Nur der verbleibende Brackenburg hört der weiter Eifernden noch zu, fordert sie aber vor allem nervös dazu auf, ihre aufrührerischen Worte zu zügeln. ›Besinnen‹ möge sie sich und zu allererst die Straße, jenen Raum öffentlicher Agitation, endlich verlassen. Frauen gehen, so Brackenburgs Erinnerung an den bürgerlichen Verhaltenskodex, nur sonntags, nur sittsam, nur um die Kirche anzusteuern, auf die Straße – fernab jeder politischen Mission (vgl. MA 3.1, 313). Die Szene schließt damit, dass Brackenburg ein grundderangiertes Clärchen, das nicht einmal mehr weiß, wo sein Zuhause ist, genau dorthin geleitet (vgl. MA 3.1, 313). Dergestalt verwirft das Trauerspiel die politische Durchschlagskraft eines weiblichen Heroismus endgültig und vermerkt gleichzeitig den Zusammenbruch von Egmonts charismatischer Breitenwirkung; sein Heldentum besteht einzig noch als Obsession im Kopf seiner letzten Fürsprecherin fort.

23 Fink interpretiert im Gegenteil, dass Clärchen »nicht politisch, sondern rein persönlich engagiert« sei. Ihre Affektivität bewege sich in den Schranken des weiblich Amourösen: »[...] nicht die Sorge um die niederländischen Privilegien macht aus ihr eine Passionaria, sondern ihre Liebe; nur die Angst um Egmont bringt sie dazu, einen Aufstand improvisieren zu wollen«. Gonther-Louis Fink: Bild und Bedeutung des Volkes in Goethes »Egmont«, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hg. von Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Würzburg 1990, S. 223–242; hier S. 237.

Die dramatische Inszenierung von Clärchens Tod, der rasch nach diesem gescheiterten Heldinnenauftritt platziert wird, spricht weiter dafür, dass die Liebeshandlung dem Drama des Heroischen längst Platz gemacht hat. Mit den pathetischen Worten »Tod ist mein Teil!« (MA 3.1, 318) stilisiert Clärchen ihren Freitod als Akt der Partizipation an Egmonts nahendem Heldentod, was von Brackenburg nicht nur bekräftigt, sondern noch überboten wird, wenn er Clärchens Selbsttötung geradewegs als Vorwegnahme von Egmonts nahendem Heldentod ausweist. Gleichzeitig liegt darin eine Marginalisierung der Heldin, die als bloße Vermittlungsinstanz, als Botin des antizipierten postum Heldenruhms konturiert wird: »O Egmont, welch preiswürdig Lob fällt dir! Sie geht voran, der Kranz des Siegs aus ihrer Hand ist dein, sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen!« (MA 3.1, 320)

V. Kein Heldenkranz

Nach dieser auf Clärchen konzentrierten Lektüre muss man festhalten, dass der Text zwei ›heroische‹ Tode enthält. Wie diese in der Traumsequenz am Schluss des Trauerspiels miteinander verwoben werden, darin wird der umfängliche analytische Gehalt von Goethes *Egmont* in Bezug auf die heroische Geschlechterordnung und auf die tragische Form sichtbar. Der kritische Rezensent Schiller bemängelt kaum überraschend auch diese Szene, und zwar insofern, als man »mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation [...] durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt [werde; CR], um einen Traum – zu *sehen*« (FA 8, 937). Kein Wunder also, dass der Dramaturg Schiller die Sequenz in seiner Weimarer Bühnenbearbeitung 1796 stark abändert und: kein Wunder, dass auch an dieser Stelle die dramatische *evidentia* das Problem darstellt.²⁴

Man tut gut daran, genau zu beschreiben, wie der Text Egmonts und Clärchens Tode im Schluss verbindet. Goethe lässt seinen Helden entschlafen und ihn im Traum auf eine »*die Züge von Clärchen*« tragende Gestalt treffen, welche

24 Goethes Nebentext schildert Clärchens Auftritt im Gefängnis präsentisch, während Schiller genau diesen Passus streicht und den erwachten Egmont lediglich davon berichten lässt, wie ihm Clärchen im Traum erschienen ist. Vgl. Friedrich Schiller: *Egmont*. Erste Bearbeitung für die Bühne von Schiller. 1796, in: F. S.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 9: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a. M. 1995, S. 85-166; hier S. 165. Vgl. Sigrid Siedhoff: *Der Dramaturg Schiller. »Egmont«*. Goethes Text – Schillers Bearbeitung, Bonn 1983, S. 116 und 195-197; Steffan Davies: *Schiller's »Egmont« and the Beginnings of Weimar Classicism*, in: *Schiller: National Poet – Poet of Nations*, hg. von Nicholas Martin, Amsterdam 2006, S. 123-138; hier S. 132.

laut Nebentext »[d]ie Freiheit« symbolisiert (MA 3.I, 328).²⁵ Die Figur, i. e. Clärchen, stilisiert den schlafenden Helden zum (beinah) bekränzten Sieger gegen die spanischen Besatzer:

[E]r entschläft, die Musik begleitet seinen Schlummer, hinter seinem Lager scheint sich die Mauer zu eröffnen, eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit im Himmlischen Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. [...] Sie heißt ihn froh sein und indem sie ihm bedeutet daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz. (MA 3.I, 328)

Vom Nebentext ist damit nur ein knappes Drittel zitiert, Goethe gewährt Clärchens Traumauftritt also einigen Raum, gibt Egmonts Traum in der Tat »zu sehen«, noch bevor dieser in direkter Figurenrede davon berichtet bzw. noch zusätzlich dazu. Diese szenische Exponierung ist Schiller offensichtlich zu viel des Guten, zu viel visueller Pomp, er tilgt in seiner Bühnenfassung einen doch erheblichen Teil von Goethes Nebentext.²⁶ Was er sich vom Trauerspiel-Schluss stattdessen erwartet hätte, sagt er klipp und klar: Der »Rez.[ensent; CR] gesteht, daß er gern einen *witzigen Einfall* entbehrt hätte, um eine *Empfindung* ungestört zu genießen« (FA 8, 937). Das rührende Schlussbild einer Allegorie, in der sich die beiden den ermatteten Helden beherrschenden »Gefühle«, »Clärchen und die Freiheit«, (FA 8, 937) verknüpfen ließen, ist es, was Schiller vermisst bzw. was ihm in der opernaffinen Traumsequenz abhandenzukommen droht. Eigentlich habe der Held doch »alle seine Angelegenheiten berichtigt« (FA 8, 937) und könnte nun einschlafen. Warum also der Traum, laut Schiller wohl nicht nur ein »*witzige[r] Einfall*« (FA 8, 937), sondern ein doch schwerwiegenderer formaler Lapsus, weil er eben den Genuss der tragödienkonstitutiven Rührung versagt?

Was dem bis zum Schluss strengen Rezensenten bestenfalls als geistreicher Ausflug in das aus seiner Sicht offenbar allzu bildlastige Genre der Oper gilt, lässt sich meines Erachtens auch ganz anders lesen: In der Schlusszene verdichtet sich geradewegs konträr der analytische Gehalt des Textes. Die Traumsequenz schließt an die Strategie des ersten Aufzuges an, der, wie Schiller ja her-

25 Goethes Wortlaut ist im Grunde hyperbolisch: »Die Freiheit in Himmlischem Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden.« (MA 3.I, 328) – Klarheit = Clärchen, man muss nicht etymologisch oder gar onomastisch fahnden, um zu verstehen, dass Clärchen und die Freiheit hier gleichgesetzt werden.

26 Vgl. Schiller 1995 (Anm. 24), S. 165.

vorhebt, eben keine heroische Tat schildert, sondern in heroisierende ex post-Erzählungen ausweicht. Ganz auf dieser Linie fasst Goethe Egmonts Erhebung zu einem heroischen Selbstbewusstsein als Traum – und gelangt so zu der Pointe einer rein imaginären Heldenmission.²⁷ Dies fügt sich in die narrativ vermittelten Heldenbilder, welche die Soldatengemeinschaft eien, sowie in Clärchens heroische Phantasien über den »großen Egmont«.

Dass es Goethe mit Egmonts Traum in der Tat um den Aufweis der Bodenlosigkeit heroischer Phantasmen geht, zeigt der Umstand, dass sich Egmonts Einschätzung der politischen Bedeutung seines Todes nach dem Traum ändert. Während er davor, im Gespräch mit Ferdinand von Alba, angibt, dass sein Tod kaum Auswirkungen auf den niederländischen Freiheitskampf haben dürfte (»Kann mein Blut für viele fließen, meinem Volk Friede bringen, so fließt es willig. Leider wirds so nicht werden.« MA 3.1, 326), hat Egmont nach dem Traum eine gegenteilige Idee davon. Der Erwachte artikuliert euphorisch eine Vision darüber, wie sich nach seinem Tod und durch seinen Tod die Befreiung der Provinzen vollziehen werde:

Mit blutbefleckten Sohlen trat sie [die Freiheitsallegorie bzw. »Clärchen«; CR] vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut und vieler Edlen Blut. Nein es ward nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! (MA 3.1, 328)

Die Spur seines und des Blutes seiner Mitstreiter, die den Saum auf dem Kleid der Clärchen-Libertas ziert, deutet Egmont als Zeichen einer siegesgewissen Zukunft; Victoria ist gewissermaßen im Kopf des Helden schon im Anmarsch. Überdies ist Egmont nach dem Traum, anders als zuvor gegenüber Ferdinand von Alba angegeben, sicher, mit seiner Hinrichtung einem heroischen Ende entgegenzugehen, das im Zeichen des nationalen Freiheitskampfes steht:²⁸ »Auch ich schreite einem ehrenvollen Tod aus diesem Kerker entgegen, ich sterbe für die Freiheit für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre.« (MA 3.1, 329) Die letzten Worte, die Goethe seinem Protagonisten in

27 Vgl. im Gegenteil Schaums Lesart, der Egmont eine »humanistische Sendung« attestiert und den Traum als den »poetische[n] Versuch« versteht, »Egmonts positive Wirkung auf die geschichtliche Entwicklung der Niederlande sinnbildlich zu vergegenwärtigen«. Schaum 2012 (Anm. 20), S. 152. Ähnlich meint auch Buck, dass sich Egmont schließlich »[w]enigstens innerlich« erhebe und die »sieghafte Befreiung« des Landes immerhin antizipiere. Theo Buck: Zur Dramaturgie des Schlusses von Goethes »Egmont«, in: Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Bousart, hg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000, S. 35–45; hier S. 43.

28 Vgl. so auch Whiting 2007 (Anm. 15), S. 141.

den Mund legt, bewegen sich ganz auf dieser Linie, fassen sie doch dessen Ende als einen exemplarischen Tod mit politischer Breitenwirkung, noch dazu im imperativischen Modus: »[...] fällt freudig wie ich euch ein Beispiel gebe.« (MA 3.1, 329) – So zumindest präsentiert der Text die trauminspirierte Selbstwahrnehmung dieses eingekerkerten Helden.

Das Trauerspiel endet bekanntermaßen mit einer im Nebentext geforderten »Siegessymphonie« (MA 3.1, 329). Nach dem Gesagten kann dies kaum so gewertet werden, dass hier ein heroisches Finale musikalisch untermalt würde.²⁹ Vielmehr spielt der Text dergestalt Clärchens zuerst erfolgreichen Tod rückverweisend ein, der *offstage* geschieht und der im Nebentext ebenfalls mit »[e]ine[r] Musik [...] bezeichne[t]« (MA 3.1, 320) wird. Durch diese Szenenliaison entsteht ein abgründiges Schlussbild, das den Heroismus, sei er männlich oder weiblich, ganz ins Zeichen des Traumes stellt.³⁰ Brackenburg hatte Clärchen bereits als Überbringerin des Siegeskranzes stilisiert und damit ihren Freitod ins Zeichen einer Egmont'schen Heldengeschichte gestellt, die im Text auf diversen Ebenen als Resultat individueller und kollektiver Vorstellungen bzw. Phantasien ausgewiesen wird. Die Traumsequenz führt diese textuelle Analytik weiter: Clärchen überreicht Egmont den Siegerschmuck noch nicht einmal in jenem so ausgestellt realitätsfernen Zustand. Vielmehr lässt Goethes Nebentext die Bekränzung ostentativ »in der Schwebe«:

Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend man hört ganz von weiten eine kriegrische Musik von Trommeln und Pfeifen, bei dem leisesten Laut derselben verschwindet die Erscheinung. Der Schall wird stärker Egmont erwacht, das Gefängnis wird von Morgen mäßig erhellt. Seine erste Bewegung ist nach dem Haupte zu greifen, er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält. (MA 3.1, 328)

Die Bekränzung wird nicht ausgeführt,³¹ was nicht nur in der sich direkt anschließenden Figurenrede (»Verschwunden ist der Kranz!« MA 3.1, 328), sondern auch im Nebentext vermerkt wird.³² Egmont greift sich an den Kopf und

²⁹ Vgl. ähnlich Martus 1998 (Anm. 21), S. 61.

³⁰ Buck und Saviane blenden die politische Reflexion aus, die in dieser Überblendung zweier Held*innenode liegt, wenn sie hier letztlich eine Harmonie von Privatem und Politischem erkennen. Vgl. Buck 2000 (Anm. 27), S. 39; Saviane 1987 (Anm. 20), S. 58.

³¹ Schiller lässt auch das nicht durchgehen bzw. versucht in seiner Bühnenfassung einen am Ende doch bekränzten Egmont ins Bild zu setzen. So fügt er eine Redepartie ein, in welcher der erwachte Egmont angibt, Clärchen habe ihm im Traum »den Lorbeer auf das Haupt« gedrückt. Schiller 1995 (Anm. 24), S. 165.

³² Whitinger konstatiert, dass die Heldenbekränzung nicht erfolgt, sondern durch die Militärmusik unterbrochen wird. Vgl. Whitinger 2007 (Anm. 15), S. 141.

sucht, so die Suggestion, nach dem fehlenden Kranz. Der Kranz fehlt dem Helden; es ist, um mit Schiller zu sprechen, in der Tat eine »Illusion« (FA 8, 937), die dieser Schluss zu sehen gibt – eine Illusion, die aber nicht eine auf Rührung abzielende Wirkabsicht durchkreuzt, sondern die Goethes politischer Analytik zuarbeitet: Auch die Schlusszene setzt das Illusorische der Heroisierung ins Bild³³ – in der ohnmächtigen zweiten, aber für den reflexiven Gehalt der Szene maßgeblichen Hauptrolle: das ganz ins Bild verbannte Clärchen. Sie mutet indessen kaum ohnmächtiger als Goethes Titelheld an.

VI. Fazit: Was für ein Drama?

Im *Prinz Friedrich von Homburg* (postum 1821) schafft Kleist eine verblüffend analoge und sein Stück sogar rahmende Figurenkonstellation, um das Heldentum seines Protagonisten als Kollektivphantasie auszuweisen. Die Forschung hat dieser intertextuellen Verbindung bislang eher den Status einer Randbemerkung beigemessen.³⁴ Bei Kleist taucht das Requisit des Siegerkranzes wieder auf, das sich der Prinz zu Beginn des Dramas sogar noch selbst in somnambuler Umnachtung zurechtflicht – und das ihm der kurfürstliche Souverän abnimmt.³⁵ Auch bei Kleist ist es eine Frau, Prinzessin Natalie, die den Heldenkranz in die Höhe hält und ihn – hier ist das Schauspiel expliziter – Homburg entzieht.³⁶ Prinz Friedrich wird nun zwar am Ende von Natalie bekränzt; das triumphale Schlussbild eines auf ruhmreiche Taten stolz zurückblickenden Helden findet sich jedoch auch bei Kleist nicht. Während Goethe seinen Helden am Ende von Glorie und Sieg allenfalls träumen lässt, schickt Kleist den frisch Bekränzten geradewegs in eine durchweg unheroische Ohnmacht.³⁷ Verschiedene Interpret*innen legen Kleists Schluss als komödienhaft aus. Zumbusch hat vorsichtiger von einem »Absturz des Erhabenen ins Komische« gesprochen und sieht hier ein »Drama ungewisser Gattung« entstehen, das bestenfalls als »Farce«³⁸ zu bezeichnen sei.

33 So formuliert Reinhardt, man habe »die Traumhaftigkeit des Schlusses von der ›gleichsam‹ träumerischen Existenz des ›Helden‹ her zu begreifen. Hartmut Reinhardt: »Egmont«, in: Interpretationen. Goethes Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 158–198; hier S. 171.

34 Vgl. Whittinger 2007 (Anm. 15), S. 170.

35 Vgl. Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel.* in: H.v. K.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen 1808–1811*, hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, S. 555–644; hier S. 557 und 560.

36 Vgl. ebd., S. 560.

37 Vgl. ebd., S. 644.

38 Cornelia Zumbusch: »nichts als leben«. Affektpolitik und Tragödie in »Prinz Friedrich

Einer solchen dramatischen Farce inhäriert, so meine ich, eine erschreckende Hellsichtigkeit im Hinblick auf die politische Sprengkraft jener Held*innen-träume. Während sich Goethes Bürger nicht von Clärchens heroischen Phantasien entflammen lassen und auch Egmonts heroischer Widerstand bloß in dessen eigener träumerischer Wahrnehmung reüssiert, entwirft Kleists Helden-Farce einen Ausblick darauf, was geschehen kann, wenn Heldenträume sich selbstständigen und ein ganzes Kollektiv affizieren – das ist dann aber überhaupt nicht mehr komisch. Im *Homburg*-Schauspiel bereiten die Heldenträume des Volks einer brutalen Realpolitik den Boden – eine Prognose, die sich natürlich ganz anders liest als die von Weber zentral gestellte Veralltäglicung des Charismas. Kleists Volk hat keine Angst, scheut die Straße nicht, sondern tritt als eine vaterländische, militärische ›Macht der vielen‹ in Erscheinung, die sich im Schatten des derangierten Helden aufrichtet. Letzterer weiß nicht, wie ihm geschieht, als ihm nach seiner Ohnmacht »Heil«-Rufe³⁹ entgegenschallen, und muss, so die berüchtigte Wendung, nachfragen, was Sache ist: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?«⁴⁰ Einen Helden ohne heroisches Bewusstsein also porträtiert Kleist hier, aber eben einen, dessen Bild in den Köpfen der kurfürstlichen Armee längst Blüten getrieben hat: »ALLE In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«⁴¹ – So wird in Kleists Schlussvers eine martialische Kollektivstimme, ein zum Töten bereites Brandenburg ins gar nicht mehr komische Bild gesetzt. Kleist notiert den Sprung von Heldenträumen zum blutigen Ernst einer vaterländischen Vernichtungspolitik. Auf welches andere Kleist-Drama das verweist, hat Kittler vermerkt. Er sieht im Schluss des *Homburg* einen »totalen Krieg« in Aussicht gestellt und zieht den Vergleich zur *Hermannsschlacht* (postum 1821).⁴²

Eine solche, weiter in die Moderne führende politische Analytik ist, das sollten die Ausführungen zeigen, in der tragischen Form und dabei insbesondere in der Geschlechter-Figuration angelegt, die Goethe im *Egmont* realisiert. Das Modell des bürgerlichen Trauerspiels bloß noch, so kann man zuspitzen, ausschlagend gelangt er zu einem Endspiel des Heroischen – einem Held*innenstück, das zumindest in Clärchens Rede die Vision von einem Volk entfaltet, das sich

von Homburg«, in: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 270-289; hier S. 289. Geisenhanslücke spricht von einem »Lob der Komödie«. Achim Geisenhanslücke: Infame Scherze. Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe, Göttingen 2013, S. 345-368; hier S. 364.

39 Kleist 1987 (Anm. 35), V. 1854 f.

40 Ebd., V. 1856.

41 Ebd., V. 1858.

42 Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987, S. 266.

»zu einem fürchterlichen Heer vereinigen« (MA 3.1, 312) könnte. Der Text privilegiert Clärchens Perspektive insgesamt deutlich vor Egmonts Traumvisionen. Während Letztere ja im Grunde nur in der eigenen Verklärung bestehen, führt Goethe die politische Reflexion mit der Clärchen-Figur auf eine Ebene, die das Volk immerhin einspielt bzw. in den analytischen Horizont treten lässt.

Bei aller hier vorgestellten Kritik, die Schiller Goethes *Egmont* entgegenbringt, scheinen Goethes Clärchen und seine Johanna dann doch, wie bereits angedeutet, ähnliche Figurenprofile aufzuweisen, gerade, was ihren analytischen Gehalt betrifft.⁴³ Die Fahne als heroisches Requisit würde den Weg in einen genaueren Vergleich der beiden Heldinnen bahnen. Dass die tote Johanna am Ende »ganz [...] bedeckt«⁴⁴ von Nationalflaggen da liegt, ergibt einen guten Sinn, da Schiller sein Heldinnendrama nach wie vor eine *Tragödie* und nicht, wie Kleist seinen *Prinzen von Homburg*, ein *Schauspiel* nennt – man könnte meinen, dass es am jeweiligen Geschlecht der Protagonist*innen liegt, ob sie am Ende nur aus einer Ohnmacht oder eben gar nicht mehr erwachen; wäre da nicht Prinzessin Natalie, die im Grunde Hochverrat zu Homburgs Gunsten begeht, dafür aber überhaupt nicht zur Rechenschaft gezogen wird:⁴⁵ Man kann sie mit gutem Recht die eigentliche Heldin in Kleists *Brandenburg* nennen.

Literatur

- Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791-1805, München 2009.
 Barone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004.
 Buck, Theo: Zur Dramaturgie des Schlusses von Goethes »Egmont«, in: Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart, hg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000, S. 35-45.
 Davies, Steffan: Schiller's »Egmont« and the Beginnings of Weimar Classicism, in: Schiller: National Poet – Poet of Nations, hg. von Nicholas Martin, Amsterdam 2006, S. 123-138.

43 Ein solcher Vergleich müsste auch die Öffnungen beider Dramen zum romantischen Kunstparadigma erwägen – was bei Schiller schon im Untertitel (»eine romantische Tragödie«) festgehalten ist. Vgl. in dieser Hinsicht zu *Egmont*: Hartmut Reinhardt: »... jene tiefere, echt romantische Tendenz«. Goethes »Egmont« und seine Rezeption bei den Romantikern, in: Schnittpunkt Romantik, hg. von Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz, Tübingen 1997, S. 1-22.

44 Schiller 1996 (Anm. 22), S. 277.

45 Vgl. Rocks 2020 (Anm. 1), S. 476 und 480.

- Fink, Gonthier-Louis: Bild und Bedeutung des Volkes in Goethes »Egmont«, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hg. von Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Würzburg 1990, S. 223-242.
- Geisenhanslüke, Achim: Infame Scherze. Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe, Göttingen 2013, S. 345-368.
- Goethe, Johann Wolfgang: Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 246-329.
- Haas, Claude: Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, S. 131-145.
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987.
- Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. in: H. v. K.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 2: Dramen 1808-1811, hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, S. 555-644.
- Koschorke, Albrecht: Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243-259.
- Martus, Steffen: Sinn und Form in Goethes »Egmont«, in: Goethe-Jahrbuch 115, 1998, S. 45-61.
- Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993.
- Reinhardt, Hartmut: »Egmont«, in: Interpretationen. Goethes Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 158-198.
- »... jene tiefere, echt romantische Tendenz«. Goethes »Egmont« und seine Rezeption bei den Romantikern, in: Schnittpunkt Romantik, hg. von Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz, Tübingen 1997, S. 1-22.
- Rocks, Carolin: Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist), Berlin/Boston 2020.
- (Wie) entscheiden Held*innen? Überlegungen zum Verhältnis von politischem Heroismus und Entscheiden im Drama um 1800, in: Semantiken und Narrative des Entscheidens vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Philip Hoffmann-Rehnitz, Matthias Pohlig, Tim Rojek und Susanne Spreckelmeier, Göttingen 2021, S. 273-296.

- Saviane, Renato: Egmont, ein politischer Held, in: Goethe-Jahrbuch 104, 1987, S. 47-71.
- Schaum, Konrad: Sinn und Gestalt von Goethes »Egmont«, Heidelberg 2012.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Ein Schauspiel, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2: Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 11-181.
- Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 926-937.
 - Egmont. Erste Bearbeitung für die Bühne von Schiller. 1796, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 9: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a. M. 1995, S. 85-166.
 - Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 149-277.
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980.
- Siedhoff, Sigrid: Der Dramaturg Schiller. »Egmont«. Goethes Text – Schillers Bearbeitung, Bonn 1983.
- Weber, Max: Max Weber Gesamtausgabe, Abt. 1: Schriften und Reden, Bd. 23: Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet 1919-1920, hg. von Knut Borchardt et al., Tübingen 2013, S. 143-600.
- Wellbery, David E.: Affirmation und Ressentiment. Kurzer Versuch zur Poetik von Goethes »Egmont«, in: Poetica 49/3-4, 2017/2018, S. 398-415.
- Whiting, Raleigh: The Ironic »Tick« in Goethe's »Egmont«: The Potentials and Limits of the Modern Heroic and Poetic Ideal, in: Goethe Yearbook 14, 2007, S. 129-146.
- Zumbusch, Cornelia: »nichts als leben«. Affektpolitik und Tragödie in »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 270-289.
- Die Immunität der Klassik, Berlin 2012.