



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Minor, J.: Entstehungsgeschichte und Stil des Egmont.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Entstehungsgeschichte und Stil des Egmont.

Von J. Minor.



Die Geschichte des Egmont grenzt stofflich nahe an den Götz, und es ist wohl möglich, daß Goethe bei Gelegenheit seiner Quellenstudien zum Götz auch der Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande seine Aufmerksamkeit zugewandt hat. Aus Nieder- schreiben ging er jedoch erst im Herbst 1775, um die fürchterliche Lücke auszufüllen, welche ihn von Billi trennte. Doch schrieb er das Stück nicht, wie den ersten Götz, in einem Zuge, in Reih und Folge nieder; sondern, wie in „Dichtung und Wahrheit“ erzählt wird, griff er „nach der ersten Einleitung sogleich die Hauptszene an, ohne sich um die allenfallsigen Verbindungen zu kümmern.“ Sein Vater, der das so leicht entstehende auch leicht vollendet zu sehen glaubte, spornte ihn Tag und Nacht zur Arbeit. In der Unruhe, mit welcher er der Ankunft des Wagens entgegen sah, der ihn nach Weimar bringen sollte, aber unverhältnismäßig lange ausblieb, schrieb er an dem Stücke weiter und brachte es — dank dem Beifall des Vaters, der das Stück vollendet und gedruckt zu sehen wünschte, weil er hoffte, daß der gute Ruf seines Sohnes dadurch vermehrt werden würde — beinahe zu Ende. Aber die Unruhe, welche dem Stücke anfangs zu Gute gekommen war und den Dichter warm gehalten hatte, vermehrte sich und hinderte zuletzt die Arbeit, sodaß das Schauspiel, noch ehe Goethe nach Weimar ging, liegen blieb.

Diese äußern Daten geben uns in der That einige Anhaltspunkte über die noch in Frankfurt vollendeten Teile des Gedichts. Da Goethe sagt, er habe das Stück beinahe zustande gebracht, so dürfen wir wohl annehmen, daß es bis in den vierten Akt, aber nicht fortlaufend, geschrieben war. Dieser Akt enthält ja auch die Hauptszene (zwischen Egmont und Alba), welche er sogleich nach der Einleitung in Angriff nahm; und unter dem Namen der ersten Szene wird das Stück bereits im Gotha'schen Theaterkalender auf 1777 u. f. erwähnt, wo es „Das Vogelschießen von Brüssel“ oder „Die Vogelwiese“ genannt wird. Aus der zweiten Szene zitiert Goethe an Frau von Stein (Januar 1776): „Geht mir auch wie Margreten v. Parma: Ich sehe viel voraus, das ich nicht ändern kann.“

Als Goethe den Egmont im Dezember 1778 wieder in Angriff nahm, wandte er sich zunächst den Lücken zu, welche er in der Verbindung der Szenen gelassen hatte. Er schrieb laut seinem Tagebuche am 5. Dezember 1778 die Szene zwischen Alba und seinem Sohne, am 13. früh den Monolog Albas. Dann aber bleibt er, wie das erstemal und auch späterhin, im vierten Akte

stecken, offenbar bei der Szene zwischen Egmont und Alba, welche geändert werden mußte. Es ist kein Zufall, daß Goethe gerade hier, wo er am wenigsten aus seinem Innern schöpfen konnte, wo mit der Person Albas die historische Tragödie in ihre Rechte trat, immer wieder ins Stocken gerät. Erst nach der Aufführung der Iphigenie geht Goethe abermals daran: im Mai 1779 rückt Egmont, und noch am 23. Juni schreibt er eine Szene am Egmont — wieder bleibt das Stück im vierten Akte liegen, Tasso und Elpenor treten dazwischen. Im Dezember 1781 nimmt Goethe die Arbeit bei dem fatalen vierten Akte, den er hasse und notwendig umschreiben müsse, und ohne den er mit diesem Jahre auch dieses lang verträdelte Stück beschließen zu können meinte, wieder auf. Nochmals stockt es hier; erst im März 1782 geht er wieder daran und hofft ihn endlich zu bezwingen; freilich werde es langsamer gehen, als er anfangs gedacht habe. Über die Art der Änderungen und das, was ihm an dem ersten Entwurfe mißfiel, spricht er sich jetzt folgendermaßen aus: „Es ist ein wunderbares Stück. Wenn ichs noch zu schreiben hätte, schrieb ich es anders und vielleicht gar nicht. Da es nun aber da steht, mag es stehn; ich will nur das allzu aufgeküpfte, studentenhafte der Manier zu tilgen suchen, das der Würde des Gegenstandes widerspricht.“ Erst am 5. Mai schickt Goethe die Dichtung in dieser zweiten Redaktion an die Tochter Mörsers, mit der ausdrücklichen Versicherung, der Versuch sei vor einigen Jahren gemacht worden, und er habe seit der Zeit nicht so viel Muße gefunden, um das Stück so zu bearbeiten, wie es wohl sein sollte.

Erst zwölf Jahre nach dem ersten Anfange nimmt Goethe den Egmont in Italien von neuem vor und führt ihn zu Ende. Es ist eigentümlich, Goethes Äußerungen über diese Arbeit während der italienischen Reise zu lesen. Während er die Iphigenie und den Tasso nur als eine Mühe und eine Plage empfindet, fühlt er sich während der Arbeit am Egmont ordentlich wieder jung, alles geht ihm von der Hand, und manchmal kommt ein Hauch der Jugendzeit ihn wieder anzunehmen. Er ist voll guter Hoffnung, das Stück, von dessen Vollendung er so oft abgehalten worden war, seltsamerweise gerade in Rom zu vollenden; und das zu einer Zeit, in welcher sich in Brüssel ähnliche Szenen abspielten und Kaiser Josef durch seine Händel mit den Brabantern ihm seinen Egmont interessant zu machen schien. Ja während bei Iphigenie und Tasso von einem andern Publikum als dem Weimariſchen garnicht die Rede ist, kann Goethe es mit dem Egmont nicht erwarten, ihn gedruckt zu sehen, damit er so frisch, wie er aus seiner Feder geflossen, ins Publikum komme. Und doch war die Arbeit, wie er nachher erkannte, eine unjählich schwere Aufgabe, die er ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und des Gemütes nie zustande gebracht hätte. Ein vor zwölf Jahren begonnenes Werk sollte vollendet werden, ohne es umzuschreiben! So bewahrheitet sich auch hier Goethes Wort, daß er in Italien nicht bloß zum Genuße der Kunst und der Altertümer, sondern auch

zum Genuße der Geschichte und des Lebens wieder erwacht sei; und er konnte nach Vollendung des Egmont sagen, daß er kein Stück mit mehr Freiheit des Gemütes und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollbracht habe.

Sogleich nach der Iphigenie wollte Goethe an den Egmont gehen; aber die Reise nach Unteritalien trat dazwischen. Nach seiner Rückkehr nimmt er das Stück in Rom vor, und die Arbeit geht anfangs wieder schnell. Am 6. Juli 1787 ist der erste Akt im reinen und zur Reise, an ganze Szenen brauchte er hier nicht zu rühren. Am 17. Juli ist Egmont bis in den vierten Akt gediehen. Dann geht es wieder langsam, erst am 1. August wird er damit fertig. Am 11. August kann er bereits die Vollendung des Ganzen melden, wenn auch bis Anfang (5.) September immer noch etwas zu bessern und Lücken auszufüllen bleiben.

* *

Diese äußeren Daten sollen dem folgenden Versuche, der Entstehung des Egmont von innen beizukommen, nur als Stützpunkte dienen. Ich versuche, dem Gange des Stückes folgend, nachzuweisen, was man aus inneren Gründen etwa in die Frankfurter und was in die Weimarer Zeit, zu welcher Italien keinen Gegensatz bildet, zu verweisen hätte. Das chronologische Moment ist uns dabei sehr gleichgiltig, von Wichtigkeit aber der Unterschied, welchen die verschiedenen Partien in Bezug auf Stil und Ton aufzeigen. Wenn ich daher sage, diese oder jene Szene scheine in die Frankfurter Zeit zu gehören, so meine ich zunächst damit, daß sie im Stile von Sturm und Drang, besonders im Stile des Götz gehalten sei; das biographische Moment kommt erst hinterher in Betracht.

Daß die Volks- und Bürgerzugen in der aufgeklopften, studentenhaften Manier, welche Goethe an der ersten Fassung tadelte, besser wiederzugeben waren als in dem klassischen Stil der Weimarer Zeit, ist von vornherein deutlich. Volks- und Massenzenen, soweit sie nicht bloße Aufzüge sind, hat Goethe nach dem Götz und Egmont nicht mehr geschrieben; auch die Szenen „vor dem Thore“ im Faust werden vor der italienischen Reise anzusetzen sein. In Frankfurt haben wir auch die Modelle zu den Bürgern im Egmont zu suchen. Zwar schildert Egmont selber seine Landsleute (in der später umgearbeiteten Szene mit Alba) sehr vorteilhaft: „Es sind Männer, werth Gottes Boden zu treten, ein jeder rund für sich, ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend. Schwer ist's, ihr Zutrauen zu verdienen, leicht, zu erhalten. Starr und fest! Zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken.“ Aber dieser Schilderung entsprechen die Bürger im Stücke sehr wenig. Diese führen vielmehr das Goethen schon in der Zeit des Götz verhaßte Sprüchelchen für Weiber: „Leben und leben lassen“ im Munde: unsre Fürsten, sagt Soest, müssen leben und leben lassen; unsre Miliz, sagt Setter, lebte und ließ leben. Mehr oder weniger sind sie alle Philister, und deutlich spricht sich hier Goethes Abneigung gegen seine Frankfurter Mitbürger aus, welche im Festhalten an alten reichsbürgerlichen Rechten, Sitten und Cere-

monien erstarrt waren und zu deren langsamem Wesen die Weite und Geschwindigkeit seines Naturells in beständigem Gegensatz stand. Aus den Worten Egmonts aber spricht der Weimarische Goethe, der an die Frau von Stein schreibt: „Wie sehr ich wieder Liebe zu der Klasse von Menschen gekriegt habe, die man die niedere nennt, die aber gewiß für Gott die höchste ist! Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, gerader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden,“ der sich von einem Buchbinder während der Arbeit sein Schicksal und sein Leben erzählen läßt und jedes Wort, das er sagt, so schwer wie Gold findet und ein Duzend Lavaterscher Pleonasmen nötig hält, um die Ehrfurcht auszudrücken, die er für den Menschen empfinde. Auch Bansen, der hineinverhört, wo es nichts heraus zu vernehmen gibt, erinnert an Goethes kurze Advokatenpraxis in der Frankfurter Zeit. Und endlich stimmt damit auch der Stil dieser Szenen überein. Die wörtliche Ausnutzung der Quellen in den Schilderungen der Schlacht bei Gravelingen, Karls V. und der Bilderstürmer ist ganz in der Art des Götz. Auch das rasche Abbrechen der Szenen, unbekümmert um die Art, wie die Personen von der Szene geschafft werden sollen, erinnert an den ersten Götz, wo der Dichter die Personen mitten in der Unterredung im Stiche läßt.

Im Götz sind die Personen in verschiedene Gruppen geteilt, welche mit einander gar nicht oder nur in vorübergehende Berührung geraten. Adelheid und Götz zum Beispiel bekommen sich, obgleich sie Hauptpersonen sind, garnicht zu Gesicht. Briefe und Sendboten vermitteln zwischen diesen Gruppen hin und her. Das ist ganz ähnlich im Egmont, nur daß die Verbindung durch die politischen Fäden der Handlung besorgt wird. Auch Alba steht ja eigentlich außerhalb des Stückes und tritt nur einmal auf, wo er unbedingt nötig und nicht zu umgehen war. Wir wissen, wie viel Mühe dieser Akt Goethen gemacht hat, und gerne wäre er gewiß auch hier dem Auftritte ausgewichen. So steht auch die Gruppe der Bürger, unbekümmert um Klärchen und die zu ihrer Gruppe gehörigen Personen, für sich: beide berühren sich nur im letzten Akte. Ganz für sich allein steht die Regentin da; sie spielt eigentlich nur mit sich selbst, denn Macchiavelli ist ein bloßer Notbehelf, den ihr Goethe in Person eines Vertrauten an die Seite gegeben hat, um einen Dialog möglich zu machen, und den er nur deshalb widersprechen läßt, um den Dialog dramatisch bewegter zu machen und auch der Gegenpartei vor der Regentin zum Worte zu verhelfen. Wir wissen bereits aus den äußern Daten, daß die erste dieser Szenen in die Frankfurter Zeit gehört, und hier finden wir ebenfalls eine Schilderung der Bilderstürmer wörtlich nach Strada.

Die Szenen zwischen Klärchen und Brackenburg lagen Goethen in der Zeit seiner Liebe zu Lilli und in der Periode schmerzlicher Entsagung am nächsten. Mit solcher Wahrheit und Innigkeit, wie diese unglückliche Liebe, schildert Goethe nur das, was aus seinem eignen Innern genommen ist. Daß Goethe eigne

Züge in Brackenburg festgehalten hat, ist unzweifelhaft. Er sah in ihm etwa einen jüngern Goethe, den Leipziger Goethe, der den Verlust Käthchens nicht verschmerzen kann, der auch noch etwas schülerhafte Geberden hat. Wie Brackenburg bei den Schulerzitten immer der erste ist und vom Rektor das Lob erhält: „Wenn es nur ordentlicher wäre, nur nicht alles so übereinander gestolpert,“ so schreibt Goethe an Defer: „Sie wissen, ich hatte immer einen hübschen Fond an Reflektionen, die ich Ihnen meistens vortrug, freilich gingen sie manchmal etwas quer, nun da belehrten Sie mich eines besseren.“ Möglich aber auch, daß Goethe mit eignen Zügen das Bild eines andern ergänzt hat. Der Bruder der Karoline Flachsland (der späteren Frau Herder) konnte sich über den Verlust seiner Geliebten niemals trösten und hing selbst, nachdem sie einen andern geheiratet hatte, mit unerschütterlicher Liebe und Treue an ihr. Daß Klärchen übrigens in der ersten Szene unter dem Namen Klare, später nur als Klärchen eingeführt wird, erinnert uns an einen ähnlichen Wechsel der Namensformen im Faust (Gretchen, Margarete), wird uns aber kaum zu weiteren Resultaten führen: im Dialog heißt es auch hier durchgehends Klärchen.

Die zweite Szene des zweiten Aktes ist meines Erachtens ganz in die Weimarer Zeit zu verlegen, unzweifelhaft aber die Unterredung mit dem Sekretär. Sie enthält durchgehends selbsterlebtes. Voran eine Kleinigkeit: Richard soll dem Grafen Oliva in Egmonts Namen antworten und dabei seine Hand nachahmen. Das ist Goethes Verfahren in späterer Zeit, dem ja auch unter vielem verhassten das Schreiben das verhassteste war. In der Weimarer Zeit nun suchte Goethes Diener, Philipp Seidel, die Handschrift seines Herrn täuschend nachzuahmen; ein leichtes Stück — auch der Komponist Kayser hat sich später die Hand Goethes so natürlich angeeignet, daß er auf ihn einen falschen Wechsel hätte ausstellen können. Aber weiter: Es ist ein Brief vom alten Oliva eingelaufen, der Egmont vorsorglich vor dem leichten, unbekümmerten Leben warnt. Egmont antwortet barsch und rauh gegen den guten Mann und rechtfertigt diesen Ton damit, daß er immer wieder diese alte Seite berühre und doch wisse, wie verhasst ihm diese Ermahnungen seien. Solche Warnungen wegen seines tollen Treibens hatte Goethe in der ersten Zeit seines Weimarer Aufenthaltes von vielen Seiten erhalten. Auch sein Freund Merck mußte erst durch ein längeres Zusammensein mit Goethe und dem Herzoge auf der Wartburg bei Eisenach überzeugt werden, daß das Spiel, das Goethe in Weimar spiele, doch nicht auf ganz haltloser Basis gespielt werde. Seinem Freunde Zimmermann ließ Goethe durch die Stein schreiben: „Grüße Zimmermann, sage ihm, ich hab ihn nicht erkannt, aber ich hab eine Pist auf alle meine Freunde, die mich mit Schreiben von dem, was man über mich sagte, wider ihren Willen plagten. Du kennst meine Lage am besten, also sag ihm was Dir's Herz sagt. Sag ihm, er solls für sich behalten, soll mich lieb behalten.“ Über den Brief Olivas sagt Egmont: „Da bringt er wieder die alten Märchen auf, was wir

an einem Abend in leichtem Übermut der Geselligkeit und des Weins getrieben und gesprochen, und was man daraus für Folgen und Beweise durchs ganze Königreich gezogen und geschleppt habe.“ Das ist eine noch viel deutlichere Anspielung auf die Klatschereien, welche man über das Treiben in Weimar verbreitet hatte, als die oft bemerkte Stelle in der Lila:

Baron. Da giebt's solche politische alte Weiber, die weitläufige Correspondenzen haben und immer etwas Neues brauchen, woher es auch stamme, daß das Porto doch nicht ganz vergeblich ausgegeben wird. In der Welt ist im Grunde des Guten soviel als des Bösen; weil aber Niemand leicht was gutes erdenkt, dagegen Jedermann sich einen großen Spaß macht, was Böses zu erfinden und zu glauben, so gibts der favorablen Neuigkeiten soviel. Und so Einer —

Friedrich. Nun, sein Sie nicht böse! Es war ein guter Freund —

Baron. Den der Teufel hole! Was ging's ihn an, ob ich tot oder lebendig war? — Wenn er ein guter Freund war, warum mußte er der erste sein, der meine Wunde tödtlich glaubte?

Aber auch den alten Oliva, der Egmont wie ein Vater liebt, den Egmont selber hinterher einen „guten, ehrlichen Alten,“ einen „treu sorglichen“ nennen muß, welcher in seiner Jugend wohl auch nicht so bedächtig gewesen sei, werden wir unschwer in Klopstock finden. Er hatte Goethe einen Beweis seiner Freundschaft geben zu müssen geglaubt und ihn väterlich warnend von allen Verirrungen abgemahnt. Goethe hatte barsch und rauh, wie Egmont dem Oliva, geantwortet: „Verschonen Sie uns künftig mit solchen Briefen, lieber Klopstock! Sie helfen uns nichts und machen uns immer ein paar böse Stunden. Sie fühlen selbst, daß ich darauf nichts zu antworten habe. Entweder ich müßte als Schulknabe ein Pater peccavi anstimmen oder sophistisch entschuldigen oder als ehrlicher Kerl vertheidigen und käme vielleicht in der Wahrheit ein Gemisch von allen Dreyen heraus, und wozu? Also kein Wort mehr zwischen uns über die Sache. Glauben Sie mir, daß mir kein Augenblick meiner Existenz überbliebe, wenn ich auf alle solche Anmaßungen antworten sollte.“ Diese Antwort verletzte Klopstock tief, und es entspricht nur dem versöhnenden Charakter, welchen Goethes Dichtung allervorten hat, wenn er den alten Oliva hier nicht mit derselben Antwort entläßt.

Überhaupt aber muß man Egmonts dämonischen Lebensmut, der sich besonders in dieser Unterredung mit dem Sekretär äußert, im Zusammenhange mit einer Reihe kleinerer Gedichte aus der Weimarerischen Zeit betrachten, in denen sich das frische, thatkräftige Wesen ausdrückt, mit dem sich Goethe immer mehr in die Weimarer Geschäfte und in das Leben fand. Die Gedichte „Beherzigung,“ „Erinnerung,“ „Einschränkung,“ „Sorge,“ „Mut“ u. a. sprechen ein ebenso festes, sicheres, frisches Ergreifen des Lebens ohne Neben- und Seitenblick aus wie die bekannten Worte Egmonts: „Kind! Kind! Nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts als, muthig gefaßt, die Zügel

festzuhalten und, bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" Dem widerspricht es nicht, daß Goethe diese Worte, welche auch der rhythmische Ton nach Weimar verweist, an den Schluß von „Dichtung und Wahrheit,“ also scheinbar in die Frankfurter Zeit, gesetzt hat; denn er folgt hierbei dem künstlerischen Drange, das Leben in die Dichtung auslaufen zu lassen und den Leser damit gleichsam auf eine Fortsetzung seiner Lebensbekenntnisse zu verweisen; wie er ja in einem spätern Zusatz der italienischen Reise auch seinen Schmerz um den Verlust Italiens in die Qualen des Tasso ausklingen läßt.

Ein untrügliches Kennzeichen aber ist der Rhythmus. In der Weimariſchen Zeit ſtellt ſich wiederholt in Goethes proſaiſchen Dichtungen, ſelbſt in den Maskenzügen, weder geſucht noch gemieden, der iambiſche Rhythmus ein. Die Iphigenie, die zwei erſten Akte des Taſſo, den Elpenor hat er um dieſe Zeit in rhythmischer Proſa geſchrieben; auch die Proſerpina hat er erſt ſpäter in Verſe abgetheilt, und ſelbſt in den Maskenzügen findet man iambiſche Verſe eingestreut. Man leſe nur die Proſa der beſprochenen Szene wie ſolgt:

Ich stehe hoch und kann und muß noch höher steigen;
 mir Hoffnung, Muth und Kraft. Noch hab' ich meines Wachsthums Gipfel nicht erreicht.
 Und steh' ich droben einst, so will ich fest,
 Nicht ängstlich steh[e]n. Soll ich fallen,
 So mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja,
 Ein selbstverfehlter Schritt mich abwärts (in die Tiefe) stürzen.

Und dazu vergleiche man inhaltlich das bekannte: „Sehe jeder wie ers treibe, sehe jeder wo er bleibe und wer steht, daß er nicht falle.“ Dagegen verlassen uns in der folgenden Szene zwischen Egmont und Dranien alle Anhaltspunkte: einzelne iambische Anklänge können leicht auch einer spätern Umarbeitung angehören, und nur etwa der politische Inhalt, welcher Schulung in Staatsgeschäften voraussetzt, spricht für die Weimarer Zeit.

Während die Szene zwischen Margarete und Macchiavell ganz im Stile der Frankfurter Zeit gehalten ist und nirgends iambischen Rhythmus aufweist, stellt uns die folgende Szene zwischen Klärchen und Egmont ein schwierigeres Problem. Der kritische Herausgeber von „Dichtung und Wahrheit“ meint, Goethe habe in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Egmont und einem ihm und seiner Größe (ein unglückliches Wort!) ganz hingeebenen Mädchen aus dem Volke ein Gegenbild zu seinem eignen abgebrochenen mit Villi sich schaffen wollen; hier sollte alles vorhanden sein, was er vermißt, alles beseitigt, was ihn gequält habe. Auch auf Modelle hat von Voeper hingewiesen: etwa die Christel, auf welche Goethe das Gedicht „Hab' oft einen dumpfen, düstern Sinn“ gedichtet hat; oder das Offenbacher Mädchen, zu welchem Goethe mit

den Stolbergen und sicher auch allein wallfahrtete und über welches Max Rieger in seiner Biographie Klingers näheres mitgeteilt hat. Aber sicher haben auch künstlerische Motive Goethe geleitet, indem er diese Liebschaft einflocht. Sie sollten Egmont in die innigste Beziehung mit dem Volke bringen, ihn in einer Art Verwandtschaft mit demselben zeigen, ein natürliches Band mit dem Seelenbände vereinigen. Mag nun der Anfang dieser Liebeszene mit dem Liede „Freundvoll und leidvoll“ immer in die früheste Zeit fallen, so fühlt man sich doch versucht, den Schluß in die spätere Zeit zu verlegen: der oft verdrößliche, steife, kalte Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß, für alle arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck, meist ohne Lohn — dieser Egmont, meint man, müsse dem Weimariischen Geschäftsleben entlehnt sein. Und doch malt Goethe in einem Briefe vom 13. Februar 1775 seiner Freundin Auguste Stolberg ganz so einen doppelten Goethe, wie Märchen dem Egmont einen doppelten Egmont aus, wenn er (also noch ehe am Egmont gearbeitet wurde) schreibt: „Wenn Sie sich, meine liebe, einen Goethe vorstellen können, der im galonirten Rock, sonst von Kopf zu Fuß auch in leidlich konsistenter Galanterie, umleuchtet vom unbedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter, mitten unter allerley Leuten, von ein Paar schönen Augen am Spieltische gehalten wird, der in abwechselnder Zerstreuung aus der Gesellschaft, ins Concert, und von da auf den Ball getrieben wird, und mit allem Interesse des Leichtsinns, einer niedlichen Blondine den Hof macht; so haben Sie den gegenwärtigen Gastnachts Goethe, der Ihnen neulich einige dumpfe tiefe Gefühle vorstolperte, der nicht an Sie schreiben mag, der Sie auch manchmal vergißt, weil er sich in Ihrer Gegenwart ganz unausstehlich fühlt Aber nun giebt's noch einen, der im grauen Biberfrack mit dem braunseidnen Halstuch und Stiefeln, der in der strichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, dem nun bald seine liebe weite Welt wieder geöffnet wird, der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, bald die unschuldigen Gefühle der Jugend in kleinen Gedichten, das kräftige Gewürze des Lebens in mancherlei Dramas, die Gestalten seiner Freunde und seiner Gegenden und seines geliebten Hausraths mit Kreide auf grauem Papier, nach seiner Maaße auszudrücken sucht, weder rechts noch links fragt: was von dem gehalten werde was er machte? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will. Das ist der, dem Sie nicht aus dem Sinne kommen, der auf einmal am frühen Morgen einen Beruf fühlt Ihnen zu schreiben, dessen größte Glückseligkeit ist mit den besten Menschen seiner Zeit zu leben.“ So früh hat Goethe seine Doppelstellung zur äußern Welt, und lange bevor er in der bekannten Stelle des Faust der Doppelnatur in seinem Innern Ausdruck gab, schmerzlich empfunden.

Die einleitenden Szenen im Palaste Albas weisen durch den Stil auf eine ältere Zeit. Bilder wie diese: „Ihr Schicksal wird sie wie eine wohlberechnete

Sonnenfinsternis pünktlich und schrecklich treffen,“ „vor ihrer Thüre siehts aus, als ob ein Kranker im Hause wäre“ sind ganz im Geismache des Gög. Die folgende Szene zwischen Alba und seinem Sohne ist nach dem Tagebuche in Weimar entstanden oder doch überarbeitet; der folgende Monolog Albas gleichfalls, der sich fast ganz in iambischem Rhythmus bewegt.

Trug Dich Dein Pferd so leicht herein
Und scheute vor dem Blutgeruche nicht
Und vor dem Geiste mit dem blanken Schwert,
Der an der Pforte Dich empfängt? Steig' ab!
So bist Du mit dem einen Fuß im Grab —
Und so mit beiden! Ja, streichl' es nur und klopfe
Für seinen muth(i)gen Dienst zum letzten Mal(e)
Den Nacken ihm! Und mir bleibt keine Wahl.
In der Verblendung, wie hier Egmont naht,
Kann er Dir nicht zum zweiten Mal sich liefern!

Daß Goethe die folgende Szene zwischen Egmont und Alba in Weimar umgearbeitet hat, würde man dagegen aus der äußern Form nicht erkennen, denn sie zeigt den Rhythmus nirgends deutlich. In die Szene zwischen Klärchen und den Bürgern stellen sich dagegen hier und da wieder iambische Rhythmen ein, und der folgende Monolog Egmonts ist durchaus rhythmisch bewegt, stellenweise (besonders am Schlusse) ganz iambisch:

O haltet, Mauern, die ihr mich einschließt, [umschließt?]
so vieler Geister wolgemeintes Drängen
nicht von mir ab
und welcher Muth aus meinen Augen sonst
sich über sie ergoß, der kehre nun
aus ihren Herzen in meines wieder!
O ja, sie rühren sich zu Tausenden!
Sie kommen, stehen mir zur Seite!
Ihr frommer Wunsch eilt dringend zu dem Himmel,
er bittet um ein Wunder.
Und steigt zu meiner Rettung nicht ein Engel nieder,
so seh' ich sie nach Lanz und Schwertern greifen.
Die Thore spalten sich, die Gitter springen,
Die Mauer stürzt vor ihren Händen ein,
und der Freiheit des einbrechenden Tages steigt Egmont fröhlich entgegen.
Wie manch bekannt Gesicht empfängt mich jauchzend!
Ach Klärchen, wärst du Mann, so säh' ich Dich
Gewiß auch hier zuerst und dankte Dir,
was einem Abnige zu danken hart ist — Freiheit.

Wenn Egmont hier die Gerechtigkeit des Königs und die Freundschaft der Regentin mit einem glänzenden Feuerbild der Nacht vergleicht, welches ihm verschwunden sei und ihn allein auf dunkeln Pfade zurückgelassen habe, so ist das ein Bild im Stile des Tasso, wo es gleichlautend heißt:

Es geht die Sonne mir der schönsten Günst
 Auf einmal unter; seinen holden Blick
 Entziehet mir der Fürst und läßt mich hier
 Auf düstern, schmalem Pfad verworren stehn.

Wenn Egmont ferner sich aus den düstern Wänden eines Saales hinweg und ins Freie hinaussehnt, so liegt hier gleichfalls Erlebtes aus dem Weimarer Conſeil zu Grunde, und selbst vom Homburger Hofe schreibt Goethe einmal an die Stein: „So ziehen wir an den Höfen herum, frieren und langeweilen, essen schlecht und trinken noch schlechter. Hier jammern einen die Leute, sie fühlen wie es bey ihnen aussieht und ein fremder macht ihnen bang. Sie sind schlecht eingerichtet und haben meist Schöpfe und Lumpen um sich. Ins Feld kann man nicht und unterm Dach ist wenig Luft.“

Auch die Abschiedsszene zwischen Klärchen und Brackenburg und besonders der folgende Monolog Brackenburgs weist durch iambischen Rhythmus auf eine spätere Entstehung, nur der Schluß verrät auffallenderweise keine Spur davon. Nur ganz selten und erst am Ende treten hier Sambaen auf. Auch die Motive sind zum Teil alt, die Erzählung des alten Meides, den Alba dem Egmont aus den Jugendjahren nachträgt, setzt ein in der Sturm- und Drangzeit typisches Verhältnis wie zwischen Götz und Weislingen voraus. Der Enthusiasmus Ferdinands gehört gleichfalls der frühern Epoche an, die hohe Begeisterung für ein großes Vorbild, welche die Stürmer und Dränger gegenüber Shakespeare empfanden und bethätigten, dem sie auch menschlich nahe zu treten meinten. Vielleicht hat Goethe für die letzte Szene die ausführlichen Nachrichten benutzt, welche er sich durch Lavater über die letzten Stunden und die letzte Unterredung des 1780 in der Schweiz des Hochverraters angeklagten und enthaupteten Pfarrers Waser kommen ließ. In den letzten Absätzen klingt das Stück wieder iambisch aus:

Dich schließt der Feind von allen Seiten ein!
 Es blinken Schwerter; Freunde, höhern Muth!
 Im Rücken habt Ihr Eltern, Weiber, Kinder!
 Und diese treibt ein hohles Wort des Herrschers,
 nicht ihr Gemüth. Schützt Eure Güter!
 Und Euer Liebste zu erretten,
 fällt freudig, wie ich Euch ein Beispiel gebe!

