

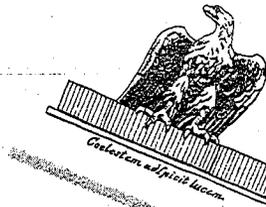
TEXT & KONTEXT

ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTISCHE
LITERATURFORSCHUNG IN SKANDINAVIEN

SONDERREIHE, BAND 33

Aufklärung als Problem und Aufgabe

Festschrift für
Sven-Aage Jørgensen



KOPENHAGEN • 1994 • MÜNCHEN
WILHELM FINK VERLAG

Goethes *Clavigo* Das Künstlerdrama im bürgerlichen Trauerspiel

von Klaus-Detlef Müller (Tübingen)

Mit *Clavigo* kehrt Goethe nach dem *Götz von Berlichingen* und den *Leiden des jungen Werthers* zu der eigenartigen Praxis seines Jugendwerkes zurück, sich die literarische Formensprache durch die variierte Aneignung traditioneller Muster und Verfahrensweisen systematisch zu erschließen.¹

Er hat diese Vorgehensweise in *Dichtung und Wahrheit* reflektiert und auf einen grundsätzlichen Mangel an erlebter Erfahrung zurückgeführt: Lediglich "zwei große, ja ungeheure Stoffe (lagen) vor mir, deren Reichtum ich nur einigermaßen zu schätzen brauchte, um etwas Bedeutendes hervorzubringen"² - eben den *Götz* und den *Werther*. *Clavigo* ist demgegenüber, wie die sehr bald danach entstehende *Stella*, der Versuch, interessante, wenn auch eher anekdotische Stoffe in einer regelmäßigen Form auf die Bühne zu bringen. Dabei ist es wohl weniger der Nachweis seiner Fähigkeit zum dramatischen Handwerk, wie es die Zeitgenossen verstanden, der Goethe zu seiner Darstellungsweise veranlaßte, als der Zwang eines literarischen Standards, wo der junge Autor nicht so sehr vom Gegenstand als vielmehr von einem Produktionszwang in seiner Schriftstellerrolle inspiriert war.³ Das gängige Muster, auf das Goethe 1774 zurückgreifen konnte, war das bürgerliche Trauerspiel, wie es vor allem in den Dramen Lessings und in den häuslichen Dramen des von Lessing übersetzten Denis Diderot vorlag. Diese Traditionswahl ist kaum zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Emilia Galotti* bereits überholt, nicht zuletzt durch Goethes *Götz von Berlichingen*, der gleichzeitig mit Lessings Mustertragödie entstand. Die Weiterentwicklung und damit die gattungsgeschichtliche Aktualität des bürgerlichen Trauerspiels lag inzwischen in Lenz' *Hofmeister* vor, und es ist kein Zufall, daß Johann Heinrich Voß in einem Brief vom 15. August 1774 den *Clavigo* am Lenzschen Werk mißt: man erkenne den Verfasser des *Götz* nicht wieder - "Ein neues Lustspiel, der Hofmeister, das nicht von ihm sein soll, wäre seiner würdiger."⁴

In der Tat hat Goethe sich in auffälliger Weise zunächst stets nicht an aktuellen Mustern orientiert, wenn er sich von Literatur inspirieren ließ.⁵ So liegt für die Inanspruchnahme des Gattungshaften Lessing näher als Lenz, der seinerseits Goethe verpflichtet ist. Gleichwohl ist der bemühte Nachweis von Übereinstimmungen und Parallelen in Figuren- und Handlungsanlage mit Lessings bürgerlichen Trauerspielen ermüdend

und langweilig, überdies nur durch ein oft vermeintliches Wiedererkennen zu führen, das methodisch fragwürdig Assoziationen als Ergebnisse setzt.⁶ Damit kommt die literaturgeschichtliche Bedeutung des Goetheschen Werkes gar nicht in den Blick. Sie liegt, wie mir scheint, in der Thematisierung der Schriftstellerexistenz und der in ihr auszutragenden Rollenkonflikte, die in einer auffälligen Weise Problemfelder der literarischen Vorlage entfaltet und eigene Erfahrungen Goethes einbezieht. Das bürgerliche Trauerspiel ist dafür nur ein zeitgemäßes Vehikel, nicht das Ziel des dichterischen Bemühens.

Bekanntlich beruht Goethes Darstellung auf der Flugschrift *Fragments de mon voyage en Espagne* von Augustin Caron de Beaumarchais, die unmittelbar zuvor erschienen war und in ganz Europa großes Aufsehen erregt hatte.⁷ Es handelt sich hier um den Bericht über einen familiären Ehrenhandel, der zwischen zwei höfischen Literaten ausgetragen wird, wobei die gesellschaftlichen Rollen der Kontrahenten für den Konflikt nicht entscheidend sind. Goethe hat die Konfrontation zwischen Beaumarchais und *Clavigo* im zweiten Akt seines Dramas durch eine mehr oder weniger wörtliche Übersetzung aus der Vorlage übernommen. Beaumarchais' Schilderung war ihm, wie er in *Dichtung und Wahrheit* schreibt, "schon beim ersten und zweiten Lesen [...] dramatisch ja theatralisch vorgekommen."⁸ Wie der *Götz von Berlichingen* ist also auch der *Clavigo* Lebensgeschichte "dramatisiert". Freilich beschränkt sich diese Vorgehensweise im engeren Sinne auf die direkte Konfrontation der beiden Literaten, alles weitere ist Erfindung, wenn auch im direkten Zusammenhang mit den wirklichen Umständen dieser Begegnung. Beaumarchais, der im Herbst 1774 in Augsburg eine Aufführung des Goetheschen Dramas sah, war denn auch über die Fiktionalisierung seiner Darstellung irritiert und verärgert. In einem Brief an Marsollier de Vivetières vom 18. April 1799 schreibt er: "Mais l'allemand avait gâté l'anecdote de mon mémoire en la surchargeant d'un combat et d'un enterrement, additions qui montraient plus de vide de tête que de talent."⁹ Die Kritik gilt der melodramatischen Lösung im 5. Akt, die auf Balladenmotive zurückgreift und sie in einer shakespeareisierenden Manier theatralisiert. Damit wird in der Tat das Muster familialer Konfliktlösungen im bürgerlichen Trauerspiel und in der tragédie domestique gesprengt.

Die entscheidendste Veränderung gegenüber der Vorlage nimmt Goethe vor, indem er *Clavigo* zum Protagonisten seines Dramas macht, also den Gegenspieler von Beaumarchais. Damit wird aus dem familiären Ehrenhandel, der gewissermaßen zufällig unter Literaten ausgetragen wird, das Drama der Schriftstellerexistenz. Und hier kommen auch autobiographische Momente ins Spiel, die der fremden Autobiographie zugeschrieben werden und sich diese für eigene Lebenserfahrungen aneignen. Goethe hat den *Clavigo* in *Dichtung und*

Wahrheit als Teil einer "poetischen Beichte"¹⁰ erklärt, die in der Einschätzung des verlassenen Mädchens und ihres ungetreuen Liebhabers Friederike Brion literarisch jene Gerechtigkeit erfahren lassen sollte, die er ihr im Leben verweigert hatte. Daß das über eine Figur geschieht, die in den Augen des Weltmannes Carlos als eine "trippelnde, kleine, hohläugige Französin" erscheint, "der die Auszehrung aus allen Gliedern spricht, wenn sie gleich ihre Totenfarbe mit weiß und rot überpinselt hat" (477)¹¹, entwertet die "selbstquälerische Büßung" zwar, aber es trifft zu, daß Goethe Friederike verlassen hat, weil sie ihn in ihrem ländlich-idyllischen Lebensraum zwar faszinierte, in seinem eigenen Lebens- und Wirkungskreis aber hilflos war und hier jeden Reiz verloren hatte. Das ist im 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* mit unvergleichlicher Prägnanz geschildert¹² und auf die am Beispiel Voltaires gewonnene Rolle des 'Dichtersfürsten' bezogen. Genau diese Konstellation wird im *Clavigo* als Unvereinbarkeit von öffentlicher Wirksamkeit und häuslicher Beschränkung ausdrücklich thematisiert. Es geht also nicht allein um Treulosigkeit und Verrat, sondern um die Spannung von privater Existenz und öffentlichem Auftreten in der Schriftstellerrolle.

In der Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels ist der ungetreue Liebhaber eine Funktionsgestalt. Im Zentrum steht die gewöhnlich in der Vater-Tochter-Beziehung dargestellte Familiarität. Sie erscheint im *Clavigo* von vornherein in einer defizitären Gestalt, die durch die Vorlage bedingt ist. Der Vater Beaumarchais hat seine Schutzfunktion aufgegeben, als er Marie und Sophie in die Obhut eines später wortbrüchigen spanischen Geschäftsfreundes gegeben und sie damit sich selbst überlassen hatte, noch dazu in einem fremden Land.¹³ An seine Stelle tritt der Bruder, der mit dem väterlichen Segen als Rächer die Schutzfunktion der väterlichen Autorität übernimmt. In dieser Exposition ist das familiäre Muster des bürgerlichen Trauerspiels gewahrt, zwar in einer Schwundstufe, aber solches noch erkennbar.

Die gattungshafte Exposition, die das Schema von Herrschaft und Zärtlichkeit im Rollentypus des Familienvaters¹⁴ und seine Sorge für die Tochter durch die realistische, weil historische Variante einschränkt, wird aber überlagert durch die zweite Exposition, die Clavigo ins Spiel bringt und ihn an Stelle der gefallenen oder gefährdeten Tochter zum Protagonisten macht. Dabei wird seine Treulosigkeit - das gebrochene Eheversprechen - im Horizont seines Schriftstellerehrgeizes eingeführt. Ihm gilt schon die erste Replik des Dramas. Clavigo ist als Zeitungsschreiber auf der Höhe des Ruhms, erhebt Anspruch auf europäische Geltung und steht als Archivarius des Königs am Beginn einer entschlossen ergriffenen höfischen Karriere. Er weiß, daß er als ein Fremder "ohne Stand, ohne Namen, ohne Vermögen" (446) Marie die Aufnahme in die Madrider Gesellschaft und seine

entscheidenden ersten Erfolge verdankt. Sie hat ihn nicht nur protegiert, sondern durch seine Empfindungen für sie auch inspiriert, war also die Muse jener Produktion, die ihm zur Existenz als freier Schriftsteller verholfen und damit auf den Weg zur höfischen Karriere gebracht hat. Der Bruch des Heiratsversprechens ist also insofern eine Infamie, als er diejenige entehrt, der er seine gesellschaftliche Identität verdankt. Aber es ist nicht nur persönlicher Wankelmut, der Clavigos Verhalten begründet und ihn für die Einflüsterungen von Freunden und Gönnern empfänglich macht, die in der sozial niedriggestellten und zudem reizlosen Verlobten ein Hindernis für eine glänzende Karriere bei Hof sehen. Im Unterschied zum Weltmann Carlos, der "nie ohne Weiber leben" kann, sich aber hütet, sich auf "Sentiments" einzulassen (446), also eine empfindsame Bindung einzugehen, ist Clavigo von Gefühlen bestimmt. In dem Maße, wie Marie ihm gleichgültig wurde, hörte sie auch auf, seine Muse zu sein, so daß die Beziehung seine schriftstellerische Potenz gefährdete. Wenn also zunächst private und berufliche Existenz in vollendeter Weise zusammenwirkten, so ist das eine problematische Voraussetzung für die Karriere. Zu Beginn des Dramas kann es sich Clavigo nicht mehr leisten, seinen Erfolg als Schriftsteller durch private Rücksichten zu gefährden. Er ist in zweifacher Hinsicht ein moderner Autor: er schreibt für den Markt, also professionell, und er braucht zugleich das Erlebnis als Inspirationsquelle. Seine private Existenz unterliegt also den Verdinglichungszwängen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung. Wenn er darüber klagt, daß er sich selbst nicht versteht, wenn ihm die eigene Veränderlichkeit zum Rätsel wird, so ist es die Erfahrung der Selbstentfremdung, die seiner professionellen Rationalität widerspricht: "die Weiber, die Weiber! Man verhandelt gar zu viel Zeit mit ihnen." (446)

Zum Problem wird aber nicht der Zwiespalt der Gefühle, sondern die Gefährdung der gesellschaftlichen Existenz. Der aus dem Nichts aufgestiegene Clavigo verdankt seine Karriere der Bedeutung, die eine unabhängige Publizistik im Laufe des 18. Jahrhunderts gewonnen hat, also der Entstehung der literarischen Öffentlichkeit. Dabei hat er sich konsequent des zentralen Mediums der bürgerlichen aufklärerischen Publizistik bedient: der *Moralischen Wochenschrift*. Sein 'Denker' ('El Pensador') ist nach dem Muster von Addison/Steeles 'Spectator', des Prototyps aller *Moralischen Wochenschriften*, konzipiert (454f.). Er dient der Verbreitung von Wissen, gutem Geschmack, Empfindsamkeit und gutem Stil (445) und wendet sich an ein vornehmlich weibliches Publikum. Damit ist das Genre ganz im Sinne seiner Institutionalisierung und Zielsetzung beschrieben, wie Wolfgang Martens sie in seiner grundlegenden Untersuchung bestimmt hat.¹⁵ Entscheidend für das Selbstverständnis des Herausgebers *Moralischer Wochenschriften* ist die Wahrnehmung eines Sittenlehler- und Sittenrichteramtes. Sie verstehen sich als Lehrer von Vernunft und

Tugend, beanspruchen die Aufgabe einer Besserung des menschlichen Herzens, sind Anwälte von Ehe¹⁶ und Familie sowie einer tugendhaften Lebensführung, als solche auch Kritiker der höfischen Welt.¹⁷ Der Wochenschriftautor vertritt also ein moralisches Programm, das auch dem zeitgenössischen Publikum als solches vertraut war. Die Moralische Wochenschrift "ist mehr als jeder andere Zeitschriftentyp gehaltlich und formal festgelegt; ihre Formen, ihre Tendenzen sind weitgehend Formen und Tendenzen der ganzen Gattung."¹⁸

Im Zeichen solcher Programmatik steht die Begegnung Beaumarchais mit Clavigo im 2. Akt, der im wesentlichen dem *Mémoire* folgt. Beaumarchais gibt sich als Abgesandter einer "Gesellschaft gelehrter würdiger Männer" (454) aus, die mit dem Herausgeber des 'Denker' in eine gelehrte Korrespondenz eintreten wollen. Clavigo wird also in seiner spezifischen Schriftstellerrolle angesprochen und an die Voraussetzungen seiner brillanten Karriere erinnert.¹⁹ Zugleich übernimmt Beaumarchais das dem Genre eingeschriebene Sittenrichteramt, indem er Clavigo mit der Geschichte seines Verrats konfrontiert. Die Selbstbezeichnung, die Beaumarchais von Clavigo verlangt, ist schon an sich ehrenrührig, sie ist aber für den Herausgeber einer Moralischen Wochenschrift vernichtend, weil sie ihm mit der persönlichen Integrität die Legitimation seines Schreibens entzieht und ihm jede Glaubwürdigkeit für das Publikum nimmt. Beaumarchais greift zunächst nicht sein Leben an - die konventionelle, aber unvernünftige Lösung²⁰ -, sondern seine Reputation. Die Erklärung, die Clavigo als einen "Niederträchtigen" und "Nichtswürdigen" (459) bloßstellt, ist für die Öffentlichkeit bestimmt, soll als Flugschrift den Hof und die Stadt überschwemmen (459).²¹ Urteil und Strafe des Sittenrichters treffen also die berufliche Existenz und die Karriere des Literaten, um derentwillen er zum Verräter an Marie geworden war, und sie bedienen sich der publizistischen Öffentlichkeit, deren Agent der Treulose ist.

In der Folge weicht Goethe auf sehr signifikante Weise von der Vorlage ab. Carlos Kalkül in der Schlußszene des 2. Aktes deutet die Strategie des historischen Clavigo an, aber Goethe entwickelt das Problem auf eine andere Weise. Der 3. Akt folgt mit der Versöhnung der Liebenden der Dramaturgie und dem Denkmuster des empfindsamen häuslichen Dramas. Clavigo ist hier der von Reue gepeinigte Privatmann, der seine Fehler erkennt, das Mitleid der Tugendhaften beansprucht und Beaumarchais wider Willen zum "Komödienbruder" macht, "der den Roman entwickeln und seiner Schwester einen Mann schaffen will" (459). Die Selbstreferentialität des dramaturgischen Musters ist in dieser vorweggenommenen Deutung ausdrücklich ausgestellt. Zusätzlich wird die in der Literatur so geläufige wie im Leben unwahrscheinliche Versöhnungsbereitschaft²² pragmatisch begründet, indem die Interessen sowohl der Guilberts wie des französischen Gesandten darauf gerichtet sind, die

öffentliche Bloßstellung eines angesehenen Spaniers durch die landfremden und dadurch gefährdeten Franzosen zu vermeiden.

Der eigentliche Konflikt liegt jenseits der vertrauten literarischen Muster, aber auch jenseits der trivialen Infamie des historischen Clavigo, der der beherzten Attacke Beaumarchais sogleich mit einer verschlagenen Intrige begegnete. Goethe verlegt ihn in die Figur seines Clavigo und trägt ihn in der Auseinandersetzung zwischen Clavigo und Carlos im ersten Teil des 4. Aktes aus. Hier hat er sein Interesse am Stoff festgemacht und seine spezifische Darstellungintention als literarische Leistung beansprucht.²³ Entscheidend ist ein grundlegender Zwiespalt des Protagonisten: als empfindsamer Privatmann ist er in seiner Reue aufrichtig und zur Wiedergutmachung ehrlich entschlossen, als ehrgeiziger Literat, der schon davon geträumt hat, bis zum Minister aufzusteigen (474), muß er aber erkennen, daß die Heirat ein Fehler wäre und ihn auf eine bereits überwundene soziale Stufe zurückwürfe. Zudem hat Marie als Frau jeden Reiz für ihn verloren, auch wenn er das zunächst mit der empfindsamen Emphase des moralischen Selbstwertgefühls verdrängt. Tatsächlich kann die verlassene Geliebte in einer Ehe aus Gewissen nicht wieder in die Rolle der Muse eintreten, in der die private und die öffentliche Existenz ursprünglich zusammenwirkten. Carlos macht ihm den Preis seiner empfindsamen Moralität unerbittlich klar, indem er ihm sein künftiges Leben an der Seite Mariens entwirft, so wie Beaumarchais ihm zuvor sein vergangenes Leben in der Perspektive des Verrats vorbuchstabiert hatte. Und wieder ist Clavigo bereit, sich seinen Entschluß in die Feder diktieren zu lassen (481): zweimal ist der gefeierte Literat außerstande, im eigenen Namen selbst zu schreiben, ist also in seinen schriftlichen Zeugnissen fremdbestimmt. Carlos ist dabei nach Goethes Zeugnis nicht der "Bösewicht" und Intrigant der literarischen Tradition, sondern der "reine Weltverstand", der "mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken" darf.²⁴ Er macht Clavigo klar, daß er aus Gewissenhaftigkeit gegen seine Interessen verstieße, wenn er sich durch eine Mesalliance zum öffentlichen Gespött machte. Private Integrität, die ja zudem auf einem Selbstbetrug beruhte, und öffentliche Wirksamkeit schließen sich aus. Der Erfolg ist an ein kalkuliertes Rollenspiel gebunden, für das Clavigo geeignet ist, weil er persönliche Ausstrahlung, Charisma, hat und einen "großen und allgemeinen Eindruck auf die Weiber" macht (473), was dem stumpfnasigen, krausköpfigen, misogynischen Carlos nicht möglich ist, so daß er den eigenen Ehrgeiz auf den Freund übertragen muß.²⁵ In dem Maße, wie die Freunde sich ergänzen, wie in ihnen Charisma und Weltverstand zusammenwirken, wird zugleich deutlich, daß Clavigo nicht in der Lage ist, seine Möglichkeiten im Sinne einer höfischen Karriere zu nutzen, ja daß er diese Möglichkeit gar nicht hat. Denn sein Erfolg als Autor und als Herausgeber einer Moralischen Wochenschrift, der seine Attraktivität und sein

Charisma erst zur öffentlichen Erscheinung bringt, beruht auf den empfindsamen moralischen Momenten seiner Persönlichkeit, die einer höfischen Karriere im Wege stehen, wie denn ja auch der 'reine Weltverstand' in Carlos Weltverachtung und Zynismus zeigt. Goethe stellt diesen Konflikt aber nicht in der traditionellen Weise als ein Triumph der Moralität über den Ehrgeiz dar und plädiert nicht in der gewohnten Weise für eine Höherwertigkeit des familiären Idylls gegenüber dem Erfolg in der Welt der höfischen Intrigen und der veräußerlichten Resonanz bei einem Publikum, das das öffentliche Rollenspiel ebenso hoch einschätzt wie die Selbstinszenierung des Literaten.²⁶ Das "Glück einer ruhigen Beschränkung", der "Beifall eines bedächtigen Gewissens" (479) sind der "Größe" nicht übergeordnet, die der Aufsteiger erreichen kann, wenn er sich über Verhältnisse erhebt, "die einen gemeinen Menschen ängstigen würden" (478).²⁷ Die Opposition ist in Clavigos Innere verlegt, wird von Carlos zu einer Entscheidungssituation zugespitzt, wobei aber die Größe verlangt ist, zu einer der Entschlüssen - Innerlichkeit oder Öffentlichkeit - unbedingt zu stehen.²⁸ Clavigo aber ist nicht der 'Kerl', der einen solchen Entschluß fassen könnte. Er ist sich selbst doppelt entfremdet durch die Äußerlichkeit des Erfolgs und durch die Internalisierung von Normen, die er als Selbstbeschränkung erfährt, die also ihren Wert nicht mehr in sich selbst und in der 'natürlichen' Vermittlung eines Selbstgefühls haben. Aus diesem Grunde nimmt er sich als "kleinen Mensch" (480) wahr, der seinen Weg nur in einer Fremdbestimmung gehen kann, indem er sich von Carlos so leiten läßt wie zuvor von Beaumarchais. Das aber ist die Rolle des Literaten zwischen empfindsamer Inspiration und dem Diktat des literarischen Marktes. Für die Handlung bedeutet das neuerliche Verrat mit tödlichen Folgen für Marie und Selbstvernichtung in der Reue, also Rückkehr zur Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels, das mit balladesken Motiven melodramatisch endet. Dabei wird das konventionelle Motiv des tödlichen Duells aufgenommen, das im 2. Akt schon als überholtes literarisches Muster verabschiedet worden war.²⁹ Goethe hält sich hier an literarische Vorgehensweisen, die durch den Rückgriff auf Shakespeare und die Volksballade gewissermaßen zu einem Überbietungsgestus gesteigert sind und als Zitate ausgestellt werden. Er setzt damit die Literarizität gegen die pragmatische Lösung, obwohl die Vorlage von einer Bestrafung des historischen Clavijo berichtet, dessen höfische Karriere durch eine Intervention des spanischen Königs beendet scheint. Wie Beaumarchais konnte auch Goethe 1774 nicht wissen, daß er sie nach einer Schamfrist fortsetzen konnte. Aber Clavigo ist nicht Don José Clavijo y Fajardo: er ist in seiner gespaltenen Existenz eine literarische Figur. Diese Figur ermöglicht es, mit der Spannung von privater und öffentlicher Existenz die Künstlerthematik in das überlieferte Genre des bürgerlichen Trauerspiels einzuführen und

damit ein traditionelles Medium für eine neue Thematik zu öffnen. Das geschieht in einer realistischen Wendung, indem nicht ein vorgegebenes literarisches Schema erfüllt, sondern eine reale, quellenmäßig dokumentierte Konstellation aufgegriffen wird. In dem Maße, wie aber der Konflikt objektiviert wird, nicht der treulose soziale Aufsteiger, sondern der Autor einer Moralischen Wochenschrift, der Gelehrte und Künstler in das Spannungsfeld von Normen und gesellschaftlichen Erfordernissen gerät, wird das Formmuster des bürgerlichen Trauerspiels zu einem literarischen Medium, das nur in der Überbietung seiner Literarizität noch erfüllt werden kann. Was gattungsgeschichtlich als Schwäche des Werkes erscheinen muß, ist im thematischen Bereich seine Stärke: die Entfaltung einer wirklichen Problemlage.

ANMERKUNGEN

1. Vgl. hierzu Klaus-Detlef Müller, *Hans Sachs und die 'Poesie des Tages'*. Zu Goethes 'Jahrmarktsfest in Plundersweilern'. In: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. Tübingen 1992, S.915-924. Hier: S.915f.
2. Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit*. Frankfurter Ausgabe I/14. Frankfurt am Main 1986, S.588.
3. Die Entstehungsbedingungen des *Clavigo* sind bekannt und müssen hier nicht erneut ausgebreitet werden. Vgl. jetzt die gründliche Zusammenfassung bei Dieter Borchmeyer: *Johann Wolfgang Goethe. Dramen 1765-1775*. Frankfurter Ausgabe I/4. Frankfurt am Main 1985, S.908ff.
4. J. H. Voß an J.G. Brückner, 15. August 1774, zit. nach Borchmeyer (Anm. 3) S. 927.
5. Besonders auffällig ist etwa die Orientierung der *Müschuldigen* an Komödienformen der 50er Jahre, obwohl zur Entstehungszeit Lessings *Minna von Barnhelm* bereits vorliegt, Goethe bekannt ist und die Maßstäbe für die Komödie gesetzt hat. Zu Recht weist auch Borchmeyer (Anm.3, S.923) darauf hin, daß Goethe auf die erste Phase in der Gattungsgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels und auf die 'tragédie domestique' im Sinne Diderots zurückgreift.
6. Vgl. hierzu besonders Edward Dvoretzky, *Lessingsche Anklänge in Goethes Clavigo. Ein Prolegomenon zu einer sprachlichen und stilistischen Untersuchung*. In: *Lessing Yearbook* IV/1972, S.36-58; Peter J. Burgard, *Emilia Galotti und Clavigo. Werthers Pflichtlektüre und unsere*. In: *ZfDP* 104/1985, S. 481-494; Wolfgang Albrecht, "Wenn Ihr Lessingen seht, so sagt ihm, daß ich auf ihn gerechnet hätte". *Zur Auseinandersetzung des jungen Goethe mit dem Dramatiker Lessing*. In: *Impulse* 6/1983, S. 148-193. Sehr viel vorsichtiger argumentiert Borchmeyer (Anm.3) S. 919ff.

7. *Beaumarchais, Oeuvres*. Paris 1988. *Mémoires contre Goëzman. Quatrième mémoire à consulter. Année 1764. Fragment de mon voyage en Espagne*. Zur Bedeutung dieser Quelle s. Borchmeyer (Anm.3) S. 914ff.
8. *Dichtung und Wahrheit* (Anm.2) S. 720.
9. Zit. nach W. Witte, *Enigma variations on the Theme of Clavigo*. In: *Oxford German Studies* 6/1972, S.50-60, hier S. 52.
10. *Dichtung und Wahrheit* (Anm.2) S. 568.
11. Zitate nach Johann Wolfgang Goethe, *Dramen 1765-1775*. Frankfurter Ausgabe I/4., Frankfurt/M 1985. Die in Klammern angegebenen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen dieser Ausgabe.
12. Vgl. hierzu Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen 1976, S. 298-310, besonders S.305ff.
13. Der rechtliche Status der Franzosen in Spanien und ihre Bedrohung durch höfische Intrigen spielt in der Vorlage eine wichtige Rolle und wird von Goethe teilweise übernommen.
14. Vgl. hierzu Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München 1984.
15. Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der Deutschen Moralischen Wochenschrift*. Stuttgart 1971. Zur Rolle des 'Spectators' vgl. S. 23ff. Die folgenden Ausführungen folgen den Bestimmungen von Martens.
16. Vgl. hierzu besonders Martens (Anm.15) S. 245f.
17. Vgl. hierzu Martens (Anm.15) S. 342ff.
18. Martens (Anm.15) S.21.
19. Auch der Erfolg bei Hofe ist im historischen Kontext mit dem ursprünglich bürgerlichen Organ der Moralischen Wochenschriften vereinbar: Martens weist darauf hin, daß sich seit der Jahrhundertmitte auch aufgeklärte Fürsten dieses Organs zur Durchsetzung ihrer Reformbestrebungen bedienten (Martens (Anm. 15) S.160).
20. Carlos hält es für "das gescheutste", das Leben nicht "gegen einen so romantischen Fratzen (zu) wagen" (464f.) - und tatsächlich ist nur Clavigo, nicht Beaumarchais in Versuchung, nach dem Degen zu greifen (460). Davon ist in der Vorlage keine Rede.
21. Die Formel ist aus der Vorlage übernommen: "la Cour est la ville" (Anm.7, S.906).
22. In der Vorlage heuchelt Clavigo Reue nur, um Zeit zu gewinnen, schränkt aber damit die Handlungsmöglichkeiten Beaumarchais in der spanischen Hauptstadt ein.
23. Vgl. hierzu *Dichtung und Wahrheit* (Anm.2) S. 720f. Wenn Wolfgang Leppmann (*Clavigo*. In: Walter Hinderer (Hrsg.) *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1980, S.78-88) *Clavigo* als einen "direkten Vorläufer des Dokumentarstücks" (S.81) deutet, so verkennt er das spezifische Interesse Goethes am Stoff.

24. *Dichtung und Wahrheit* (Anm.2) S. 720f.
25. "O Clavigo, ich habe dein Schicksal im Herzen getragen, wie mein eignes." (474).
26. Es kommt hier auf Publizität an: so wenig wie das literarische und das höfische Publikum sind Literatur und Politik getrennt. Der Publizist kann sich zum Minister qualifizieren. Damit ist nicht zuletzt Goethes Weg nach dem *Clavigo* angedeutet, wenn auch nicht in einer europäischen Metropole, sondern in einem deutschen Duodezfürstentum.
27. Jochen Schmidt (*Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd.1. Darmstadt 1985, S. 320) hat darauf hingewiesen, daß Goethe Carlos "auf das Repertoire der Genie-Ideologie in sehr direkter Weise zurückgreifen (läßt). Unter Berufung auf das geniale Ausnahme-Menschentum reißt er Clavigo zum Verbrechen hin."
28. Vgl. hierzu die Interpretation von Ingrid Strohschneider-Kohrs (*Goethes 'Clavigo'*. In: *Goethe-Jahrbuch* 90/1973, S.37-56), die deutlich macht, daß das Drama seine historische und gattungsgeschichtliche Bedeutung aus der Leistung Goethes gewinnt, die Gegensätze des Privaten und des Öffentlichen als einen Zwiespalt der Hauptfigur zu gestalten (S.47).
29. Strohschneider-Kohrs (Anm.28) deutet diesen Schluß als den Sieg des 'kleinen', 'gewöhnlichen', des menschlichen Menschen über den falschen "Hang nach Größe" (S.53) und damit als eine tragische Lösung. Dieser Deutung kann ich mich nicht anschließen. Sie ist zu sehr an Normen des Tragischen orientiert.