



Uirtus (Peer-reviewed Journal of Arts and Humanities)

Available online at <https://uirtus.net/>

E-mail: soumissions@uirtus.net / revueuirtus@gmail.com

Vol. 5, No. 2, August 2025, Pages: 693-719

DOI: <https://doi.org/10.59384/uirtus.2025.2982>

ISSN: 2710 - 4699



Liebe(spathos) und (frei gewählter) Tod bei Goethe: eine exemplarische Untersuchung zu *Stella* (1806), *Egmont* (1788) und *Clavigo* (1774)⁸⁶

Love (Pathos) and (Voluntary) Death in Goethe: An Analysis of *Stella* (1806), *Egmont* (1788) und *Clavigo* (1774)

Fassinou Sédécon Franck Dovonou
Djoukouo Josiane Eunisse Kouassi

Article history:

Submitted: June 17, 2025

Revised: July 28, 2025

Accepted: August 12, 2025

Schlagworte:

Liebe, Liebesbeziehung,
existenzielle Krise, (frei gewählter)
Tod, Goethe

Keywords:

Love, love relationship, existential
crisis, (voluntary) death, Goethe

Zusammenfassung

In jüngerer Zeit ist ein gewisser Anstieg von Todesfällen im Zusammenhang mit unglücklichen Liebeserfahrungen zu beobachten (vgl. LNT). Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Studie dem Motiv des (frei gewählten) Liebestodes in drei von „Goethes wichtigsten Dramen“, nämlich den Trauerspielen *Stella*, *Egmont* und *Clavigo* (vgl. Hinderer). Im Mittelpunkt steht die Untersuchung der emotionalen Entwicklung der weiblichen Hauptfiguren, deren Liebeserfahrungen, unbeschadet der moralischen Überlegenheit, von euphorischer Erfüllung bis zum tragischen Tod führen. Mit einem literarisch-hermeneutischen Ansatz wird exemplarisch beleuchtet, inwiefern dieses Motiv, den (frei gewählten) Liebestod, als zentrales Element in Goethes Dramatik fungiert, welche symbolischen Bedeutungen ihm zukommen und welche Perspektiven sich daraus für eine gegenwärtige Neulektüre ergeben.

Abstract

Recently, a noticeable increase in deaths associated with unhappy love experiences has been observed (cf. LNT). Against this backdrop, the present study engages with three of ‘Goethe’s most significant dramas’, namely the tragedies *Stella*, *Egmont*, and *Clavigo* (cf. Hinderer). It explores the issue of (voluntary) love death, focusing on its manifestations within this triadic textual corpus and its dramatic representation by the author, most especially as portrayed through the female main characters. Adopting a methodological approach grounded in the literary hermeneutics, the study examines the extent to which (voluntary) death, in connection with love, is anchored in the thematic structure of Goethe’s dramatic works. Furthermore, it elucidates the symbolic dimensions this issue assumes within the context of Goethe’s texts. Finally, the study demonstrates the new perspectives that emerge through a productive “re-reading” of these works, particularly with regard to contemporary social life.

Uirtus © 2025

This is an open access article under CC BY 4.0 license

Corresponding author:

Fassinou Sédécon Franck Dovonou

University of Parakou

E-mail: franck.dovonou@yahoo.com

ORC-ID: 0009-0006-9404-6422

⁸⁶ Bei zwei von den drei Dramen, und zwar *Clavigo* und *Egmont* geht es jeweils um die online frei zugängliche *Freeditorial*-Fassung. In den entsprechenden Fällen wird bei den jeweiligen Textziten die Seitenzahl nach der automatischen Seitenzählung, beginnend mit der Titelseite, angegeben. Beim Trauerspiel *Stella* wird eher die vom Projekt Gutenberg online freizugänglich bereitgestellte Fassung herangezogen. Da bei letzterer keine deutliche Paginierung vorgenommen ist, werden die entsprechenden Textzitate im Hinblick auf die Quellenangabe unter Angabe des jeweiligen Aufzugs (in römischer Zahl) zusammen mit der korrespondierenden Szene (in arabischer Zahl) angeführt.

Einleitung

Zur facettenreichen Thematik goetheschen dichterischen Oeuvres gehört unwiderlegbar (frei gewählter) Tod. Neben dem für dieses Motiv berühmtesten Briefroman *Werther* (1774),⁸⁷ thematisieren viele andere Dramen von Goethe den (frei gewählten) Tod. Hierbei fällt meistens ein enger Zusammenhang mit der Problematik der Liebe auf. Die vorliegende Studie nimmt sich vor, dieses ästhetische Charakteristikum der goetheschen Dramatik durch eine exemplarische Untersuchung der Trauerspiele *Stella*, *Egmont* und *Clavigo* zu bespiegeln.

Sie verfolgt das Ziel, Goethes dramatische Ästhetik unter dem Gesichtspunkt des behandelten Themas ein Stück weiter zu erschließen mit der grundlegenden Absicht, die inzwischen in der Goethe-Rezeption keinen Zulauf mehr findenden Dramen (vgl. Hinderer 10), rezeptorisch neu perspektivierend zu aktualisieren. Denn: Diese noch lange nicht erschöpfend erörterten Werke weisen im Hinblick auf die auch uns heute noch betreffende existenzielle Problematik des (frei gewählten) Todes in Verbindung mit Liebe eine aktuelle Relevanz auf.⁸⁸

Grundsätzlich wird den folgenden Leitfragen nachgegangen: (i) Inwiefern ist der (frei gewählte) Liebestod ein prägendes Motiv in Goethes Dramatik? (ii) Welche symbolischen und ästhetischen Bedeutungen kommen diesem Motiv zu? (iii) Welche neuen Perspektiven ergeben sich durch eine hermeneutisch und feministisch⁸⁹ informierte Relektüre dieser Werke im heutigen gesellschaftlichen Kontext? Methodologisch folgt die vorliegende Studie dem Ansatz der literarischen Hermeneutik – grundsätzlich im Sinne Schleiermachers. In einem verstehenden Leseprozess werden Aufbau und Sinngehalt der ausgewählten Dramen erschlossen, wobei auch der Bezug zu zeitgenössischen gesellschaftlichen Fragestellungen reflektiert wird.⁹⁰ Dazu wird die emotionale Entwicklung der drei weiblichen Hauptfiguren (Stella,

⁸⁷ Im genannten Roman nimmt sich die Titelfigur wegen unerwidelter Liebe das Leben, indem er sich in den Kopf schießt (vgl. Dreyer u.a.).

⁸⁸ In dieser Hinsicht berichtet ein vor knapp anderthalb Jahren veröffentlichter Zeitungsartikel: „Weltweit gibt es immer mehr Selbstmordkandidaten, insbesondere unter Frauen. In jüngster Zeit wurden mehrere Suizidfälle mit enttäuschten Beziehungen in Verbindung gebracht.“ [übersetzt von den Autoren] (*LNT*). Anschaulich für die aktuelle literarische Resonanz der Problematik mag das ebenfalls jüngst erschienene Trauerspiel *The Prisoner* der ghanaischen Autorin Brew u.a. stehen.

⁸⁹ Vornehmlich kommt hier Gilligan als theoretische Referenz in Betracht.

Klärchen, Marie) analysiert – von den Momenten euphorischer Liebe über die existenzielle Krise bis hin zum (frei gewählten) Tod.

Der dreiteilige Aufsatz wendet sich zunächst der Darstellung von Liebe(spathos) im analysierten Textkorpus zu. Dann arbeitet er die enttäuschte Liebe als Übergangsphase hin zu existenzieller Krise heraus. Im Anschluss wird der (frei gewählte) Tod als besondere Form des Abreagierens einer mit der/-m Liebe(spathos) verknüpften existenziellen Krise beleuchtet. Schlussendlich werden Betrachtungen darüber angestellt, welche neue Perspektive sich für eine gegenwartsbezogene Relektüre der Werke eröffnet.

1. Zur Darstellung von Liebe(spathos) im Textkorpus

Zunächst einmal eine kurze begriffliche Präzisierung. Von der Liebe ist hier vornehmlich in der (standardsprachlichen) Bedeutung von „auf starker, körperlicher, geistiger, seelischer Anziehung beruhende[r] Bindung an einen Menschen, verbunden mit dem Wunsch nach Zusammensein, Hingabe, o. Ä.“ (*Duden*) die Rede. Unter „Liebespathos“ wird dabei jene übersteigerte, leidenschaftlich-emotionale Intensität verstanden, die den Figuren eine rationale Distanz zur eigenen Lebenssituation unmöglich macht.

Apropos Figuren interessieren uns an dieser Stelle, wie bereits angekündigt, Marie (*Clavigo*), Klärchen (*Egmont*) und Stella (*Stella*). Diese drei weiblichen Charaktere durchlaufen eine Entwicklung, in der die Liebe von einem Moment intensiven Glücks in einen Zustand existenzieller Krise todesbringender Art umschlägt.

1.1. Liebes(pathos) in *Clavigo*

In *Clavigo* wird dem Leser durch ein in direkter Rede wiedergegebenes Selbstzeugnis die tiefe Liebe Maries zu Clavigo geoffenbart. Der Schwester Sophie wird das Zugeständnis in den Mund gelegt: „SOPHIE. [...] »woher weiß er, daß ich ihn so liebe?«“ (33). Das kleine Wörtchen „so“ ist hierbei nicht zu unterschätzen. Es verleiht der Aussage eine affektive Tiefe, die weit über höfische Schwärmerei hinausgeht. Maries Liebe zu Clavigo ist nicht episodisch, sondern lebensformend – sie macht ihn zu einem existenziellen Zentrum. Unerachtet die Liebesgeschichte Maries und Clavigos nicht unmittelbar aus der Handlung heraus zu erleben ist, lässt diese trotzdem durch eine botenberichtartig gekleidete Vergegenwärtigung von sich erfahren. Letztere erfolgt in der eingangs des zweiten Aufzugs befindlichen energischen

Konfrontation des rachegetriebenen Bruders Beaumarchais mit dem meineidigen Clavigo. Hier wird der Leser darüber ins Bild gesetzt, wie es zur Liebe Mariens zu Clavigo kam und sich dann hiermit verhielt.

Der »von den Kanarischen Inseln gebürtige« (16) Clavigo wird als Ankömmling mit »geringem Stand und Vermögen« (ebd.) – bzw., so seine eigenen Worte, als »Fremd« „ohne Stand, ohne Namen, ohne Vermögen“ (5) – in Madrid bei den auch daselbst sesshaften französischen Schwestern Beaumarchais dachsuchend vorstellig. In der Folge glückt es ihm, das Herz „der jüngsten“, Marie, zu erobern. In der Hoffnung, dass ihm das ambitionierte Unternehmen „einer Wochenschrift“ in absehbarer Zeit zu „einiger [gesellschaftlicher] Bedeutung“ gereichen würde, „wagt er es, „[Letzterer] einen Heiratsvorschlag zu tun“ (ebd.).⁹¹

Die Liebe, die unter den soeben grob geschilderten Umständen gekeimt hat, wirkt bald bei Marie inbrünstig – „ihre Neigung gegen den [Clavigo] nimmt zu“ und sogar „hilft ihr die Sorge einer ungewissen Erwartung tragen“ (ebd.). Die Liebe ist, wie sich im Stückverlauf zeigt, keineswegs einseitig. Auch Clavigo erwidert sie – zumindest phasenweise. Eine Zeitlang zeigt das sie verbindende Liebesband Wirkung, einerseits, in »Harren«, »ununterbrochener Freundschaft«, und »Beistand« und, andererseits, in »Ergebenheit«, »Dankbarkeit«, »Bemühungen« und »heiligen Versicherungen« (ebd.).

Die wohltuende Wirkung der Liebe drückt sich bei [dem dann »wahrlich liebenden« (5)] Clavigo etwa darin aus, wie diese sein schöpferisches Genie beflügelt:

CARLOS. [...] Clavigo! Doch wenn du mir's nicht übelnehmen willst, so gefiel mir damals deine Schrift weit besser, als du sie noch zu Mariens Füßen schriebst, als noch das liebliche, muntere Geschöpf auf dich Einfluß hatte. Ich weiß nicht, das Ganze hatte ein jugendlicheres, blühenderes Ansehen. / [CLAVIGO.] Es waren gute

⁹¹ Hier gälte ein Hinweis auf den intertextuellen Bezug, wobei Goethe biographische Aspekte des historisch-realen Clavigo, wie diese in Beaumarchais' „Memoire“ unter der Überschrift „Fragment de mon voyage d'Espagne“ (1774) anzutreffen sind, in der Handlung eine ästhetische „Absorption“ (vgl. Kristeva) erfahren lässt. Dass diese autobiographische Hervorbringung des ebenfalls historisch-realen Beaumarchais, wie vielfach in der einschlägigen Forschungsliteratur betont, zu wesentlichem Teil als *res factae* zur dramenästhetischen Verarbeitung Goethes fungiert (vgl. u.a. Becker-Cantarino 144; vgl. Wilpert 186, etc.), weiß der Dichter selbst zu beglaubigen (vgl. Goethe 659f.).

Zeiten, Carlos [...] Ich gestehe dir gern, ich schrieb damals mit offnerem Herzen, und wahr ist's, sie hatte viel Anteil an dem Beifall, den das Publikum mir gleich anfangs gewährte. (4)

Im Licht des obigen Zitats lässt sich unterstreichen, dass Liebe in *Clavigo* nicht bloß ein Hintergrundmotiv darstellt, sondern produktive Kraft und geistige Quelle ist.

Auf Seiten Maries wird die Clavigo entgegengebrachte Liebe ebenfalls durch verschiedene textinterne Indizien evident. Einem eigenen Geständnis lässt sich etwa der beglückende Effekt dieser Liebe wie folgt entnehmen: „Clavigos Liebe hat mir viel Freude gemacht, vielleicht mehr als ihm die meinige“ (8). Der letztere Satzteil, der scheinbar ein asymmetrisches Freudengenussverhältnis in Zusammenhang mit der Liebe nahelegt, betont vielmehr wohl die feste Überzeugung, die dem Geständnis des Freudengenusses zumindest aufseiten Maries zugrunde liegt.

Das Motiv der Liebe, wie gerade skizziert, gehört bei der Handlung nicht ganz ins Rankenwerk, wie jedoch der Eindruck bei einer gewissen Rezeptionstradition entsteht. Tendenziell wird der Fokus auf die „Halbherzigkeit eines außengelenkten, labilen Charakters im Widerstreit von Gefühl und Karrieresucht“ – gemeint ist Clavigo – gelegt, die der Entwicklung der Tragik in diesem bürgerlichen Drama zugrunde liegen soll (vgl. Wilpert 186f.). Bei dieser allzu starken Fokussierung auf männerzentrierte motivische Topoi⁹² wird die Liebe als dennoch nicht unbedeutender thematischer Aspekt mit Stillschweigen übergangen. Hier scheint man aus den Augen zu verlieren, dass der sich in der Handlung abspielende Konflikt seine Ursprünge eben in der Liebe hat, die Marie zu Clavigo ernährte. Anders gesagt, dient die Liebe dieser › Entwicklung der Tragik im Drama‹ als Substrat. Denn: zum Konflikt zwischen Beaumarchais (und den seinigen) und der antagonistischen Partei, Clavigo (samt dem Freund Carlos) kam es nicht nur, weil Clavigo seinem Heiratsversprechen nicht gerecht wurde. Ginge es nur um Heirat, wäre es für Marie kein besonderes Problem gewesen. Sie bräuchte nur die Gelegenheit wahrzunehmen, die sie in Buencos reger Neigung zu ihr unmittelbar parat

⁹² Betroffen sind hier die ›Rechtschaffenheit eines ehrenwürdig-rächenden Bruders‹ bzw. der – angeblich von Carlos verkörperte – ›reine Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis‹ und der ›innere (moralische) Konflikt Clavigos‹. Im Sinne des Letzteren spricht Wilpert vom „Dilemma eines charakterschwachen bürgerlichen Aufsteigers, der zwischen bürgerlicher Gefühlswelt und höfischer Berechnung gespalten bleibt“ (187).

hatte. Der Bruder Beaumarchais hätte gegebenenfalls nicht als Rächer nach Madrid zu kommen, da es dazu keinen Anlass gäbe. Der Konflikt kam zustande, weil Marie Clavigo, um dessen willen sie viel aufopferte, mit ihrer ganzen Seele liebte und durch seinen Betrug/Verrat (19) in umso größeres Elend gerät, aus dem der Eingriff des rächenden Bruders – so ihre Hoffnung – ihr heraushelfen sollte.

In der Tat: Diese (Lebens)Freude, die Marie beim ihr noch zugeneigten Geliebten genoss, wird ihr mit Clavigos Verschwinden entzogen – „SOPHIE. [...] seit dem Augenblick, da Clavigo dich verließ, war nichts imstande, dir eine Freude zu machen.“ (47) – und damit ihr das Leben so versauert: „[...] daß die Arme, der er sich so notwendig gemacht hatte, nun ohne ihn ihr Leben hinschleichen, hinjammern soll“ (8). In dieser Phase des Herzleids lässt sich ihre mittlerweile inbrünstige Liebe zu Clavigo in einem entsprechenden Affekt spüren. Symptomatisch hierfür sind verschiedene Erscheinungsformen wie: eine gewisse Überempfindlichkeit für alles Clavigos Anwesenheit Heraufbeschwörende. In der zweiten Szene zu Aufzug 4 z.B. „fährt sie“, so die Regieanweisung, „auf und sieht nach der Tür“ allein bei der Erwähnung des Geliebten Namen „Clavigo“ (47). Dabei verraten ihre folgenden Worte eine besondere, selbsterfahrene emotionale Regung: „Mein armes Herz! O, es wird mich noch umbringen. Fühl, wie es schlägt, von dem leeren Schrecken!“ (ebd.).

Marie ist von so etwas wie „Liebeskrankheit“ im Sinne von einer ›sich auf pathologische Art äußernden‹ Liebesleidenschaft (passio)‹ (vgl. Birchler 311) befallen. Ihre Symptome – Schlaflosigkeit, Herzrasen, Apathie, tiefe Melancholie – sind Ausdruck einer seelischen Erschütterung, wie sie in der medizinischen Literatur als psychosomatische Reaktion auf Verlust dokumentiert ist (vgl. Freud; Haage). Hierauf ist im nächsten Teil ausführlicher zurückzukommen.

Lebensfreude scheint bei Marie erst wieder aufzublühen, wenn der lange vermisste und offenkundig heiß ersehnte Clavigo wiederkommt. Unter der Wirkung seiner Anwesenheit und ihr das Herz bis zur Sprachlosigkeit – nur ein „O Clavigo!“ (32) wusste sie zu artikulieren – zutiefst berührenden Anrede gewährt sie trotz allen seinetwegen erlittenen Leids die Vergebung ohne Weiteres (32-34). Goethe inszeniert hier nicht nur eine Liebestragödie, sondern ein existenzielles Drama über weibliche Treue und männliche Unbeständigkeit. Clavigo, einst beflügelt durch die Liebe, verrät seine Ideale

im Tausch gegen soziale Anerkennung – ein klassisches Motiv moralischer Schwäche, das auf Marie tragisch zurückschlägt. Ein ähnliches Liebespathos, wobei man den Lebenssinn als Ganzen nur darin erfüllt fühlt, dass der Geliebte, für den man nur Augen hat, für einen da ist, trifft im *Egmont* ebenso auf Klärchen zu.

1.2. Liebespathos in *Egmont*

In *Egmont* erscheint Klärchen als Inbegriff leidenschaftlicher, fast naiver Hingabe. Ihre Liebe zum Helden ist kein bloßes Gefühl, sondern existenzielle Orientierung. Sie fällt bereits beim ersten Auftritt als eine junge Frau auf, die emotional an Egmont gebunden ist.

In der Gegenwart des Geliebten erlebt sie Augenblicke größter Erfüllung. Ihre Umgebung hingegen betrachtet diese Verbindung skeptisch. Klärchens Mutter hofft auf eine Heirat mit Brackenburg – einem ehrbaren, aber unscheinbaren Bewerber –, was Klärchen jedoch offen zurückweist: „Ich war nie in Brackenburg verliebt“ (13). Die Tochter folgt keiner pragmatischen Lebensplanung, sondern dem Ruf der Liebe.

Die Liebe als „Passion“, wie sie Klärchen zu Egmont nährt, bezeugen etliche – nicht nur von ihr ausgehenden – Bekundungen. Etwa die Aussage, »von morgens an, wenn sie aufsteht, horcht sie, voller Hoffnung, Egmont sei da, »wenn’s an der Tür rauscht« (15); die ‚Anekdote‘: „[Klare] [...] Gestern, denkt, gingen von seinen Leuten vorbei und sangen Lobliedchen auf ihn. Wenigstens war sein Name in den Liedern! [...] Das Herz schlug mir bis an den Hals“ (ebd.); oder der besorgten Mutter Anmerkung, sie habe doch nichts im Kopfe als ihre Liebe und mithin »[immer] wieder den ganzen Tag vom Geliebten redet und singt« (34); und nicht zuletzt ihr Wunsch, „wär’ [sie] nur ein Bube und könnte immer mit ihm gehen, zu Hofe und überall hin! Könnt’ ihm die Fahne nachtragen in der Schlacht!“ (ebd.).

Egmont bzw. seine Gegenwart erweist sich somit als eine existenzielle Notwendigkeit für Klärchen. Egmont wiederum liebt Klärchen ebenfalls, jedoch mit jener Unverbindlichkeit, die oft als männliches Privileg dargestellt wird. Er bewundert ihre Reinheit, ihre Wärme, und er sieht in ihr einen Ruhepol gegenüber den politischen und höfischen Zwängen seines Lebens. In einem intimen Moment gesteht er: „Aber dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen“ (37). Trotz dieser Zärtlichkeit bleibt Egmonts Liebe kontingent – sie ist weder durch

Verlobung noch durch konkrete Zukunftsperspektive abgesichert. Für Klärchen hingegen wird die Liebe zum Lebensmittelpunkt. Ihre Identität ist vollständig durch das Verhältnis zu Egmont bestimmt.

Obwohl die Liebe in dem Trauerspiel keine zentrale Stellung beanspruchen will, weshalb die traditionelle Forschungsdiskussion sie gegenüber dem Hauptmotiv vom tragischen Schicksal Egmonts im Kontext des niederländischen freiheitskämpferischen Aufstands gegen die spanische Herrschaft u.a. (vgl. Xlibris) an die Peripherie zu drängen geneigt ist, geht ihr ihre Bedeutung als motivische Komponente von Interesse nicht ganz ab. In der Literaturkritik herrscht weitgehend Konsens über ihre symbolische sowie politische und nicht zuletzt dramenästhetische Funktion. Diesbezüglich lassen sich einige nennenswerte Auslegungsparadigmen an folgenden Ansätzen festmachen:

(i) Liebe als Kraft der Freiheit – Freiheit wird ganz besonders bei Egmont in Form individueller Liebe (mit entsprechender Implikation in politischer Hinsicht) als Ausdruck persönlicher Freiheit im Kontrast zur spanischen Tyrannei reflektiert. Für diese Perspektive kristallisiert sich heraus, dass Liebe als Kraft der Freiheit sowohl politisch denn auch emotional zu ergreifen ist. (vgl. Bruford; Beutler u.a.); (ii) Liebe: eine dramatische Funktion zwar nebensächlicher jedoch nicht insignifikanter Bedeutung – Auch wenn Liebe hinsichtlich des dramatischen Konflikts von keinem bestimmenden Charakter ist, verleiht sie, so die Grundidee, der Handlung eine emotionale Tiefe. Durch die Liebe wird der Held humanisiert. Dieser ist auch im Dienst eines tyrannischen Staatsapparats zu Emotionen fähig, woraus dem politischen Trauerspiel ein gewisses Intimitätsgepräge erwachsen soll. Liebe betont die edlen Charakter seiner Ideale (Bentley u.a.). (iii) Die Symbolik der liebenden Klärchen – diese Betrachtungsweise hebt eine ambivalente Position Klärchens aus. Sie ist auf Grund der sie mit ihm verbindenden Liebe dem Helden eine „Muse“, veranschaulicht allerdings eine eingeschränkte Frauenemanzipation (Goodbody & Wylie). Last, but not least: (iv) Liebe als persönliche Tragik – Hier liegt der Schwerpunkt auf der leidenschaftlichen Liebe Klärchens zu Egmont, der aber das Scheitern vorbestimmt ist. Der mit Egmonts Tragik zusammenhängende tragische Tod der Liebenden soll die Ohnmacht der Liebe gegenüber der historischen Realität unterstreichen. Liebe taucht somit als Opfer der Geschichte auf, woraus das Pathetische am Stück stärker hervortritt (Szondi; Safranski u.a.). Insgesamt wird die Liebe, im Sinne einer

stärkeren Hervorhebung solcher Themen wie Freiheit, Aufopferung und Humanismus funktionalisiert.

Primär fungiert sie an sich jedoch als ein sentimentales Element. Als solche verdient sie, auch als vermeintlich »integrierte Schicht« (Reinhardt 188) einige Aufmerksamkeit, insofern ihre Reflexion eine interessante Grundlage dafür schafft, das goethesche Drama unter Einbindung aktueller gesellschaftlicher Verhältnisse gewinnbringend rezeptorisch zu aktualisieren. Dieser Zweck ist für die vorliegende Studie, die dem letztskizzierten Ansatz grundsätzliche Anregung zu verdanken hat, grundlegend.

I.3. Liebespathos in *Stella*

Dass in *Stella* Liebe als zentral Thematisiertes gilt, signalisiert deutlich der Untertitel bei der Erstfassung – »Schauspiel für Liebende« –, die mit dem *Happy End* der – seinerzeit weitgehend als moralisch problematisch gerügten, als »Skandal« betrachteten – trinären Liaison schließt (vgl. Wilpert; vgl. Pikulik 90; u.a.). Unbeschadet des zur tragischen Katastrophe revidierten Schlusses des so in „Trauerspiel“ verwandelten Stücks bleibt die thematische Zentralität von Liebe als unangetastete Konstante, ja, einfacher gesagt, Liebe als »nach wie vor zentrales Thema« erhalten (vgl. Schulz 139): Stella, wie der andere weibliche Hauptcharakter Cäcilie, weist, im Geist der Empfindsamkeit, durchaus große Emotionalität vor lauter Liebe,⁹³ gar „Liebesschwärmerei“ (vgl. Schulz 138) auf. Dies wirkt dermaßen frappierend, dass der Literaturkritiker Schulz nicht umhinkann, anzumerken: „Es [das Stück] ist erfüllt von schwebenden Empfindungen und leidenschaftlichen Aufwallungen“ (124).

In lexikalischer Hinsicht ist das verhältnismäßig imposante, die Handlung als ganze durchziehende semantische Feld zur Liebe auffällig kennzeichnend für diese überwiegende Präsenz von Liebe im Werk – bis zu über 65 lexikalische Einträge mit dem Stammwort „Lieb(e)“!

Bereits im relativ jungen Alter von (höchstens) 16 Jahren – „goldne

⁹³ Die „inbrünstige Liebe“ Cäcilies (vgl. Dovonou 83-87, insb. 83f), die nach dem Verlassen des geliebten Mannes Fernando „vor Kummer [„stirbt“]“ (I, 11) – „MADAME SOMMER. Er verließ mich. Das Gefühl meines Elends hat keinen Namen! [...] Ein toter Kummer folgte auf die wütenden Schmerzen, und das ausgeweinte, durchverzwefelte Herz sank in Ermattung hin [...] Ich bin [...] ein kummervolles, klagendes Weib“ (28, 39) – wird in der Studie aufgrund der grundsätzlichen themenschwerpunktmäßigen Fokussierung auf Liebe im Zusammenhang mit (frei gewähltem) Tod eher außer Acht gelassen.

Zeit! [...], da sich die Blüte der Liebe erschließt“ (II, 2) – kommt es bei Stella zur Erfahrung der Liebe, der allersten, die auch die einzige bleiben wird. „Sie war“, erzählt die mitteilsame Postmeisterin, „damals blutjung, nicht älter als sechzehn Jahr, und schön wie ein Engel“ (I, 5). Aus der Liebe auf den ersten Blick – „STELLA. O! seit dem Augenblick, da ich dich zum ersten Mal sah, wie ward alles so ganz anders in meiner Seele! [...]“ (IV, 1) – wird bald eine glühende Leidenschaft. Hierzu vertraut die vielwissende Postmeisterin an: „sie [Stella] hat ihn [Fernando] geliebt über alles [...] es gibt so kein Herz auf der Welt mehr [...], wenn sie von ihm red't, geht's einem durch die Seele.“ (I, 5)

Stellas Liebe zu Fernando ist nicht bloß intensiv – sie ist allumfassend, exklusiv, besitzergreifend. Sie berichtet selbst: „Bis ins innerste Mark fachte er mir die Flammen, die ihn so durchwühlten. Und so ward das Mädchen vom Kopf bis zu den Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl [...]“ (II, 2). Ihre Sprache ist durchdrungen von einer emotionalen Ekstase, die auf *amour passionnel* hindeutet. Beim Letzteren handelt es sich, wie die folgende Definition von Carisey verdeutlicht, um jene übersteigerte Gefühlslage, in der das eigene Ich im anderen aufgeht – ein Zustand maximaler emotionaler Auslieferung –

Une relation amoureuse vécue de manière très intense, obsédante, voire frénétique. Elle se caractérise par une exaltation des sentiments «c'est vouloir être avec l'autre en permanence, posséder la personne, la toucher, la sentir ; il y a une forme d'idéalisation de sa ou son partenaire et un manque obsédant en son absence ».

Nicht verwunderlich, dass Schulz in der Liebe, wie in Stella dargestellt, so etwas wie »leidenschaftliche, irrationale Kraft« erblickt und folgerichtig in Bezug auf die »unkontrollierbaren Emotionen der Figuren« von »Wirrnissen der Liebe« spricht.

Die bis zum Grad der »Unbedingtheit« und »Unerschütterlichkeit« angewachsene Liebesschwärmerei veranlasst sie, wie im Fall Maries, zur spontanen vergebenden Haltung gegenüber dem zurückgekehrten, »ihre ganze Existenz beherrschenden« Geliebten⁹⁴ (cf. die Eingangsszene zu Akt 3). Hierzu kommentiert Pikulik: „Absolut und unerschütterlich ist Stellas Liebe also auch insofern, als sie von Fernandos moralischer Beschaffenheit absieht“ (92). Die Liebe zu Fernando erscheint bei ihr als der »einzige Zweck und Sinn

⁹⁴ Als anschauliche Evidenz mag hier Stellas folgendes ausrufend mitgeteiltes Zugeständnis fungieren: „STELLA. [...] Ach! der Geliebte ist überall, und alles ist für den Geliebten.“ (16)

des Lebens».

Die Liebe, gar *amour passionnel*, wie bisher am jeweiligen Auftritt der weiblichen Charaktere Klärchen, Marie und Stella veranschaulicht, wird nach dem Glück der ersten Momente enttäuscht. Diese Enttäuschung stellt eine Übergangsphase hin zu existenzieller Krise dar, die wiederum im (frei gewählten) Tod eine tragische Zuspitzung findet.

2. Enttäuschte Liebe als Übergangsphase hin zu existenzieller Krise bei Stella, Marie und Klärchen

Ein gemeinsames Analogon der Liebeserfahrungen Stellas, Klärchens und Maries besteht darin, dass die jeweilige Liebesgeschichte durch den unerwarteten Abschied des jeweiligen Geliebten ein plötzliches Ende kennt; und zwar just dann, da jede sich nahe daran wusste – bzw. die Hoffnung bald in Erfüllung zu gehen glaubte –, in den vollen Genuss des Liebesglücks zu treten bzw. in diesen erst gerade noch getreten ist. Letzteres gilt besonders für Stella.

Stella durfte knapp fünf Jahre Liebesglück erleben, während derer sie sich aufs hingebungsvollste, mit ganzer Seele an den Geliebten bindet; in solch einem Maße, dass sie sich das Leben ohne den Geliebten nicht mehr vorstellen kann. Der Geliebte ist, wie weiter oben gesehen, »ihr alles geworden« (vgl. II, 2). Bezeichnend reichte diese Hingebung schon in der anfänglichen Phase des Flirts so weit, dass die allzu verliebte Stella bereit war, »um alles Gold den Geliebten bei sich zu haben«. Um des Geliebten willen "entsagte" sie allem – freundschaftlichen wie familiären Beziehungen, kolossalem Erbe, Zuhause, etc., wie aus folgendem Ausschnitt aus einem Zwiegespräch mit dem Geliebten hervorgeht:

STELLA. Ich erstaune oft selbst: wie ich dich liebe, wie ich jeden Augenblick bei dir mich ganz vergesse; [...] da ich so krank, so liebeskrank war [...] da ich um deinetwillen alles verließ. [...] / FERNANDO. Freilich! Deinen Onkel [...] Das Vermögen, die Güter, die alle dein waren, dein worden wären [...] Den Ort, wo du von Jugend auf gelebt, dich gefreut hattest deine Gespielen / STELLA. Und das alles, Fernando, ohne dich? Was war mir's vor deiner Liebe? (IV, 1)

Nicht zuletzt »opferte sie, so auch Cäcilie, ihm den Flor ihrer Jugend auf. So viel Hingebung, um sich an einen abgelegenen Ort "entführen" zu lassen, »den

leidlichen Weg begleitet zu werden« und in der Hoffnung, „die glücklichen Tage der rosenfarbenen Zerstreungen“ (III, 6) zu genießen, eher unerwartet › in einer öden, fürchterlichen Wüste allein gelassen zu werden« (vgl. ebd.) – Von heute auf morgen verschwindet Fernando, wie in die Luft aufgelöst.

Vonseiten mancher Kritiker wird stillschweigend eine Frivolität angenommen, die im Hinblick auf den gemeinsamen Rückzug in die Einsamkeit Stella und Fernando gleichermaßen zugeschrieben wird. So etwa Pikulik. Zur Betonung des unkonventionellen Charakters der Liebesbeziehung Stellas zu Fernando schreibt die Kritikerin: „Sie [Stella und Fernando] waren in die Einsamkeit geflohen, um ausschließlich, wie das 18. Jahrhundert gerne sagt, ›sich selbst zu leben« (92) und fortführend: „Jenseits aller konventionellen Ansprüche und Rücksichten hatten sie die Liebe einzig als unmittelbare Herzensbeziehung erlebt und als einzigen Zweck und Sinn des Lebens erfahren“ (ebd.). Eine solche Einschätzung mutet insofern problematisch an, als sie suggeriert, Stella ließe sich willentlich auf so ein waghalsiges Liebesabenteuer mit Fernando gern ein. Es ist immerhin außer Frage, dass Stella einigen Vorbehalt gegenüber dieser eher von Fernando gewollten Eskapade hegte (vgl. ihren Monolog auf Seite 33). Nicht nur hätte sie es vorgezogen, nicht in die Einsamkeit zu fliehen zu haben – sie bliebe stattdessen am liebsten bei den ihrigen –, sondern erhoffte sie sich ebenfalls vom › sie als Vater liebenden Onkel einen positiven Bescheid über Fernandos Heiratsantrag. Nur tut Fernando diesen Schritt nicht. Ihre Liebe zu Fernando ist – wie gesehen – aber so stark, dass sie ›für ihn wieder Entschuldigungen genug gefunden« hat, denn, wie der Spruch besagt, „das Herz hat seine Gründe, die der Verstand nicht kennt“. Daher ihre Bereitschaft, dem Geliebten überall zu folgen, wo er sie auch immer hin mitnehmen möge.

Bei aller – kritikoffenen ›weiblichen Anhänglichkeit« (vgl. Pikulik 89) – wird ihrerseits eher reine Liebe, „absolute Hingabe“ (Pikulik 92) demonstriert, die eigentlich für ein unschuldig-juveniles Pathos spricht.⁹⁵ Moralisch fragwürdig ist hier allein Fernandos Verhalten⁹⁶. Von ihm heißt es entsprechend, er „hätte kuriose Principia“ (9). Er zieht Stella sozusagen ohne

⁹⁵ Bei der These der Reinheit von Stellas Liebe finden wir uns hier in gedanklicher Nähe zum von Pikulik postulierten Begriff von ›sakralem Charakter der Liebe« oder gar „Heiligsprechung“ von Liebe, wie er/sie auf Stella zutreffen soll. (ausführlicher hierzu Pikulik 108f.).

⁹⁶ Unter Betonung dieser moralischen Fragwürdigkeit Fernandos richtete bereits Meessen das Augenmerk auf seine ausgeprägte ›Eindrucksfähigkeit«.

eindeutige Einwilligung ihrerseits in die unkonventionelle Liebesbeziehung hinein, ihr dabei seine wirklichen Intentionen, auf jeden Fall die Wahrheit (über seinen Familienstand) verheimlichend. Fernando bräuchte nur, den Heiratsantrag zu formulieren, um die Beziehung zu formalisieren, und Stella wäre die glücklichste Geliebte. Was er aber absichtlich nicht tut. Dass ihre Liebesbeziehung auf "konventioneller" Grundlage erfolgen sollte, liegt nicht einzig bei ihr. Das kann sie auch beim besten Willen nicht einem Mann wie Fernando auferlegen, der Liebesbeziehung als eine Art und Weise zu banalisieren scheint, sein donjuaneskes Ego zu befriedigen, wie es sich für einen guten „Vagabunden“ (21) gehört – Sein Gespräch mit dem Verwalter (25) verrät es auch.

Wie sieht es denn mit Marie im *Clavigo* aus?

„Ungeachtet seines [Clavigos] geringen Standes und Vermögens nimmt [Marie] ihn gefällig auf“ (16). Ihm zuliebe weigerte sie sich als treue Liebespartnerin Clavigos wohlhabenden Nebenbuhlern. Aus reiner Liebe stand sie ihm mit Mühe und Hilfe zur Seite zum Aufbau einer erfolgreichen Karriere, von der Clavigo sich einen sozialen Durchbruch erhoffte. Diesbezüglich berichtet der brüderliche Rächer Beaumarchais, sie (Marie)

schlägt verschiedene ansehnliche Partien aus; ihre Neigung gegen den Menschen (Clavigo) nimmt zu und hilft ihr die Sorge einer ungewissen Erwartung tragen; sie interessiert sich für sein Glück wie für ihr eigenes, und ermuntert ihn, das erste Blatt seiner Wochenschrift zu geben, das unter einem vielversprechenden Titel erscheint. (16)

Für gut sechs Jahre gibt sie sich der Beziehung mit Clavigo in der Zuversicht hin, dass die erharrte Seligkeit des Liebesglücks bald zu genießen sein darf. Nur: „Endlich, nach sechs Jahren Harrens, ununterbrochener Freundschaft, Beistands und Liebe von Seiten des Mädchens [...] erscheint das Amt und er verschwindet“ (17). Gravierend ist dabei, dass das ›Verschwinden‹ – wodurch Clavigo die Schuld des Wortbruchs auf sich ladet – gerade dann erfolgt, als das Heiratsgeschehen inzwischen für alle eine Selbstverständlichkeit, ja von allen erwartet war, und umso mehr eine schwerwiegende Ehrenkränkung gegenüber der mittlerweile unwiederbringlich liebes- und glückberauschten Marie darstellt. Hierzu führt der zutiefst empörte Bruder Beaumarchais aus:

BEAUMARCHAIS. Die Sache hatte zu großes Aufsehn gemacht, als daß man die Entwicklung sollte gleichgültig angesehen haben. Ein Haus für zwei Familien war gemietet. Die ganze Stadt sprach davon.

Alle Freunde waren aufs höchste aufgebracht und suchten Rache Man wendete sich an mächtige Gönner [...]. (17)

Clavigo lässt sich durch das »große Aufsehen« mitnichten rühren, geschweige denn zur Raison bringen. Stattdessen schlägt seine einst freundliche Haltung zu einiger Feindseligkeit um – „der Nichtswürdige“, wie Beaumarchais ihn schilt,

der nun schon in die Kabalen des Hofes initiiert war, weiß alle Bemühungen fruchtlos zu machen und geht in seiner Insolenz so weit, daß er es wagt, den Unglücklichen zu drohen, wagt, denen Freunden, die sich zu ihm begeben, ins Gesicht zu sagen: die Französinen [Marie und die Schwester Sophie] sollten sich in acht nehmen, er biete sie auf, ihm zu schaden, und wenn sie sich unterständen, etwas gegen ihn zu unternehmen, so wär's ihm ein leichtes, sie in einem fremden Lande zu verderben, wo sie ohne Schutz und Hülfe seien. (ebd.)

Also, nicht nur bricht Clavigo Maries Herz, sondern trotz er auch der »Unglücklichen« nebst den ihrigen durch das »insolente« Unternehmen eines Abschreckungsmanövers. Marie wird doppelt zum Opfer gemacht – einmal des Betrugs/Verrats und einmal der Demütigung. Die Enttäuschung wirkt bei ihr umso peiniger.

Nun, was mit Klärchen?

Wie weiter oben herausgestellt, bedeutet Egmont Klärchen quasi eine existenzielle Notwendigkeit, deren Entbehnung bei ihr völlig ausgeschlossen ist: „[Klärchen.] Egmont, ich dich entbehren! – Nein, es ist nicht möglich, nicht möglich.“ (34). „Nicht möglich“, denn sie stellt sich das Lebensglück nicht anders vor als nur durch die Liebesbeziehung bzw. das eheliche Zusammenleben mit dem Geliebten. Sie hat zwar keine quantitativ messbare Gegenleistung zu gewähren, weshalb sie Egmonts Liebe zu ihr als unverdient glaubt (35), worauf Egmont reagiert: „[Egmont.] In der Liebe ist es anders. Du verdienst sie, weil du dich nicht darum bewirbst – und die Leute erhalten sie auch meist allein, die nicht darnach jagen“ (ebd.). Allerdings schenkt sie, was eine Frau hat, das am wertvollsten ist, das sie einem Mann zuteilwerden lassen kann, etwas, was Gold wert ist: ihr Herz – in Sachen Liebe das „Zeichen alles Großen und Kostbaren“ (35) (vgl. auch Reinhardt 168).

Egmont liebt sie mit ihrer ganzen Seele und würde, wie sie selbst kaum verhehlt, dessen Entbehnung nicht überleben (34). Jedoch kommt es, wie Marie und Stella es auch erleben, ebenfalls bei Klärchen durch die unvermutete,

willkürliche Festnahme des Geliebten, Egmont, zu einem plötzlichen Ende der Liebesromanze, worüber sie nicht hinwegzuträsten vermag.

Enttäuscht ist sie, anders als es der Fall bei Marie und Stella ist, nicht von Egmonts Untreue. Obwohl Egmonts Liebe kontingent ist – sie ist, wie schon mal betont, weder durch Verlobung noch durch konkrete Zukunftsperspektive abgesichert –, ist die Beendigung der inoffiziellen Liebesbeziehung nicht durch ein »betrügerisches« Verhalten des Geliebten verursacht. Dieser ließe sich aufgrund seines politischen Engagements, wodurch er der Tyrannei zum Opfer fiel, allenfalls eine indirekte Verantwortung für den frühzeitigen Abbruch der Liebesbeziehung zuweisen. Ihre Enttäuschung ist vielmehr auf die Gleichgültigkeit bzw. die Untätigkeit der Mitbürger zurückzuführen, die sie umsonst zum Handeln zu treiben versuchte. Von ihnen hat sie legitimerweise erhofft, sie würden die Freiheit des allseits beliebten Fernando – und hierdurch möglicherweise ihre eigene – durch eine Generalmobilisierung erkämpfen, zu der sie sie mit beispielhaftem Einsatz auffordert (vgl. Eingangsszene zu Aufzug 5). Nur versagt sich dem – terrorisierten – Volk der Mut zu diesem Handeln. Die Erfahrung der enttäuschten Liebe zieht bei den weiblichen Charakteren eine existenzielle Krise nach sich, die wiederum in den (frei gewählten) Tod führt.

3. (Frei gewählter) Tod als Form von Abreagieren existenzieller Krise

Zuerst möge beiläufig darauf hingewiesen werden, dass es sich bei diesen drei Figuren um relativ junge Frauen handelt, die eigentlich noch kaum Erfahrung in Sachen Liebe und gar Leben haben. Die „Reife und Lebenserfahrenheit“ der – mithin anfangs mit dem Titel „Madame Sommer“ auftretenden – Cäcilie, die sie dazu befähigten, die Oberhand über ihre Widrigkeit als Verlassene gewissermaßen zu gewinnen (vgl. Dovonou 88), besitzen sie nicht.⁹⁷

Von daher wirkt der emotionale Schock der frustrierenden Deprivation desto stärker. Hierdurch finden sie sich in ein „Elend“ gestürzt, das nichts Geringeres ist – oder wenigstens ähnelt – als existenzielle Krise; eine existenzielle Krise, die bei den betroffenen Figuren in Form gleichsam

⁹⁷ Hierzu liefert Pikulik interessanterweise eine polarisiert angelegte Charakterisierung beider weiblicher Hauptfiguren, Cäcilie vs. Stella hinsichtlich deren spezifischen charakterlichen Auftritts als Liebende, die auch für Klärchen und Marie als Pendant von Stella gleichermaßen zuträfe. (cf. Pikulik 98)

"pathologisch" affizierter – ob emotional, psychisch und/oder physisch – Befindlichkeiten tödlicher Natur manifest wird.

So „fiel“, *im Clavigo*, die arme Marie infolge des erstmaligen Verlusts des Geliebten „in Konvulsionen, die ihr den Tod drohten“ (17). Sie gerät in ›tiefen Jammer, Unglück‹ (ebd.). Selbstbewusst nennt sie sich demzufolge „ein nährisches, unglückliches Mädchen“, dessen ›armes Leben Schmerz mit all seiner Gewalt untergraben‹ soll (47). Diesbezüglich sind mancherorts Schilderungen bezogen auf den psychischen Zustand und das physische Erscheinungsbild der liebeskranken Marie anzutreffen, welche die psychosomatischen Erscheinungsformen ihrer elenden Befindlichkeit ans Licht bringen. Etwa der Hinweis auf ihr entstelltes – sogar Clavigo Schrecken einflößendes (41) – Erscheinungsbild: ›zerstörte Gestalt‹, ›verweinte Augen‹, ›hohläugig‹, ›die Auszehrung spricht ihr aus allen Gliedern‹, ›bleich‹, ›abgezehrt‹ (10, 41 u.a.). Solche physischen Züge stehen symptomatisch für einen seelisch äußerst geprüften Zustand ebenso wie für ein ›Gebrochenes-Herz-Syndrom‹, wie ihr ständiges Klagen über „[ihr] armes Herz“ (47 u.a.) bezeugen kann. Geprägt ist ein solcher Zustand von Depression, Kummer, Kränklichkeit, manischen Gemütszustand, Unruhe, Niedergeschlagenheit, Antriebslosigkeit, Todessehnsucht und dergl. (7, 10, 47 etc.). Derartige Befindlichkeiten werden medizinisch als Symptome von Liebeskrankheit/-kummer beglaubigt (vgl. Haage; Illouz; *Der Standard*; u.a.). Diese schwere seelische/emotionale – aber auch physisch wirkende – Gebrechlichkeit macht aus Marie einen äußerst vulnerablen Menschen.

In diesem bereits hochkritischen Zustand, wo sich emotionale Überempfindlichkeit und "Herzkrankheit" verschmelzen, hat Marie dann doch nach einer flüchtigen Euphorie der hoffnungsmachenden Aussicht auf das Wiederfinden des Geliebten absolut unvorbereitet noch vom harten Schock des wiederholten Wortbruchs brutal getroffen zu werden. Der "überrumpelnde" Umschlag bei Clavigos Ansicht und Verhalten, dessen "herzverwüstende" Wirkung durch die extrem gewaltsame Rache-Rhetorik des Bruders Beaumarchais potenziert wird, versetzt Marie den „Todesstoß!“ (51), bei dem sie ihr Elend hinter sich lassend (ins Jenseits) scheidet (51-55). Klärchen, ihrerseits, gerät infolge der unvermuteten Entfernung des Geliebten in Verzweiflung, eine andere Erscheinungsform existenzieller Krise im Zusammenhang mit Liebespathos.

Wissenschaftlich belegt ist – *en passant* –, dass die Verzweiflung, etwa

im kierkegaardschen Sinne von ›Zustand, in dem keine Hoffnung mehr möglich ist bzw. auf nichts Positives mehr zu hoffen ist‹ (vgl. Kierkegaard), etwas Pathologisches im Wesen beinhaltet. Bezeichnend macht Kierkegaard das Konzept von ›*maladie existentielle*‹ bzw. ›*Maladie à la mort*‹ (vgl. Kierkegaard) als alternative terminologische Umschreibung von Verzweiflung geltend. Ebenso lässt sich Freuds Konzept von ›Melancholie‹ – sprich ›von großer Niedergeschlagenheit, Traurigkeit oder Depressivität gekennzeichnetem Gemütszustand (vgl. Freud; *Duden*) – als weitere relevante konzeptuelle Beschreibung in Erwägung ziehen. Das freudsche Konzept hebt nämlich eine gewisse (Wesens-)Affinität von ›Melancholie‹ mit ›Verzweiflung‹. Nahegelegt wird durch die bezeichneten Konzepte, dass der Verlust eines noch geliebten Menschen – tot oder lebend – zum (vorübergehenden) Verlust der Fähigkeit noch überhaupt zu lieben, führt; das Ich ist leer. Nicht anders ergeht es Klärchen.

Ab dem Moment, als sie die ›Verurteilung‹ des Geliebten bestätigt bekommt – ›[Klärchen.] [...] Ist's wahr? Ist er [Egmont] verurteilt? / [Brackenburg.] Er ist's! ich weiß es ganz genau.‹ (56), begreift sie, ›Er ist dahin‹ (ebd.)⁹⁸ und damit auch die Liebe, an der ihre Seligkeit, gar ihr Leben selbst festhängt. Auf die Hiobsbotschaft gibt sie sich jedoch nicht sogleich etwa pessimistisch-resigniert geschlagen. Sie beweist zunächst – im retardierenden Moment – aus dem Impetus der Liebe heraus eine beispiellose Courage, indem sie in einem Anflug von Hoffnung, das drohende Unglück noch abwenden zu können, mit Verve agiert (vgl. Auftritt 1 zu Aufzug 5, 51-54). Vergebens. Das Unterfangen, ›woraus ihre ganze Liebe spricht‹ (Reinhardt 165), stößt auf die Indifferenz, gar eine feindselige Haltung seitens der Masse: ›[S]ie [die niederländischen Landsleute] erteilen Klärchen, als sie auf ein kollektives Handeln drängt,‹ kommentiert Reinhardt (163), ›eine desillusionierende Absage nach der anderen‹. Ebenso wenig wirkt die Peripetie der letzten Hoffnung auf ein Wunder nach dem neutestamentlichen Muster von Petrus, nämlich seiner wunderbaren Entführung aus dem Gefängnis durch den Eingriff eines gottgesandten Engels (vgl. 57), angesichts ihrer Verzweiflung therapeutisch.

⁹⁸ Die vorherrschenden soziopolitischen Verhältnisse, grundsätzlich markiert von Tyrannei und einzigartigen ›Mordsinn‹ des Willkürherrschers Alba im Kontext der spanischen gewaltgeprägten Herrschaft über die Niederlande, lassen hier keinen Zweifel zu (Näheres hierzu Donovanou 184-202).

Mit dem Ausbleiben der hoffnungsmachenden Aussicht, was die Gewissheit des (nun unabwendbaren) endgültigen Abschieds des Geliebten heißt, trifft Klärchen, die ihr ganzes Leben dem des Geliebten widmet (55), die Verzweiflung umso stärker. „Was bin ich nun?“ (55), fragt sie sich, wobei ihr Gefühl verzweifelten Verlorenseins – Egmonts Todesurteil sei, wie sie meint, ihr eigenes (56) – kaum zu überhören ist. Dabei wirkt noch qualvoller, dass sie auch beim besten Willen sich angesichts des drohenden Verhängnisses nur unfähig weiß:

[Klärchen.] O bindet mich, damit ich nicht verzweifle; und werft mich in den tiefsten Kerker, daß ich das Haupt an feuchte Mauern schlage, nach Freiheit winsle, träume, wie ich ihm helfen wollte, wenn Fesseln mich nicht lähmten, wie ich ihm helfen würde. – Nun bin ich frei, und in der Freiheit liegt die Angst der Ohnmacht. – Mir selbst bewußt, nicht fähig, ein Glied nach seiner Hülfe zu rühren. Ach leider, auch der kleine Teil von deinem Wesen, dein Klärchen, ist wie du gefangen und regt getrennt im Todeskrampfe nur die letzten Kräfte. (55)

Der Verlust des Geliebten bedeutet für sie nicht nur Schmerz, sondern Sinnverlust. Durch die Entfernung des Geliebten bricht für sie die Welt zusammen. Ihre letzten Worte sind Ausdruck einer radikalen existenziellen Leere: „Egmont, ich dich entbehren! – Nein, es ist nicht möglich, nicht möglich“ (34). Von der Verzweiflung getrieben, „tritt“ Klärchen – so die Szenenangabe – „ans Fenster, als sähe sie sich um, [...] trinkt heimlich [vom Giftfläschchen] [...] und das Wasser“ und wählt so den Freitod. Sie scheidet zwar als Verzweifelte, jedoch in der Hoffnung auf ein jenseitiges Wiedersehen des Geliebten.

Hier deutet sich eine metaphysische Symbolik der von Klärchen gehegten Hoffnung an – „[Klärchen.] Und auch mein Weg geht heimlich in dieser Dunkelheit, ihm zu begegnen“ (57) –, die einer symbolischen Konzeptualisierung von Tod korrespondiert. Tod mag, wie mit der bewussten szenischen Zeitgestaltung wohl versinnbildlicht – hier spielt die Szene nachts –, der Moment endgültigen Endes, also der „Augenblick“ sein, „da [man] die dunkle Pforte eröffne, aus der kein Rückweg ist“ (57); er würde doch im Jenseits jene zusammenführen, die durch diesseitige Liebe im Tod einen gemeinsamen Teil haben: „[Klärchen.] Tod ist mein Teil! [...] Der Tod vereinigt alles [...] uns denn auch“ (57).

Auf demselben Weg, dem des frei gewählten Todes, reagiert auch Stella

ihr ›Elend‹ ab. Hierdurch sucht sie die doppelte Qual des tiefsten Kummers und der Gewissensbisse loszuwerden. Kummer wegen der unglücklichen Liebeserfahrung mit Fernando, dessen Abschied für sie eine ungeheure Deprivation darstellt, und Gewissensbisse wegen der ungewollten Schuld an Cäcilies ›Elends‹. Ihr Liebesunglück erlebt Stella – wie auch Klärchen und Marie – als ein traumatisierendes Drama. Die von ihr erlittene starke seelische Erschütterung tritt bei ihr in bestimmten Erscheinungsformen zum Vorschein.

Tiefstes Gefühl der Leere bemächtigt sich ihres Innern, dessen sie sich durch „Geschäftigkeit und Wohltätigkeit“ (vgl. I, 5 u. II, 2) zu entledigen umsonst versucht. Dieses Gefühl der Leere ist wiederum auf einen anderen Zustand existenziellen Unbehagens zurückzuführen, nämlich die (emotionale) Einsamkeit – psychologisch ausgewiesen als „*sentiment de souffrance*“ bzw. „*souffrance sociale*“ (Ogée) – als weitere Manifestation von Stellas ›Elend‹.

Infolge des zeitweiligen Verlusts des Geliebten lebt Stella jahrelang in Einsamkeit, gefangen in der Erinnerung an die vergangene Liebe. Die Postmeisterin berichtet: „Alle Jahre den Tag, da sie ihn zum letzten Mal sah, läßt sie keine Seele zu sich, schließt sich ein“ (I, 5). „Sie lebt“, beteuert die Postmeisterin, „wie eine Nonne, so eingezogen, die Zeit ich sie kenne. Fast kein Fremdes, kein Besuch aus der Nachbarschaft kommt zu ihr.“ Das Ritualhafte dieser Rückzüge verweist auf eine nicht verarbeitete Trauer – ein psychisches Trauma, das sich in sozialer Isolation manifestiert. Der Tod ihres Kindes verstärkt ihre Vereinsamung zusätzlich (vgl. II, 2). Wie es mit dem Erleben dieser Einsamkeit konkret ist, erhält der Leser mit Folgendem aus erster Hand eröffnet:

STELLA. (...) O wenn ich manchmal von Gedanken in Gedanken sinke, freundliche Träume der Vergangenheit vor meine Seele bringe, hoffnungsvolle Zukunft ahnde, [...] ergreift, daß ich allein bin, vergebens nach allen vier Winden meine Arme ausstrecke, den Zauber der Liebe vergebens mit einem Drang, einer Fülle ausspreche, daß ich meine, ich müßte den Mond herunterziehen und ich allein bin, keine Stimme mir aus dem Gebüsch antwortet, und die Sterne kalt und freundlich über meine Qual herabblinken! (II, 2)

Die von Stella empfundene Entbehrung sei, wie sie meint, dermaßen groß, dass hierfür keine Abhilfe zu finden sei (vgl. II, 2).

Beim schmerzvollen Liebesunglück sieht es mit Stella aus, als würde

sie unter der Last von so was wie Trauer laborieren, von der sie sich zu erholen nicht vermag. In Anbetracht der ungewöhnlichen Dauer, nämlich gut drei Jahre, wäre hier die Rede von „anhaltender Trauerstörung“, möglicherweise einer eigenständigen psychischer Störung (DHPV⁹⁹ 4), einigermaßen plausibel.

Obzwar Geschäftigkeit und Wohltätigkeit aber auch anderer Gesellschaft – etwa der Verkehr mit Kindern, Bauersmädchen u.a. (8) –, mit ferventem Beten zusammenwirkend, gegenüber ihrem Elend einigen Trost zu zeitigen scheinen – „Es ist unbegreiflich“, konstatiert die Postmeisterin, „wie sie so unglücklich sein kann, und dabei so freundlich, so gut“ (8) – wird diese (gewissermaßen) wohltuende Wirkung mit dem seelisch zutiefst verwurzelten Schmerzen noch lange nicht fertig. Dieser bricht z.B. aus seiner Latenz, wann immer die Erinnerung an das Liebesunglück wachgerufen wird, aus (vgl. I, 8). Gegen Handlungsende lässt der Dichter – als dramatische Ironie – eine Stella in Erscheinung treten, die sich wegen des bevorstehenden Wiedersehens mit Fernando schon in den Genuss des einst verlorenen Lebensglücks projiziert, um sie sodann vor die desillusionierende Realität zu stellen: just dann trifft sie, als noch emotional äußerst Geprüfte, aufs Brutalste das plötzliche Bewusstwerden sowohl des heimlichen "Fluchtplans" Fernandos (mit der seinigen) als auch ihrer? Schuld an Cäcilias größtem Elend (28) wie ein tödlicher Schlag:

STELLA. *nach einer Pause, wild wegfahrend.* Laßt mich alle! Sieh, es drängt sich eine Welt voll Verwirrung und Qual in meine Seele, und füllt sie ganz mit unsäglichen Schmerzen Es ist unmöglich unmöglich! So auf einmal! Ist nicht zu fassen, nicht zu tragen! *Sie steht eine Weile niedersehend still, in sich gekehrt, sieht dann auf, erblickt die beiden, fährt mit einem Schrei zusammen und entflieht.* (IV, 4)

Wie die Eingangs- und Ausgangsszeneangaben suggerieren, hat man es hier wohl zu tun mit einer „Stella, nahe daran, wahnsinnig zu werden“ (Schulz 135). In diesem dem Wahnsinn ähnlichen Zustand „entflieht“ sie vom "Herzpeinigern" Fernando weg, dem „Tod“ entgegen, mit dem sie zugleich ihre Schuld gegenüber Cäcilie zu sühnen glaubt. So nimmt sie, wie Klärchen, Gift zu sich (vgl. V, 2) und betritt auf diese Weise "ewige" Ruhe.

Also zeigt sich, dass die leidenschaftliche Liebe der weiblichen Figuren

⁹⁹ Kurz für „Deutscher Hospiz- und PalliativVerband“ e. V.

diese durch einen Prozess führt, bei dem sie vom anfänglichen Liebesglück ins Unglück, sprich durch existenzielle Krise bestimmtes Elend, geraten, um schließlich dem (frei gewählten) Tod zum Opfer zu fallen.

Wohlgemerkt: Ungeachtet der Opferrolle werden die Frauen – gegenüber den eher tendenziell unbeständig liebenden Männern – als moralisch überlegene Charaktere dargestellt, insofern sie in Sachen Liebe Größe darin beweisen, dass sie trotz allem bei der Treue in der Liebe unerschütterlich festbleiben. Daher die wohlbegründete Rede bei Pikulik (104) von „einer Polarität zwischen absolut treuer Weiblichkeit und unbeständig schwankender Männlichkeit“. Die drei Protagonistinnen gehen z.B. auch als Verlassene – (für einige Zeit) doch noch junge, schöne und begehrenswerte Frauen – keine weitere Liebesbeziehung ein. Sie bleiben weiterhin Liebende reinen Herzens.

Wenn hier die je damalige Moral einer patriarchalisch angelegten Gesellschaftsordnung bzw. eine traditionelle, moralistisch geprägte Gesittung einige Rechtfertigung plausibilisieren könnte, ist in Anbetracht der dann aufkommenden neuen Gefühlskultur – etwa im Zuge der »empfindsamen Entdeckung der seelischen Liebe« (hierzu ausführlicher vgl. Pikulik 101f.) von keiner Selbstverständlichkeit auszugehen, und weniger noch aus heutiger Perspektive, bedingt durch unseren aktuellen Kontext des gleichberechtigten Geschlechterverhältnisses. Somit eröffnet sich für unsere Gesellschaft eine didaktisch relevante Lesart, in der die Treue der Frau – gegenüber der »verwerfliche Form der Untreue annehmenden Unbeständigkeit« der Männer« (vgl. Pikulik 99)¹⁰⁰ – als humanistische Größe erscheint. Als »ebenso reine wie unauslöschliche Liebe« zeigende und folgerichtig treue Liebende – etwa im Sinne der christlichen Ethik – demonstrieren die weiblichen Charaktere in gleichsam selbstverleugnerischer Hingabe – etwa in der Verzeihung des wortbrüchigen/betrügerischen Lebenspartners – oder auch in einzigartiger Selbstaufopferung – etwa in der »Aufopferung vom ‚Flor der Jugend‘« um der Liebe willen – ihre größte Fähigkeit zu "unerhörter" Tat. Diese größte Fähigkeit darf, übrigens, Cäcilies Resilienz angesichts ihres »Elends ohne Namen« (vgl. Dovonou) eloquent verdeutlichen.

Also glorifiziert hier Goethe wieder – wie auch in der Iphigenie im

¹⁰⁰ Dies stimmt in besonderer Weise für Fernando – doch sicherlich auch für Clavigo – dessen Verhalten eher als »unabwendbares Schicksal« und als »geschlechtsspezifische „Natur[zwang]“ des Mannes« gedeutet werden soll (vgl. Kluge 47; vgl. Pikulik 99).

gleichnamigen Schauspiel (*Iphigenie auf Tauris*) – in weiblicher Gestalt das Humanistisch-Tugendhafte, wozu sich jeder Mensch überhaupt aufgefordert fühlen sollte.

4. Abschließende Betrachtungen

Aus der bisherigen Untersuchung zum triadischen Textkorpus, bestehend drei aus der »wichtigsten Werke« des goetheschen dramatischen Repertoires (vgl. Hinderer) – *Stella*, *Clavigo* und *Egmont*, erhellt, dass der (frei gewählte) Tod in Verknüpfung mit Liebe, insbesondere in der Art von *amour passionnel*, auch wenn nicht unbedingt eine schwerpunktmäßige Zentralität beanspruchend – das Trauerspiel *Stella* ausgenommen – doch in nicht geringem Ausmaß am thematischen Gehalt von Goethes Dramatik partizipiert. Herausgestellt hat sich, dass Goethes Dramen nicht nur die Liebe thematisieren, sondern auch deren zerstörerisches Potenzial. Der (frei gewählte) Tod der Protagonistinnen ist Ausdruck einer tiefen, tragischen Auseinandersetzung mit einer existenziellen Krise.

Obgleich keine direkten Bezüge selbstbiografischer Ausprägung, wie etwa im Fall des *Werther* in Frage kämen,¹⁰¹ ließe sich einige mittelbare Wirkung biografischer Gegebenheiten bei der motivischen Konfiguration, i.e. (frei gewählter) Tod aus Liebespathos, jedoch nur schwer abstreiten.¹⁰² Aus den verschiedenen Darstellungen ergeben sich verschiedene Lesarten den (frei gewählten) (Liebes-)Tod betreffend. Erstens: Tod als Reaktion auf moralischen Bruch – Bei allen drei Frauenfiguren geht dem Tod ein

¹⁰¹ Für den Briefroman fungieren bekanntermaßen, einerseits, im Hinblick auf die unerwiderte Neigung bzw. das hiermit verbundene Leid die moralisch problematische Neigung zu Charlotte Buff beim Wetzlarer Aufenthalt bzw. das misslungene Liebesabenteuer mit A. Katharina Schönkopf während der Leipziger Studienzeit und, andererseits, hinsichtlich des selbstmörderisch-tragischen Ausgangs die traurige Erfahrung des Freundes namens Karl W. Jerusalem jeweils als lebensgeschichtlich bereitgestellte Inspirationsquelle.

¹⁰² Man denke an Goethes plötzlichen Bruch mit der Pfarrertochter Friederike Brion u.a, mit der Goethe während seiner Zeit in Straßburg qua Student der Rechte bzw. Jurisprudenz ein Jahr lang eine Liebschaft pflegte, die er „auf unrühmliche Weise, ohne viele Worte zu machen“ beendet und dann bereut haben soll (vgl. Meißenheim; vgl. auch Goethe 497) - der Dichter mag wohl die eigene Reue etwa in *Clavigos* bzw. *Fernandos* zu spätem Schuldbewusstsein eine dramenästhetische Codierung finden lassen. Ein (auto-)biographisches Moment hebt, ferner, Pikulik (99f.) im Selbstporträt Goethes in der Figur Fernando, nämlich durch einen zurecht hergestellten Zusammenhang mit Goethes Erfahrung mit der „Liebe zu Lili Schönemann“ hervor, in die der Dichter, „als er die Stella schrieb, [...] verstrickt war“ und nicht zuletzt unter Verweis auf Cäcilie und Stella als »Figurationen ein und desselben Vorbildes« - Lili Schönemann.

fundamentaler Vertrauensbruch voraus. Marie wird von Clavigo aus karrierebedingtem Opportunismus verlassen, Klärchen wird durch Egmonts politische Ohnmacht ins Leere gestoßen, und Stella wird durch Fernandos Doppelleben der Einsamkeit preisgegeben. In jedem Fall handelt es sich um eine Enttäuschung, die die eigene Lebenswirklichkeit untergräbt. Der Tod ist dabei nicht nur Reaktion auf Schmerz, sondern eine moralische Stellungnahme: ein Rückzug aus einer Welt, in der Liebe nicht mit Treue einhergeht. Diese Entscheidung ist besonders bemerkenswert, weil sie den Konventionen des 18. Jahrhunderts zuwiderläuft. Frauenfiguren, die freiwillig in den Tod gehen, ohne dass sie aktiv ermordet werden oder aus Fremdverschulden sterben, brechen mit der Passivität weiblicher Opferrollen. Sie demonstrieren – in einem paradoxen Sinn – Autonomie durch Selbstvernichtung.

Des Weiteren lässt sich eine symbolische Lesart mit dem (frei gewählten) Tod in Zusammenhang bringen. Der Tod ist bei Goethe von metaphysischer Qualität. Besonders anschaulich hierfür ist Klärchens Todeserfahrung. Sie stirbt mit dem Gedanken, mit Egmont wiedervereint zu werden. Ihr Tod wird nicht als Ende, sondern als Übergang ins Transzendente inszeniert: „Der Tod vereinigt alles, und uns denn auch!“ (57) Hier spricht sich ein religiös inspirierter Idealismus aus, der im Licht pietistischer oder romantischer Denkmodelle steht. Der Tod erscheint als Heimkehr in eine höhere Ordnung, in der die Liebe über den Tod hinaus fortlebt.

Auch Stellas Entscheidung zum Freitod kann als Geste der Reinheit gedeutet werden. Ihr innerer Monolog in der Schlusszene legt nahe, dass sie in einer Welt der moralischen Unordnung keinen Platz mehr findet. Ihr Tod ist somit nicht nur ein Ausweg, sondern eine Entscheidung für Würde.

Marie hingegen stirbt nicht auf der Bühne, sondern im Off, was ihre Tragik umso stärker wirken lässt. Ihr Tod hinterlässt Schuld – nicht nur bei Clavigo, sondern auch beim Publikum. Der Zuschauer wird zum moralischen Zeugen einer zerstörten Existenz, was die emotionale Wucht der Tragödie verstärkt.

Eine zeitgenössische Relevanz und symbolische Reichweite ist, zum einen, auf die feministische Lesart zurückzuführen, der zufolge Liebestod als Ausdruck weiblicher Treue zu ergreifen ist. Während die männlichen Protagonisten – Clavigo, Egmont, Fernando – durchweg ambivalente Haltungen einnehmen, zögern, sich zurückziehen oder zwischen Karriere und

Liebe schwanken, zeigen die weiblichen Figuren eine emotionale Konsequenz, die bis zur Selbstaufgabe reicht. Der Tod wird somit zur letzten Konsequenz weiblicher Treue.

Hier werfen sich grundlegende Fragen auf: Warum scheinen gerade weibliche Figuren in der goetheschen Dramatik den Preis der Liebe mit dem Leben zu bezahlen? Ist der Liebestod Ausdruck von Ohnmacht – oder von moralischer Überlegenheit? In der heutigen Gender-Debatte bietet diese Fragen neue Perspektiven auf das Verhältnis von Emotion, Macht und Selbstbestimmung. Zum anderen sind existenzielle und moralische Dimensionen für diese zeitgenössische Relevanz und symbolische Reichweite bestimmend. Im Lichte existenzieller Philosophie – insbesondere Kierkegaards und Heideggers – lässt sich der freiwillige Tod als letzter Ausdruck eines authentischen Lebens lesen. Die Entscheidung zum Sterben wird zur Wahl der Wahrheit – einer Wahrheit, die sich nicht an äußerer Weltlichkeit, sondern an innerer Kohärenz misst. Goethes Figuren handeln nicht irrational, sondern konsequent: Ihre Liebe ist keine bloße Schwärmerei, sondern eine Lebensform. Der Tod erscheint in diesem Rahmen als letzter Ort der Wahrhaftigkeit. Die weiblichen Protagonistinnen offenbaren damit einen Mut, der über die Zeit hinausweist – sie verteidigen ihre Würde mit dem höchsten Einsatz.

In der heutigen Zeit, in der Bindungen oft als fragil und wechselhaft erscheinen, wirkt die Radikalität dieser Figuren fremd – und gerade deshalb faszinierend. Ihr tragisches Schicksal lädt zur Reflexion ein: über die Tiefe menschlicher Beziehungen, über Selbstverantwortung und über den Wert der Treue. Abschließend gilt zu unterstreichen: Das behandelte Textkorpus steht durchaus illustrativ für die weiterhin aktuelle Relevanz, gar die zeitlose Aktualität von Goethes Dichtung.

Literaturverzeichnis

- Becker-Cantarino, Baerbel. „The Spanish Background in Goethe’s ‚Clavigo‘“. *The South Central Bulletin*, Bd. 34, Nr. 4, 1974, S. 144–146.
- Bentley, Eric. *The Goethe Bicentennial Convocation Lectures*. Columbia University Press, 1947.
- Beutler, Ernst. *Goethe und die Philosophie der Freiheit*. J. B. Metzler, 1982.
- . *Goethes Dramen als Antwort auf die Probleme seiner Zeit*. J. B. Metzler, 1969.
- . *Goethe und die politische Welt*. Verlag für Sozialwissenschaften, 1955.

- Birchler, Urs Benno. „Die Rolle der Frau bei der Liebeskrankheit und den Liebestränken“. *Sudhoffs Archiv*, Bd. 59, Nr. 3, 1975, S. 331–320.
- Brew, Faustina. *The Prisoner*. Digibooks Publishing Ghana Ltd, 2021.
- Bruford, Walter Horace. *Culture and Society in Classical Weimar 1775–1806*. University Press, 1962.
- Carisey, Claire. „Tout comprendre de l’amour passionnel“. *Santé magazine* (Online-Ausgabe), 26.05.2023, www.santemagazine.fr/psycho-sexo/desir-et-plaisir/tout-comprendre-de-lamour-passionnel-1023265. Zuletzt abgerufen am 24.05.2025.
- Der Standard. „Mensch. Liebeskrankheit ernst nehmen“, 06.02.2005, www.derstandard.at/story/1942575/liebeskrankheit-ernst-nehmen. Zuletzt abgerufen am 17.05.2025.
- DHPV. *Trauer und Trauerbegleitung. Eine Handreichung des DHPV*. DHPV, 2017.
- Dovonou, Franck. „Resilienz in weiblicher Gestalt. Eine Analyse von Goethes Drama ‚Stella‘“. *Krisen und Resilienz aus germanistischen und interdisziplinären Perspektiven. Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Bd. 149A, 2024, S. 77–94.
- . *Gewalt und Gewaltlosigkeit bei Goethe. Eine exemplarische Studie unter besonderer Berücksichtigung seiner dramatischen Produktionen vom Goetz zur Iphigenie*. SVH, 2018.
- Dreyer, Jürgen. „Selbsttötung. Der junge Werther“. *Planet Wissen*, 13.01.2020, www.planet-wissen.de/gesellschaft/tod_und-trauer/selbsttoetung/pwiewertheromanheldundselbstmoerder100.html. Zuletzt abgerufen am 12.05.2025.
- Duden. *Melancholie*. www.duden.de/rechtschreibung/Melancholie. Zuletzt abgerufen am 31.05.2025.
- Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Gallimard, 1915.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*. Harvard University Press, 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Buchclub 65, 1984.
- . *Clavigo*. *Freeditorial*, 2012, www.freeditorial.com/en/books/clavigo. Zuletzt abgerufen am 10.04.2025.
- . *Die Leiden des jungen Werther*. Suhrkamp, 1774.
- . *Egmont*. *Freeditorial*, 2025, www.freeditorial.com/en/books/egmont. Zuletzt abgerufen am 10.04.2025.

- . *Stella. Projekt Gutenberg*, 2025, www.projekt-gutenberg.org/goethe/stella/titlepage.html. Zuletzt abgerufen am 10.04.2025.
- Goodbody, Axel, und Dennis Tate (Hrsg.). *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: Ecocritical Perspectives*. Rodopi, 2004.
- Haage, Bernhard Dietrich. „Liebe als Krankheit in der medizinischen Fachliteratur der Antike und des Mittelalters“. *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen*, Bd. 5, 1987, S. 173–208.
- . „Liebeskrankheit“. *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Bd. 4, 2003, S. 123–145.
- Hinderer, Walter (Hrsg.). *Interpretationen: Goethes Dramen*. Reclam, 1992.
- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut*. Suhrkamp, 2012.
- Kierkegaard, Søren. *La Maladie à la mort*. Éditions du Seuil, 1990.
- . *Le Concept d'angoisse*. Gallimard, 1992.
- Kluge, Walther. *Goethes „Stella“*. Verlag der Erlanger Schriften, 1920.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè*. Éditions du Seuil, 1969.
- LNT. „Suicide: la femme de plus en plus exposée dans le monde“. *La Nouvelle Tribune*, 13.10.2023, www.lanouvelletribune.info/2023/02/suicide-la-femme-de-plus-en-plus-expose-dans-le-monde/. Zuletzt abgerufen am 12.05.2025.
- Meessen, Hubert Joseph. „Clavigo’ and ‚Stella’ in Goethe’s Personal and Dramatic Development“. *Goethe Bicentennial Studies*, Bd. 1, 1950, S. 153–206.
- Meißenheim. „Friederike Brion und ihre Zeit mit Johann Wolfgang von Goethe“. *Meißenheim*, 09.04.2013, www.meissenheim.de/friederike-brion-und-ihre-zeit-mit-johann-wolfgang-von-goethe/. Zuletzt abgerufen am 09.06.2025.
- Ogée, Julie. „Solitude et santé mentale: Impacts psychologiques de l’isolement“. *Psy-en-ligne*, 2025, www.psy-en-ligne-jo.com. Zuletzt abgerufen am 03.06.2025.
- Pikulik, Lothar. „Stella. Ein Schauspiel für Liebende“. In: *Interpretationen: Goethes Dramen*, H. 8 417, 1992, S. 89–116.
- Reinhardt, Hartmut. „Egmont“. In: *Interpretationen: Goethes Dramen*, H. 8 417, 1992, S. 158–198.
- Safranski, Rüdiger. *Goethe: Kunstwerk des Lebens*. Carl Hanser, 2013.
- Scherer, Wilhelm. „Bemerkungen über Goethes ‚Stella““. In: *Aufsätze über*

Goethe, Bd. 1, 1900, S. 125–160.

Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte*. Hrsg. von Manfred Frank, Suhrkamp, 1977.

Schulz, Georg Michael. „Stella“. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, 1996, S. 123–145.

---. „Goethes Stella. Wirrnisse der Liebe und Gottes Gerechtigkeit“. *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 29, 1979, S. 416–442.

Szondi, Peter. *Versuch über das Tragische*. Suhrkamp, 1956.

Wilpert, Gero. *Goethe-Lexikon*. Kröner, 1998.

Xlibris. „Kurzinhalt, Zusammenfassung ‚Egmont‘ von Johann Wolfgang von Goethe“.

Xlibris, 2025,

www.xlibris.de/Autoren/Kurzinhalt/Egmont. Zuletzt abgerufen am 18.05.2025.

About the Author:

Franck F. S. Dovonou, PhD, is currently a lecturer in German Studies at the University of Parakou. He earned his PhD as a DAAD alumnus at the University of Lomé in Literary Studies upon completion of a two-year research stay at the Herder Institute of Leipzig University (Germany). Areas of research and interest: Modern German literature, Goethe-focussed research, German as a foreign language (DaF) with a special focus on the West African context. Recent publications: “German in Ghana: Moving towards a sustainable curricular (re-)integration like in Benin?”, “Zur Problematik der Koranschulbildung im Reflex von Kanés *Der Zwiespalt des Samba Diallo*” among others.

ORCID-ID: 0009-0006-9404-6422

Eunisse D. J. Kouassi is a lecturer and researcher in German literature at Félix Houphouët-Boigny University, where she defended her doctoral thesis in 2021. Her research focuses on feminism, gender, and the representation of the Black woman’s body, particularly in colonial and diasporic contexts. As part of her academic activities, she has presented several papers, including *Der migrantische Mutterkörper zwischen Kontrolle und Selbstbestimmung in Adas Raum* (2021) in 2025 at Félix Houphouët-Boigny University

ORCID iD: 0009-0008-2248-2385

How to cite this article/Comment citer cet article:

MLA: Dovonou, Fassinou Sédécon Franck and Djoukouo Josiane Eunisse Kouassi. “Liebe(spathos) und (frei gewählter) Tod bei Goethe: eine exemplarische Untersuchung zu *Stella* (1806), *Egmont* (1788) und *Clavigo* (1774).” *Uirtus*, vol. 5, no. 2, 2025, pp. 693-719, <https://doi.org/10.59384/uirtus.2025.2982>.