



GRABBE-JAHRBUCH 2020

AISTHESIS VERLAG

Der Nachweis der Grabbe-Zitate erfolgt unmittelbar im fortlaufenden Text in runder Klammer mit römischer Band- und arabischer Seitenangabe, z. B. (I, 123).

Zitiert nach: Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960-1973.

Grabbe-Jahrbuch 2020

39. Jahrgang

Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft
herausgegeben von
Lothar Ehrlich und Detlev Kopp

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2020 förderten:

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

DETMOLD

Kulturstadt
im Teutoburger Wald

**PHOENIX
CONTACT**

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

www.grabbe.de

Redaktionsschluss: 30. September 2020

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1652-0

Print ISBN 978-3-8498-1592-9

E-Book ISBN 978-3-8498-1646-9

www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung -
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Katja Holweck

*Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie
im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes* 7

Leon Igel, Elena Maria Panzeter, Zoe Olsen, Linus Moermel

Zur Aktualität von Grabbes Dramen 27

Ulrich Klappstein

„Ein ewiges ‚Fratzenschneiden‘ der Natur“.
Kometen und Weltenbrand bei Grabbe 55

Annette von Boetticher

„Denn was der Kaiser schafft, das kann der Dichter zaubern!“
*Zur Entstehung, Konzeption und Rezeption von Grabbes
„Barbarossa“-Tragödie* 72

Robert Weber

Grabbes letzte Zuflucht: „Die Hermannsschlacht“ 89

Heinz Härtl

„Citronen in den Händen“ – „ein guter Mensch“.
Zu einer Szene in Büchners „Woyzeck“-Fragmenten 109

Claudia Dahl

Grabbe-Inszenierungen 2001-2019 114

Ferdinand Freiligrath

Franziska Lallinger

„Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten“ – Märtyrertopik und ‚Pathosformeln‘ des Leidens in Ferdinand Freiligraths
„Die Toten an die Lebenden“ und der politische Prozess von 1848 121

Detlev Hellfaier

„Schöpfungen eines genialen Dichters“.
*Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“
der Werke Christian Dietrich Grabbes* 141

Georg Weerth

Bernd Füllner

*Georg Weerths ‚Abgesang von der Romantik‘
Zu den beiden Lyrik-Sammelhandschriften im Amsterdamer Nachlass* 165

Allgemeines

Peter Schütze

Jahresbericht 2019/20 182

Burkhard Stenzel

*Goethe – Grabbe – Weimar: Ansichten aus unveröffentlichten Briefen
von Stefan Zweig und Alfred Bergmann (1926-1937)* 186

Rezensionen

Lothar Ehrlich zu *Vormärz-Handbuch*. Hrsg. von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2020 220

Peter Schütze zu *Levin Schücking. Lesebuch*. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Walter Gödden. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 77) 225

Bibliographien

Claudia Dahl

Grabbe-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 230

Freiligrath-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 235

Weerth-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 236

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes 238

KATJA HOLWECK (MANNHEIM)

Kippfiguren

Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk

Christian Dietrich Grabbes

Einleitung

Bis in die Gegenwart gilt Christian Dietrich Grabbe in der Literaturwissenschaft wie im Theaterbetrieb aufgrund seines vergleichsweise wenig zugänglichen Werks mitunter als ‚sperriger‘ Sonderfall. Und doch gehört der Dramatiker, wie die Grabbe-Forschung in zahlreichen Untersuchungen gezeigt hat, zu den für die Entwicklung des modernen Theaters zentralen Autoren des frühen 19. Jahrhunderts. So bricht Grabbes Dramaturgie über ihr agonales organisiertes Spiel mit den inhaltlichen und formalen Konventionen des Dramas mit der zeitgenössischen Theaterpraxis und rüstet so das Genre für die Moderne auf und um.

Sich einer mit Force betriebenen Erneuerung der Bühne der Restaurationszeit verpflichtend und sich hierbei im Spannungsfeld von Tradition und Innovation bewegend, avanciert der Hang zu Normverletzung und Destabilisierung zur Signatur von Grabbes dramatischem Schaffen. Seine „Poetik der Irritation“,¹ wie es Sientje Maes fasst, erweist sich nicht zuletzt als Produkt des ambigen Charakters seiner Dramen: Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind letztere durchzogen von literarischen Kippfiguren, die widerstreitende Lektüren ermöglichen. Statt auf Unmissverständlichkeit und eindeutige, klar entschlüsselbare Botschaften, setzen Grabbes Texte programmatisch auf eine Evokation des Widerspruchs, durch die der Leser gefordert wird.² Besonders deutlich wird dies angesichts der in seinen Dramen zu beobachtenden Transgression der Gattungsgrenzen: Das Grabbe'sche Œuvre präsentiert, um mit Walter Höllerer zu sprechen, eine „dichterische Welt [...] tragödienhafte[r] Lustigkeit und komödiantischen Schrecken[s]“. ³ Nicht

1 Sientje Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Bielefeld 2014 (Moderne Studien, 15), S. 40.

2 Die folgenden Ausführungen gehen auf einen Vortrag zurück, der von der Verfasserin im Rahmen der 10. Jahrestagung des Forum Junge Vormärz Forschung im April 2019 an der Bergischen Universität Wuppertal gehalten wurde. Herzlich gedankt sei erneut an dieser Stelle den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Studententags für die Diskussion, deren wertvolle Ergebnisse in diesen Beitrag eingeflossen sind.

3 Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Frankfurt a. M., New York 1985, S. 21.

zuletzt sind es die metatheatral angelegten Dramen selbst, die den Bruch mit den Gattungskonventionen, die Kopräsenz des vermeintlich Gegensätzlichen an der Textoberfläche verhandeln. So lässt Grabbe beispielsweise eine der *dramatis personae* in seinem von ihm als Tragödie ausgewiesenen Spätwerk *Hannibal* konstatieren: „[W]as tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden.“ (III, 104) Tragisches und Lustiges scheinen sich also in Grabbes Texten nicht ausschließen zu müssen, stattdessen werden sie – zumindest im Rahmen der Figurenrede – als die beiden Seiten einer Medaille präsentiert.⁴

Im Rahmen der folgenden Analyse soll sich der bei Grabbe zu beobachtenden Erosion der Gattungsgrenzen mit dem Begriff der Ambiguität angenähert werden – eine ästhetische Kategorie, mit der sich die Germanistik gerade in jüngster Zeit intensiv auseinandergesetzt hat und die sich anhand des Konzepts der Kippfigur eindrücklich veranschaulichen lässt.⁵ Nach einer Klärung der Begriffe Ambiguität und Kippfigur sowie einem Blick auf deren Bedeutung für die Literaturtheorie, soll Ambiguität als eine für das Grabbe'sche Œuvre charakteristische ästhetische Strategie perspektiviert werden, die insbesondere in Hinblick auf den Dramenschluss deutlich wird. So lässt sich beobachten, dass die ‚Widerständigkeit‘

4 Auch von Seiten der Forschung wurde Grabbes Spiel mit tragischen und komischen Elementen wiederholt in den Blick genommen. Vgl. hierzu insbesondere Maria Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“. Anmerkungen zum Komischen in Grabbes Tragödien. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 14-24; Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne (Anm. 3), S. 17-57; Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse (Anm. 1); Sientje Maes, Bart Philipsen: Trauer / Spiel. Grabbe als trauriger Satiriker. In: Maes, Philipsen (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe. Text+Kritik, Heft 212. München 2016, S. 68-82.

5 Vgl. hierzu: Frauke Berndt, Lutz Koepnick (Hrsg.): *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*. Hamburg 2018 (Sonderheft 16 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft); Nicolas Potysch, Matthias Bauer (Hrsg.): *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*. Frankfurt a.M. 2016; Susanne Winkler (Hrsg.): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin, München, New York 2015; Anselm Haverkamp: *Die Zweideutigkeit der Kunst. Zur historischen Epistemologie der Bilder*. Berlin 2012; Verena Krieger, Rachel Mader (Hrsg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien 2010; Wolfgang Klein, Susanne Winkler (Hrsg.): *Ambiguität. Special Issue*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158 (2010); Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg 2009; Dario Gamboni: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002. Vgl. zur Aktualität der ästhetischen Kippfigur bzw. dem interdisziplinären Interesse an diesem Phänomen: Hans-Georg von Arburg, Marie Theres Stauffer (Hrsg.): *Kippfiguren / Figures réversibles (figurationen)*, Heft 02/2012).

der Texte besonders in der Schlusszene eindrücklich hervortritt. Exemplarisch soll an Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* aufgezeigt werden, inwiefern an dieser (gerade für die Gattungsfrage) entscheidenden Stelle Elemente der Tragödie und der Komödie spannungsreich nebeneinanderstehen. Der Leser wird in der Folge mit ambigen Wahrnehmungsangeboten beziehungsweise widersprüchlichen Perspektiven konfrontiert. Angeboten werden verschiedene Rezeptionshaltungen gegenüber dem Dargebotenen, ohne dass der Text jedoch eine von ihnen widerspruchsfrei zulässt. Gefragt soll in diesem Zusammenhang werden, wie sich der Schluss zum zuvor Entwickelten verhält, welche Rolle er für die Lektüre des Gesamttexts spielt und welche wirkungsästhetischen Implikationen mit Grabbes ungewöhnlich anmutenden Schlussvolten einhergehen. Abschließen sollen einige Überlegungen dazu, inwiefern Grabbe mit seinen auf Ambiguität setzenden Texten ästhetische Modi vorwegnimmt, die, wie Hans-Thies Lehmanns wirkmächtiger Essay zum *Postdramatischen Theater*⁶ von 1999 aufgezeigt hat, im zeitgenössischen Theater von zentraler Bedeutung sind – lässt sich der Detmolder Dramatiker doch als einer dessen Vorläufer sehen und in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auf die ungebrochene Aktualität seines in der Gegenwart nur selten auf die Bühne gebrachten Werks verweisen.

I. Ambiguität als ästhetische Kategorie

Von lateinisch *ambigere* (streiten, bezweifeln, schwanken) bzw. *ambiguitas* (Zweideutigkeit, Doppelsinn) stammend, bezeichnet Ambiguität, so fasst es das *Metzler Lexikon Literatur*, „Mehrdeutigkeit“, „Vieldeutigkeit“ und damit eine „konstitutive Eigenschaft natürlicher Sprachen: Durch den unbegrenzten und kreativen Gebrauch einer begrenzten Zahl von Zeichenausdrücken und -strukturen entsteht eine nicht immer vereindeutigend auflösbare Vielzahl von Bedeutungen.“⁷ Im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* findet sich wiederum folgende Definition des Begriffs:

Ambiguität ist im Unterschied zur Vagheit oder Unbestimmtheit die klar zu beschreibende Mehrdeutigkeit eines Wortes oder einer größeren sprachlichen Einheit. Der Ambiguität auf der Ausdrucksebene entsprechen Polysemie und Homonymie auf der lexikalischen Ebene. Während die Linguistik diese Differenzierung betont,

6 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 449-473.

7 Christine Kaiser: Ambiguität. In: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle, Dieter Burdorf u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart 2007, S. 18.

wird Ambiguität in der Poetik häufig mit jeder Form des uneindeutigen Sinns gleichgesetzt.⁸

Konstatieren lässt sich somit, dass der Begriff Ambiguität unterschiedlich eng oder weit gefasst wird, so ist einerseits die Rede von einer „klar zu beschreibenden Mehrdeutigkeit“, andererseits wiederum von einer „Vielzahl von Bedeutungen“ und „jede[r] Form des uneindeutigen Sinns“. Auch der Blick auf andere einschlägige Handbuch- und Lexikoneinträge liefert ein recht weites Feld hinsichtlich der Definition und der Möglichkeiten einer Verwendung des Terminus.⁹

Um den Begriff für eine Analyse der Grabbe'schen Texte anschlussfähig zu machen, wird sich im Folgenden auf den Ambiguitätsbegriff Frauke Berndts und Stephan Kammers bezogen, der sich der oben angedeuteten konzeptuellen Unschärfe des Begriffs entgegensetzt. Statt einer vagen Bestimmung von Ambiguität als Viel- oder Mehrdeutigkeit, schlagen Berndt und Kammer eine „gleichzeitig engere und abstraktere Begriffsdefinition“ und in diesem Zug den Begriff der „strukturellen Ambiguität“ vor: „Strukturelle Ambiguität ist der Name, den wir [...] einer antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit generierenden Matrix geben“.¹⁰ An diese Definition knüpfen Frauke Berndt und Klaus Sachs-Hombach wiederum mit ihrem eine spezifische Erscheinungsform von Ambiguität beschreibenden Konzept der „constitutive ambiguity“ an, das sich für die Analyse von Grabbes Dramen nutzen lässt: „[T]he defining element for constitutive ambiguity is that the competing interpretations of each utterance always exist simultaneously. This type of ambiguity must be understood as part of a speech act, meaning that disambiguation would truncate or distort communication.“¹¹ Beschrieben werden von Berndt und Sachs-Hombach mit dem Terminus „constitutive ambiguity“ sprachliche Phänomene, bei denen gleichzeitig konkurrierende Interpretationsmöglichkeiten vorliegen. Die verschiedenen Möglichkeiten schließen sich gegenseitig aus, erweisen sich jedoch als kopräsent. Der Adressat vermag zwischen ihnen nicht final zu entscheiden und die Widersprüchlichkeit aufzulösen, womit ein erhebliches Irritationspotential verbunden ist. Verstanden wird Ambiguität hierbei nicht als ein kommunikativer Unfall, den es zu vermeiden gilt, sondern als eine konstitutive Dimension von Kommunikation,

8 Matthias Bauer: Ambiguität. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5. Aufl. Stuttgart 2013, S. 20.

9 Vgl. hierzu Frauke Berndt, Stephan Kammer: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz (Anm. 5), S. 7-31, hier S. 8.

10 Vgl. ebd., S. 10.

11 Frauke Berndt, Klaus Sachs-Hombach: Dimensions of Constitutive Ambiguity. In: Susanne Winkler (Hrsg.): Ambiguity (Anm. 5), S. 271-283, hier S. 275.

bei der bewusst auf Unentscheidbarkeit gesetzt wird, um damit verschiedene Interpretationsmöglichkeiten dem Rezipienten zu bieten.¹² Was hier bereits anklingen mag, ist der Sachverhalt, dass Ambiguität gerade für eine Beschäftigung mit literarischen Texten eine entscheidende Rolle spielt und sich daher die Literaturwissenschaft dazu anbietet, sich mit Phänomenen der Ambiguität auseinanderzusetzen: Ambiguität, so erläutern Berndt und Kammer, ruft Krisen hervor, führt Situationen erzwungener Entscheidung herbei und stellt Formen von Systemzwängen aus, insbesondere im Medium der Literatur:

Immer wieder sind es [...] literarische Texte, die auf diese Risse hinweisen und sie in dramatische Handlungen, Narrative oder andere Darstellungsformen übersetzen. Die Literatur hat diesen ihren Vorzug gegenüber anderen Artikulationsformen vor allem auch dadurch behauptet, dass sie als selbstreflexives Organon einer Kritik der Kultur Ambiguität sowohl produziert als auch beobachtet.¹³

Nach Auffassung der jüngeren Literaturtheorie erweist sich Ambiguität als typisches Merkmal von Literarizität, ja geradezu als „Signum des Ästhetischen“.¹⁴ Die Idee eines ambigen Charakters der Kunst entwickelt sich historisch gesehen mit der anbrechenden Moderne, so gelten seit Ende des 18. Jahrhunderts Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit als charakteristische Eigenschaft künstlerischer Werke;¹⁵ In der Konsequenz avanciert die Kunst, wie Berndt und Kammer konstatieren, zur „Institution von Ambiguität“.¹⁶ „In der modernen Kunsttheorie von Kant bis Adorno, von Novalis bis Eco, von Nietzsche bis Rancière“, so stellt wiederum Verena Krieger fest, „gelten demnach Offenheit, Rätselhaftigkeit und Uneindeutigkeit als essentiell für die Kunst. Im aktuellen Kunstdiskurs ist die Ambiguität der Kunst längst zum Stereotyp herabgesunken – mit der einfachen Feststellung, ein Werk sei ‚ambivalent‘ oder ‚vielschichtig‘, ist es bereits geadet.“¹⁷ Ambiguität stellt demnach nicht den literarischen Sonder-, sondern vielmehr den Regelfall dar; jeder ‚anspruchsvolle‘ literarische Text erweist sich mehr oder minder ausgeprägt als ambigue, lässt durch die Vermeidung von

12 Ebd., S. 273.

13 Vgl. hierzu Berndt, Kammer: Einleitung (Anm. 9), S. 23f.

14 Vgl. hierzu Verena Krieger: Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne. In: Cornelia Klinger (Hrsg.): Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart. Berlin 2014, S. 159-188, hier S. 162.

15 Ebd.

16 Berndt, Kammer: Einleitung (Anm. 9), S. 17.

17 Krieger: Ambiguität und Engagement (Anm. 14), S. 162.

Eindimensionalität verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu und gewinnt dadurch an Komplexität.

Dieser Sachverhalt mag nun die Frage aufrufen, warum es sich überhaupt lohnt, Ambiguität am Beispiel von Grabbes Œuvre genauer in den Blick zu nehmen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, sieht sich der Leser bei der Lektüre von Grabbes Werk mit einer ungewöhnlich ausgeprägten, geradezu ostentativ ausgestellten Ambiguität konfrontiert, die sich geradezu als Verfremdungseffekt *avant la lettre* einer Irritation des Lesers verschreibt, letzteren gleichermaßen zur Entschlüsselung des Gezeigten provoziert, wie ihm diese zu verweigern droht. Deutlich wird dies angesichts der komischen Einlassungen in das als tragisch ausgewiesene Geschehen, der Amalgamierung von eigentlich Gegensätzlichem. Das Oszillieren zwischen den ‚literarischen Extremen‘ ist hierbei nicht als Folge einer mangelnden Beherrschung des jeweiligen Gattungsregisters zu sehen. In den Grabbe'schen Texten wird Ambiguität vielmehr zu einer gezielt eingesetzten ästhetischen Strategie, auf deren mögliche Wirkungsabsicht und Zielsetzung zurückzukommen sein wird.

II. Ambiguität als ästhetische Strategie

Grabbes Texte zeigen sich, wie Maria Porrmann feststellt, sowohl formal wie inhaltlich mit Brüchen und Umkehrungsszenarien verschiedener Art durchsetzt, welche insbesondere für eine Bestimmung des Verhältnisses von Tragik und Komik eine Rolle spielen.¹⁸ Das Setzen auf Momente des Umschlags soll im Folgenden mit dem Konzept der ‚Kippfigur‘ beschrieben werden, ein Terminus, der, dem Bereich der Malerei entstammend, eine piktorale, visuell wahrnehmbare Form von Ambiguität beschreibt. Als „Phänomen der kontinuierlichen Reversibilität“ kennzeichnet die Kippfigur das „Oszillieren zwischen mehreren Modi und Bedeutungen“¹⁹: Auch als ‚Vexierbild‘ oder ‚Inversionsfigur‘ bezeichnet, handelt es sich bei ihr um eine Darstellung, die zu augenblicklichen Gestalt- bzw. Wahrnehmungswechseln führen kann respektive um ein Bild, bei dem das Gesehene beim Betrachten plötzlich ‚kippt‘. Dieses Kippen vollzieht sich jedoch nicht in dem in den Blick genommenen Objekt selbst, sondern im

18 „Daß Grabbes Dramen, besonders seine Tragödien, von Widersprüchen und Brüchen geprägt sind – in Komödien impliziert dies schon das Genre –, ist nicht neu, kann nicht neu sein, weil sie sich jedem Leser spontan aufdrängen. [...] Diese Widersprüche sind Grabbe nicht unterlaufen, und – sie artikulieren sich häufig als Konfrontation von tragischen und komischen Gestaltungsmustern“. Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 14.

19 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 7-12, hier S. 10.

Betrachter. Durch die der Kippfigur eigenen Konstruktion werden aus verschiedenen Blickrichtungen unterschiedliche Bildinhalte vermittelt, was verschiedene Interpretationen des Gesehenen möglich macht: beispielsweise das Bild einer Vase, das plötzlich als Bild zweier gegeneinander gerichteter Gesichtsprofile wahrgenommen wird, ein Nilpferd, in dem auf einmal ein Totenkopf zu erkennen ist oder der Kopf eines Hasen, der schlagartig als Entenkopf gesehen werden kann. Verbunden ist mit der Kippfigur für den Betrachter somit ein (zumindest beim ersten Sehen sich einstellender) ‚Aha-Effekt‘ und damit verbunden ein gewisses Maß an Irritation.²⁰ Angesichts der Kopräsenz zweier, nicht gleichzeitig wahrnehmbarer Figuren charakterisiert sich die Bedeutung der Kippfigur als schillernd:

Ästhetisch gesehen rebellierte die Kippfigur jedoch gegen die Doktrin der Deutungsoffenheit. Denn *entweder* sehen wir in der Zeichnung einen Hasen oder eine Ente: *tertium noch datur* – hin und her, aber nicht darüber hinaus! Die Alternative ist eindeutig und schlägt uns gerade durch ihre Eindeutigkeit in ihren Bann.²¹

Obwohl die Kippfigur im engeren Sinne im Rahmen ihrer Wahrnehmung für den Betrachter nur eine Interpretation zulässt, ist sie angesichts des abrupten Spiels mit alternativen Interpretationsmöglichkeiten dennoch mit einer Pluralität von Deutung verbunden – „[e]ben das macht sie zu Herausforderungen für das ästhetische Denken.“²² Obwohl die beiden Bildinhalte nicht simultan erfasst und der Moment des Kippens nicht festgehalten werden kann,²³ „schärft sich im Erlebnis nicht nur der Sinn für die Relation des Entweder-oder, sondern auch für das abstrakte Sowohl-als-auch.“²⁴ So entzieht sich bei der Beschäftigung mit dem Phänomen der Kippfigur stets ein Aspekt der Wahrnehmung, dieser bleibt aber dennoch latent präsent.

20 „Das Irritierende, Beunruhigende der Kippfigur liegt [...] darin, dass das Sehen einer [...] Ordnung folgt, die nur mit einem fast gewaltsam inneren *switch* als solche bewusst und damit veränderbar (Sehen-als) wird. Dabei ändert sich *alles*, obwohl sich nichts ändert. Die Tatsache, dass dieser *switch* möglicherweise spät oder gar nie erfolgt und dass er somit an vielen anderen Orten auch möglich sein könnte, verstärkt die Beunruhigung.“ Thomas Fries: Das Kippen der Figuren. Auerbach, Baudelaire, Nietzsche, Keller. In: Von Arburg, Stauffer: Kippfiguren / Figures réversibles (Anm. 5), S. 26-45, hier S. 27. Kursivierung im Original.

21 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 8. Kursivierung im Original.

22 Ebd.

23 Vgl. Christine Abbt: Ente oder Hase? Vom Vergegenwärtigen und Vergessen. In: Von Arburg, Stauffer: Kippfiguren / Figures réversibles (Anm. 5), S. 13-25, hier S. 13.

24 Ebd., S. 20.

Daran anknüpfend lässt sich die Kippfigur in einem weiter gefassten Sinne auch literaturwissenschaftlich produktiv machen, können doch mit ihr Artikulationen von „Uneindeutigkeit“, „Mehrfachcodierung“ und hieraus hervorgehende „Fragen der Lektüre und Interpretation“²⁵ in den Blick genommen und Momente der In- und Reversion, des Umschlags²⁶ sowie „verdeckte Relationen und Konstellationen“²⁷ in Texten beschrieben werden. Dies insbesondere, wenn man, wie oben angedeutet, den der Kippfigur eigenen Aspektwechsel nicht als ausschließliches, nur eine Aktualisierung erlaubendes Entweder-oder konzipiert, sondern im Sinne eines Sowohl-als-auch auffasst – in dem Sinne, dass durch ihn ein Aspekt in den Blick kommt, der sich für einen Moment in den Vordergrund schiebt, um dann beim erneuten Kippen wieder zurückzutreten, ohne dabei aber gänzlich zu verschwinden:

Diese fortschreitende Reversibilität ist dem Vorgang der Lektüre [...] geschuldet, ein Vorgang, der eine graduelle Erschließung und Interpretation der Gehalte zur Folge hat. Der Kippvorgang manifestiert sich in diesem Fall also nicht als ein Hin und Her an ein und derselben Stelle, nicht als alternative Aktualisierung des ein und desselben Bildes, sondern er vollzieht sich vielmehr konsekutiv. [...] [D]as Gesamt-Tableau [muss dabei] keineswegs homogen sein [...], sondern [kann] seinerseits eine gebrochene Struktur aufweisen [...], die wiederum mit der Dynamik des Umschlagens in Zusammenhang steht. Das wahrnehmungspsychologische Phänomen des Kippens einer Gestaltwahrnehmung von einer Aktualisierung in eine andere verunsichert die Wahrnehmung und lässt so das Wahrnehmen selbst zum Problem werden.²⁸

Die literarische Kippfigur unterscheidet sich von der bildlichen Kippfigur: Während bei letzterer nicht zwingend ein konträres Verhältnis zwischen den alternativen Bildern besteht, stehen bei der literarischen Kippfigur die alternativen Deutungsmöglichkeiten hingegen in einer spannungsgeladenen Beziehung, um einen Kippmoment auslösen zu können: ‚Kippen‘ sie sich doch gegenseitig, weil sie in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen. Verbunden ist dies wiederum mit der Modalität der Wahrnehmung: Im Unterschied zur bildlichen Kippfigur, bei welcher die verschiedenen Bilder nicht simultan, sondern nur nacheinander wahrgenommen werden können, wird der Rezipient bei der literarischen Variante gleichzeitig mit verschiedenen Lektüremöglichkeiten konfrontiert, wobei jeweils eine im Vordergrund steht. In der Folge mag der Text ihm als janusköpfig oder zwitterhaft erscheinen. Die Mehrdeutigkeit eines

25 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 7.

26 Vgl. hierzu Fries: Das Kippen der Figuren (Anm. 20), S. 26.

27 Abbt: Ente oder Hase? (Anm. 23), S. 19.

28 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 9.

Werks löst in der Folge eine „interpretative Dynamik aus, die ein Kontinuum von Aspektwechseln befördert. Ambige Momente eines Werks können daher als ein spezifischer Typus der Kippfigur angesehen werden.“²⁹

Verstanden als Angebot verschiedener Perspektiven auf einen Gegenstand kann die Kippfigur für eine Beschreibung des Verhältnisses von Tragik und Komik genutzt werden. Anknüpfen lässt sich in diesem Zusammenhang an die Komiktheorie Wolfgang Iser, in der das Komische als Kipp-Phänomen beschrieben wird. Während die traditionelle Inkongruenztheorie der Komik die Auffassung vertritt, dass Komik aus einer Kombination nicht zusammenpassender Aspekte resultiert, wovon jeweils einer über den anderen sich behauptet, indem er ihn ridiculisiert, geht Iser davon aus, dass komische Effekte dadurch entstehen, dass zwei Positionen sich gegenseitig in Frage stellen und demnach destabilisieren: „Jede Position lässt die andere kippen.“³⁰ Der unerwartete Zusammenbruch der Positionen überrascht und überfordert den Rezipienten, der sich nicht mehr als Herr der Lage sieht und in der Folge in Lachen ausbricht. Dieses Lachen lässt sich als ein Übergehen der Kippstruktur des Komischen auf den Rezipienten sehen, so kann es in Anschluss an Helmut Plessner als eine Art „Krisenantwort des Körpers“,³¹ als Ausdruck eines Kippens kognitiver und emotionaler Fähigkeiten in Ohnmacht aufgefasst werden.

An dieser Stelle zurück zu Grabbe und der Frage danach, inwiefern der Leser hier mit literarischen Kippfiguren konfrontiert wird: Wie bemerkt, sieht sich das Publikum bei der Lektüre der Grabbe'schen Texte wiederholt mit dem Moment eines Umschlagens der Tragödie in die Komödie respektive der Einlassung komischer, eine tragische Lesart konterkarierender Elemente konfrontiert. Bedeutsam scheint es in diesem Zusammenhang zu konstatieren, dass sich Grabbe selbst in erster Linie als Schöpfer von Tragödien versteht: So ist doch nahezu jedes seiner Stücke mit eben jener Gattungszuweisung versehen, zahlenmäßig überwiegen die als Tragödie konzipierten Texte die sonstigen von Grabbe bedienten Genres deutlich. Das Selbstbild als Tragödienautor mag – insbesondere hinsichtlich Grabbes Autor-Inszenierung und seiner Werkpolitik, seinem beständigen Streben danach, sich im Literaturbetrieb seiner Zeit auf verschiedenen Wegen einen Platz zu verschaffen³² – kaum zu verwundern, gilt die Tragödie

29 Ebd., S. 10.

30 Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München 1976, S. 398-402, hier S. 399.

31 Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Gesammelte Schriften, Bd. 7. Hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 1982, S. 201-387.

32 Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 13-25.

doch seit der Antike als wichtigste, prestigeträchtigeste Gattung, ihre Beherrschung als Ausweis wahrer Dichtkunst. Wie jedoch bereits einleitend bemerkt, geht Grabbe in seinen Stücken kreativ, oder treffender: agonal mit den Konventionen der Gattung um, an deren Neubestimmung seit 1800 laboriert wird. Der oftmals unvermittelt wirkende Einbruch des Komischen in die als Tragödie ausgewiesene Handlung, mit dem sich Grabbe in Traditionslinien der Tragödien Shakespeares und der Dramen des Sturm und Drang einschreibt, kann hierfür als eindruckliches Beispiel angeführt werden, das gerade in der Schlusszene für Verwerfungen sorgt: So scheint doch das Unterlaufen der Tragödie durch (verlachende und somit nicht auf Versöhnung zielende) komische Elemente,³³ welche bereits zuvor im Text für Irritationen sorgen, spätestens an der exponierten Stelle des Finales das zuvor Prozessierte in Frage zu stellen, ja sogar zu negieren. Im Rahmen einer exemplarischen Lektüre soll dies an Grabbes Erstling *Herzog Theodor von Gothland* aufgezeigt werden.

III. Grabbes ‚greller‘ Erstling „Herzog Theodor von Gothland“ (1822)

Mit knapp 21 Jahren versucht Grabbe im Jahre 1822 mit seinem ersten Stück, dem „dramatische[n] Monstrum“³⁴ *Herzog Theodor von Gothland*, die literarische Bühne des Vormärz zu erobern. Um was geht es in seinem als Tragödie ausgewiesenen Werk, das Harro Müller als „terroristisches Gewaltdrama“³⁵ beschreibt und das angesichts seiner „Neigung zur dramatischen Überspitzung, zur sprachlichen Exaltation, zur monströsen Überdehnung der Bilder, Metaphern und Allegorien“ sowie der „mangelhafte[n] Ökonomie im Umgang mit [...] poetischen Potenzen“³⁶ beim zeitgenössischen und auch noch heutigen Leser für Irritationen sorgt? Zu Beginn der Handlung herrscht der titelgebende Herzog Theodor noch in Frieden mit sich und der Welt als Souverän über die schwedische Insel Gothland. Doch die vermeintliche Idylle erweist sich als trügerisch: Mit Öffnen des Vorhangs wird der Leser Zeuge einer unerwarteten Invasion durch den schwedischen Erzfeind, die Finnen. Angeführt werden

33 Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15.

34 Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948, S. 461.

35 Harro Müller: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld 1994, S. 164.

36 Ralf Schnell: Zur Tradition des barocken Trauerspiels bei Grabbe und Hebbel. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 11-25, hier S. 14.

diese von Berdoa, einem alten Widersacher des Herzogs. Einst aus Afrika nach Schweden verschleppt, dort zum Sklaven gemacht, ausgebeutet und gedemütigt, sinnt er nun auf Vergeltung. Den natürlichen Tod Manfreds, einer der Brüder Gothlands, nutzt er zur Einfädelung einer perfiden Intrige: Berdoa gelingt es, den Protagonisten glauben zu machen, dass Manfred durch die Hand des dritten Bruders ums Leben kann. Allzu leicht lässt dieses Gerücht die zuvor sicher geglaubte Ordnung, das „Kartenhaus von Familienliebe, Staatsglaube und Menschlichkeitshoffnung“ zusammenbrechen, um auf Seiten des vorher vermeintlich fest mit beiden Beinen im Leben stehenden Protagonisten „eine ganz andere Reptilien- und Triebnatur [...] freizulegen“³⁷: Beim schwedischen König mit seinem Streben nach Vergeltung kein Gehör findend, schwingt sich Gothland zum Selbsthelfer auf und tötet, blind vor Rachsucht, den unschuldigen Friedrich. Die Aufdeckung der faktischen Umstände nach dem nun tatsächlich eingetretenen Brudermord führt zu keiner Umkehr; dass die Spirale der Gewalt ihren Ursprung in seinem folgenschweren Versehen und seiner Täuschung durch Berdoa findet, ruft im dritten Akt nicht die Reue des Helden hervor. Gothland weist stattdessen die Verantwortung von sich und richtet, von seiner Familie und dem König verstoßen, nun seine Aggression auf seinen Antagonisten Berdoa. In der Folge wird der Leser Zeuge einer sich immer weiter steigenden Eskalation der im Zeichen einer „polare[n] Konfliktdramaturgie“³⁸ stehenden, von Zerstörungsszenarien geprägten Geschehnisse, in der die Gräueltaten Schlag auf Schlag folgen.³⁹ Die Anagnorisis des Protagonisten avanciert in der Folge zur „Schlüsselszene, in der sich Grabbe vom herkömmlichen Tragödienschema endgültig verabschiedet“⁴⁰: Präsentiert werden dem Leser im weiteren Handlungsverlauf eine „revueähnliche[] Folge von aufsteigenden und wieder abfallenden Szenen, eine diskontinuierliche Serie von Intensitäten, Schocks und Effekten, eine offene Reihe von Flüchen, Verwünschungen, Obszönitäten und

37 Raimar Zons: Der Tod des Menschen. Von Kleists *Familie Schroffenstein* zu Grabbes *Gothland*. In: Ebd., S. 75-102, hier S. 98.

38 Schnell: Zur Tradition des barocken Trauerspiels (Anm. 36), S. 14.

39 Vgl. hierzu Ralf Schnell: „Grabbes *Gothland* steht [...] im Zeichen des Extrems. Schwarz und Weiß stehen sich hier feindlich gegenüber, Dritte Welt und Erste Welt, Mythos und Geschichte prallen aufeinander, Schuld und Sühne, Verbrechen und Vergeltung bilden das Agens der Handlung, Gut und Böse erscheinen als – freilich fragwürdige – Repräsentanten von Vergangenheit und Gegenwart. [...] Zum Extremen tritt mithin ein weiterer dramaturgischer Faktor: der des Umschlags nämlich. Die Verkehrung einer Situation in eine andere, ihr entgegengesetzte, der rasche Wandel von Emotionen, Abhängigkeiten und Kräfteverhältnissen – dies sind Elemente einer Destruktionsdramaturgie [...]“ Ebd.

40 Müller: Giftpfeile (Anm. 35), S. 161.

Grausamkeiten: Szenen aus der Hölle.“⁴¹ Das Publikum verfolgt den immer tieferen Fall des beständig neue Schuld auf sich ladenden Helden bis zu seinem schlussendlichen Abtritt von der Bühne, seinem gewaltvollen Tod. Hinsichtlich der Frage nach dem tragischen Gehalt des Untergangs des Grabbe'schen Protagonisten konstatiert Maria Pormann:

Im *Gothland* realisiert sich das Tragische in quantitativ und qualitativ extremer Rhetorik und Aktion als Massaker der Liebe, des Hasses und des Machtrausches des Helden, der extensiv seine vermeintlich wahre Identität als edler Liebender oder zum bösen Verführer lebt (die beide durch die brachiale Konzeption der Fabel als Selbstsetzungen erkennbar sind) und der zum Schluss den Tod ersehnt, weil ihm das Leben, bzw. sein hypertrophes Konzept von Leben nichts Neues mehr bietet.⁴²

Rückblickend erweist sich, dass der Fall des Helden weniger einer tatsächlich tragisch zu nennenden Notwendigkeit folgt respektive einem bösen Fatum zuzuschreiben ist als einer Reihe von verpassten Gelegenheiten. Von einem ‚schuldlosen Schuldigwerden‘ kann demnach kaum die Rede sein. So offenbart sich als wohl fatalste Verfehlungen des Helden seine Verweigerung von (lösungsorientierter) Kommunikation. Jeglicher Möglichkeit einer Aufklärung scheint sich der Herzog nahezu systematisch zu entziehen – was selbst seinem Gegner rückblickend nicht entgeht: „BERDOA Du gingst vielmehr sorgfältig allem, was / Dir Aufschluß geben konnte, aus / dem Wege“. (I, 184) In der Folge mag sich der Eindruck aufdrängen, der Grabbe'sche Held habe regelrecht auf die Gelegenheit gewartet, aus allen Rollen zu fallen und seiner offenkundig ausgeprägten Gewaltbereitschaft freie Bahn zu lassen.

Letztendlich münden die dramatischen Verwicklungen in der Ausweglosigkeit, was der von *Gothland* zuvor beschworene „Strand der Hölle“⁴³ als metaphorischer Fluchtpunkt der Geschehnisse verdeutlicht. Nach dem Verlust seiner sozialen Stellung, dem Tod seines gesamten Umfelds und nicht zuletzt dem Abtreten seines Gegenspielers, begegnet der gefallene Herzog dem Leser mit einer Haltung des Ennui, das Geschehene und der sich ankündigende eigene Tod vermögen nur noch Langeweile beim Protagonisten auslösen („Ja, und nun? Was soll / Ich nun tun? – Eigentlich sollt ich nun [...] mich verteidigen, aber / *er gähnt*) / aber / Das ist mir einerlei“ (I, 203); *Gothlands* an den Tag gelegte Apathie und Indifferenz kehren die Willkür und die Sinnlosigkeit des

41 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98.

42 Pormann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15.

43 „ – So liege ich nun da, gescheitert an / Dem Strand der Hölle, – rettungslos auf ewig! / Gleich einem Schiffer, welcher von / Dem Malstrom unaufhaltsam aus / Der heißen Zone hinausgeschleudert ward / An Islands Eisgebirge! –“ (I, 80).

Tötens spätestens am Ende der Mordserie deutlich hervor. Nachdem im Verlauf der Handlung sämtliche dem idealistischen Weltbild entstammenden Überzeugungen und Werte aufgerufen und durchgestrichen wurden,⁴⁴ tritt letztendlich auch der ‚Held‘ gerichtet von der Bühne ab – was ihn jedoch ebenso kaum noch tatsächlich zu interessieren scheint:

GOTHLAND *an den Boden stürzend* Narr! du meinst / Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich / Mich ärgerst? Hohoho! / Da irrst du sehr! Ich frage nichts / Nach Leben oder Tod! *Laut hohnlachend* / Nichts, nichts / Frag ich nach Leben oder Tod! *Mit brechender, ersterbender Stimme* Und – und / Die Hölle? O, die ist zum – wenigsten / Was Neues, – und ich – wette: / Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen! (I, 204)

Auffälligerweise vollzieht sich das Verschwinden des Helden gleich doppelt: Nach Gothlands Abtreten gehört die Bühne den wenigen Überlebenden, die in der letzten Szene auf die Leiche des Protagonisten stoßen. Beim Anblick seines ehemaligen Vasallen „*erschüttert sich wegwendend*“ spricht der König: „Still von ihm! / Wir können ihn nicht lieben – / So wollen wir ihn zu vergessen suchen!“ (I, 205) Für das Vergessen spricht sich auch eine weitere Autoritätsfigur, Gothlands Vater, aus. Dieser reagiert, nachdem er zuvor seinen Sohn verstoßen hatte, auf dessen Tod mit Erschütterung: „Das Haus der Gothlands stürzt zusammen und / Hört auf zu sein / – zerbrochen sei sein Schild, zu Stücken / Sei seine Lanze, *sich den Federbusch abreißend* / Federbusch / Und Wappen sei’n auf immerdar / Von seinem Helm gerissen, – in / Vergessenheit soll es versinken“. (I, 207) Nichts soll folglich vom abtrünnigen Gothland übrigbleiben, wenn es nach der Mehrheit der Hinterbliebenen geht: So werden die auf den Schmerz des Vaters antwortenden Worte des Königs („KÖNIG Tröste dich; / Das Haus der Gothlands ist unsterblich, / Und als das glorreichste im ganzen Norden / Wird es der Zeit zum Trotz in ewgen Liedern / Ewig leben!“) durch den Alten Gothland als wenig überzeugendes „Geschwätz“ widerlegt: „Nun, / Wenn das dein Ernst und nicht / Bloß Dein Geschwätz ist, so gebiet, / Dass man den Nachkommen aus diesem Hause, / [...] Würdig und feierlich bestatte!“ Tatsächlich ist aber „[e]in stilles Grab / An heiliger, geweihter Stätte“ (I, 207) und eben keine als Erinnerungsort dienende standesgemäße Grabstätte alles, was der König bereit ist zu gewähren. Dem physischen, trotz ‚großer letzter Worte‘ (oder zumindest eines den eigenen Abtritt kommentierenden Monologs) wenig heroischen Tod Gothlands schließt sich, wie Raimar Zons feststellt, demnach mit dem letzten Auftritt ein weiteres Auslöschungsszenario an:

44 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98-100.

Durch den Mund des wahnsinnigen Vaters spricht das Drama am Schluss seinem Titelhelden die ‚damnatio memoriae‘ und endet mit einem ‚vergesst Gothland‘. ‚Vergesst Gothland‘, er hat euch weder unterhalten noch gebessert, und seine Schrecken vergingen ohne Katharsis. Sechs Stunden Theater oder zweihundert Seiten Text für einen einzigen Fluch und eine einzige Nichtigkeit: Vergesst Gothland, vergesst den Menschen, das ist die endgültige Annihilation der Tragödie unter ihrem eigenen Titel [...]. Schlimmer könnte die ‚Schaubühne als moralische Anstalt‘ nicht abgerissen, der ästhetische Staat nicht liquidiert werden, als durch jenes ‚So unbedeutend ist der Mensch‘, das Grabbes tollwütiger Erstling einem biedermeierlichen Publikum entgegenschleudert.⁴⁵

Der emotionale Aufwand einer im Zeichen von *eleos* und *phobos* stehenden Haltung soll, so könnte man den am Ende des Textes stehenden Imperativ des Vergessens auffassen, dem Publikum erspart werden. Tatsächlich kann man jedoch angesichts des verwerfungsreichen Charakters der Schlusskonfiguration kaum von einer Entlastung des Rezipienten sprechen: Tritt doch in der letzten Szene das Spannungsverhältnis zwischen tragischen und komischen Elementen deutlich hervor und fordert den Leser hermeneutisch heraus, so ist gleichzeitig eine Erfüllung des Tragödien-Formats wie dessen ironische Brechung zu beobachten.

Die Schlusszene evoziert sowohl tragische wie auch komische Effekte: Ersteres vielleicht weniger angesichts des hier sein Ende findenden Falls des einst großen Individuums aufgrund seiner Hamartia, scheint doch Gothland im Lauf der dramatischen Verwicklungen den eigenen Untergang und den seines Umfelds für sein absolut gesetztes Rachestreben billigend in Kauf zu nehmen. Angesichts der tatsächlichen Ursachen für Gothlands Fall kann der Zuschauer folglich eine kritische Distanz zum vermeintlich tragischen Geschehen einnehmen und die Katastrophe hinsichtlich ihrer Unausweichlichkeit in Frage stellen; darüber hinaus kann wohl das Mitleid des Lesers nur verhalten ausfallen, wenn der Held selbst dem eigenen Tod nur noch mit Langeweile und Hohn entgegenblickt. Dennoch mögen der Gothland'sche Niedergang im Kontrast zu seiner zu Beginn des Dramas noch glanzvollen Stellung sowie die zahlreichen Opfer des Rachestrebens (zu denen letztendlich auch der Protagonist selbst gezählt werden kann) den Rezipienten sicherlich nicht gänzlich frei von Betroffenheit zurücklassen. Wenn nun Gothlands Entwicklung und Ende beim Leser Jammern und Schaudern hervorrufen und zwiespältig gesehen werden können, ist es die Figur des verzweifelten Vaters, durch dessen Leid das durch die letztendliche Sinnlosigkeit von Gothlands Rachefeldzug in den Hintergrund gedrängte Tragische wieder hervorbricht: Vom König zur Vergeltung an Gothland verpflichtet, hat der Alte Gothland am Ende alles verloren, mit dem Abbruch seiner Genealogie durch den Tod aller drei Söhne

45 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 101.

steht er schließlich mit (so der Nebentext) „*unwiderstehlich hervorbrechendem grenzenlosen Schmerze*“ (I, 206) vor dem Nichts, er bleibt als widerständiger ‚Rest‘ des Geschlechts der Gothlands isoliert und verlassen auf der Bühne zurück.

Und doch drängt sich, wie bereits im Zitat Raimar Zons' anklingt, am Ende der dramatischen Verwicklungen und der Frage nach dem ‚Sinn‘ des Ganzen der Eindruck des Lächerlichen, ja sogar des Absurden auf. Zugespitzt formuliert: Wozu die den Leser nahezu erschlagende Masse an dramatischen Verwicklungen, wenn sich am Ende mit der Wiedereinsetzung des Status quo letztendlich keinerlei Einsicht oder Veränderung einstellt? So ist mit der Eliminierung des Störfaktors Gothland die Ordnung zwar wieder restituiert – letztere bleibt aber prekär, hat sich doch der wiedereingesetzte König im Lauf des Stücks als gleichermaßen wenig vorausschauend wie letztendlich als ohne fremde Hilfe schwach präsentiert. Ebenso lässt sich nur schwerlich aus dem Schicksal des Protagonisten eine Lehre oder tatsächliche Erkenntnis ziehen – der Held selbst verweigert sich jedenfalls bis zu seinem Ende jeglicher Läuterung, tritt, wie oben bemerkt, sogar im Zeichen der Gleichgültigkeit von der Bühne ab. Passend zum Eindruck des Absurden beziehungsweise Komischen wird der am Ende der klassischen Tragödie stehende, eigentlich Trauer hervorrufende Untergang schlussendlich in einer komischen Rahmung präsentiert, lässt sich doch angesichts der äußerst theatralen Anordnung (der leidende Vater auf der einen, die übrigen Figuren als Publikum auf der anderen Seite) und Gebaren der *dramatis personae* das Gezeigte als „Theater-auf-dem-Theater-Szene“⁴⁶ sehen, mit dem auf den Fiktionscharakter des Stückes verwiesen und somit auf komödientypische Distanz und eben nicht auf Einfühlung gesetzt wird.

Die Komik stellt aber keine befriedigende Lösung dar, sie löscht die tragischen Elemente nicht gänzlich aus und macht demnach aus dem Stück, an dessen Ende die Bühne mit Leichen übersät ist, keine Komödie. Beobachten lässt sich davon ausgehend inhaltlich wie formal eine Strategie der Destruktion. Inhaltlich, indem die Werte des Idealismus aufgerufen und im Lauf der Handlung systematisch durchgestrichen werden,⁴⁷ ohne dass jedoch etwas an ihre Stelle gesetzt wird. Formal, indem die Konventionen der klassischen Tragödie zwar zitiert werden, aber letztendlich mit ihnen gebrochen wird: Mit dem Schluss erreicht die von Beginn an betriebene Zersetzung ihren Höhe- und Endpunkt, droht die Tragödie doch regelrecht zur Farce zu werden.⁴⁸ Das in der Schlusszene beobachtbare ‚Kippen‘ der Tragödie ins Komische zeigt sich auch auf der Textbühne verhandelt: So meldet sich, bevor der Vorhang fällt, der Alte

46 Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 17.

47 Vgl. hierzu Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98-100.

48 Ebd., S. 103.

Gothland ein letztes Mal zu Wort: „O, / Ich habe keine Söhne mehr, / Sonst dürftet ihr mir das nicht bieten! / Sonst dürftet ihr mich nicht so frech auslachen!“ Der König antwortet darauf wiederum: „Wir lachen dich nicht aus – / Wir stehen tieferschüttert da, / Und trauern über dein unseliges / Geschick!“ Doch der Alte Gothland zeigt sich beharrlich: „Ihr lachtet, da das alte, fürstliche / Geschlecht der Herzoge von Gothland, / Der Glanz des Nordens und sein Ruhm / Zu Grunde geht? – Ihr lacht? Ihr lacht? / Ho, weinet, weinet! Sag ich euch!“ (I, 208) Der Text endet mit einem letzten Nebentext: „*Alle blicken in stummer Rührung auf ihn hin. / Der Vorhang fällt.*“ (I, 208)

Mit dem Verweis auf das vermeintliche Lachen oder Weinen und nicht zuletzt mit der im Nebentext bemerkten „stumme[n] Rührung“ werden in der Schlusszene verschiedene mögliche Haltungen zu den Geschehnissen kontrastiv einander gegenübergestellt und damit der Kippmoment zwischen Komischem und Tragischen explizit auf der Textebene verhandelt.⁴⁹ Irritierend mag für den Leser das Insistieren des Alten Gothlands auf das Gelächter der ihn Umgebenden sein, scheint dieses doch nur für den verzweifelten Vater wahrnehmbar. So wird der Vorwurf der Pietätslosigkeit, ja des Spotts von den ‚Beschuldigten‘ entschieden zurückgewiesen, ebenso scheint die das Drama schließende, auf die „Rührung“ der *dramatis personae* verweisende Regieanweisung als ‚objektive‘, perspektivisch nicht gebrochene Information gegen das beklagte „frech[e] [A]uslachen“ zu sprechen. Doch vielleicht, so ließe sich spekulieren, verweist die Anklage des Alten Gothland gar nicht auf die vermeintlich unpassende Reaktion der Zuschauer auf der Figurenebene, sondern auf die des Publikums jenseits der Vierten Wand und ist demnach (auch) als gattungspoetischer bzw. selbstreflexiver Kommentar zu lesen. So lässt sich behaupten, dass das mögliche Gelächter des textexternen Publikums eine nicht weniger plausible Reaktion auf den Dramenschluss als das „tieferschüttert[e] [...] [T]rauern“ darstellt. So wird das Mitleiden von den dramatischen, Schrecken und Leid anhäufenden Verwicklungen zwar oftmals als Rezeptionshaltung nahegelegt, aber letztendlich doch nie widerspruchsfrei

49 Erinnern mag das an Heinrich von Kleists Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein*, dessen Schlusszene ebenso die Frage einer möglichen Sinnstiftung aufwirft, letztere durch die Rede der wahnsinnigen Figur Johann negiert und das Kippen des tragischen Moments ins Komische explizit auf der Textebene verhandelt. So endet das Drama, nachdem die beiden jugendlichen Protagonisten aufgrund eines (typischen Kleist'schen) Versehens ihrer Väter zu Tode kommen, mit folgender Wendung: „Johann: Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum / Totlachen! Wein!“ Vgl. hierzu den Aufsatz Anne Fleigs: Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2017, S. 86-97. Vgl. zu Kippfiguren im Werk Kleists auch den Aufsatz Susanne Kauls: Comic relief? Komische Kippfiguren in Shakespeares und Kleists Tragödien. In: Ebd., S. 98-117.

ermöglicht. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang (dem Umfang dieses Beitrags geschuldet nur cursorisch) auf die wiederholt auftretenden komikerzeugenden Bruchmomente, die sich bereits *vor* dem Finale durch das Stück ziehen: So weist gerade der vermeintlich tragische Held selbst durchaus komische Züge auf, muten seine vielfältigen Bemühungen, alles und jeden zu zerstören, um seiner selbst gewählten Rolle als *outlaw* gerecht zu werden, lächerlich an, dienen sie doch wie bemerkt letztendlich keinem sinnvollen Endzweck.⁵⁰ Ebenso irritierend mögen Gothlands „Gedanken- und Gefühlsexzesse, die überspannte sprachliche Mischung von Bombast und Vulgarität“⁵¹ auf den Leser wirken, mit denen die geradezu inflationär aneinandergereihten Gewaltschilderungen, durch ihre Nähe zum Slapstick- wie Splatterhaften, durch ihre übertrieben wirkende Häufung und Drastik, den Zug des Grotesken teilen. Angemerkt sei ebenso, dass der Text immer wieder auf Pathos setzt, diesen jedoch repetitiv abtörnen lässt, beispielsweise wenn die Figuren in Momenten größter dramatischer Spannung plötzlich beginnen in reichlich ‚platt‘ anmutenden Reimen zu sprechen. Verwiesen sei exemplarisch auf die Hützenszene des vierten Akts, in der Gothland zufällig in einer Berghütte auf seinen Vater und seinen Schwiegervater trifft, der kurz zuvor den Tod seiner Tochter feststellen musste. Statt eines Showdowns, in dessen Zug Gothland seiner gerechten Strafe zugeführt werden könnte, schlagen sich die Figuren jedoch nur reichlich abgeschmackt wirkende Reime um die Ohren: „DER ALTE GOTHLAND Es ist mein Sohn! / Es ist der Mörder deiner Tochter! / Du bist mein Rachege-
noß! / Wirf schnell die Tür ins Schloß! / GOTHLAND *für sich* Ein grobes Volk
scheint sich hier / aufzuhalten – / Mich überläuft ein widriges Erkalten! – SKIOLD
Wir wollen meine Tochter jetzt begraben, / Doch erst muß sie ein Menschenopfer
haben!“ (I, 164)

Feststellen lässt sich somit, dass komödiantische Elemente das Stück von Anfang an durchziehen. In der Retrospektive, also mit dem Wissen um den ins Komische kippenden Schluss, treten jene noch deutlicher hervor. Die kathartische Wirkung droht in der Konsequenz auszubleiben, als Deutungsmuster der dramatischen Verwicklungen wird die Tragödie somit in Frage gestellt, ja durchgestrichen. Am Ende hält nur die Versform die Bruchstücke noch zusammen, die Möglichkeit von Sinnstiftung und die Wahrnehmung des Zuschauers werden damit zur Disposition gestellt:

50 Porrmann weiter: „Erinnern Gothlands rhetorische und aktionistische Schlachtorgien nicht an die ins Graueneregende, Satanisch gesteigerten traditionellen Komödientypen [...]? Wie verwandt ist Gothlands Insistieren auf seinem Schicksal dem Beharrungsvermögen, das den komischen Typ auszeichnet?“ Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15f.

51 Ladislav Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 23.

Im Komischen und ihm zugehörig im Lachen realisiert sich deren subversive Potenz, das gesicherte Gehege poetologischer, aber auch gesellschaftlicher Normen zu sprengen. Der dem Komischen und dem Lachen eigene Blick von außen, der den Zusammenhang sprengt, leitet zu der Frage, ob nicht in Grabbes Tragödien mittels des Komischen ein eigener Diskurs über Sinn- und Wirklichkeitsverständnis geführt wird.⁵²

Interpretiert man den am Ende stehenden Aufruf zum Vergessen der Geschehnisse und den sich damit aufdrängenden Eindruck des Lächerlichen als Zurücknahme des Entwickelten, lässt sich Grabbes *Gothland* als zersetzende Kontrafaktur zur klassischen Tragödie lesen. Kaum mag man den komischen Elementen in der Folge im Sinne eines *comic reliefs* eine Erleichterungs- bzw. Entlastungsfunktion zuschreiben, sorgen sie doch nicht für eine erträglichere Rezeption des Tragischen, sondern in erster Linie für eine Auflösung von Ordnung und demnach Instabilität. Die mit Gothlands Abtritt sich auftuende Leere lässt sich damit auch als Lehre des Stücks auffassen, eine Auslegung und Bewertung des Geschehens wird an den Leser delegiert. Nachdem die idealistischen Diskurse radikal auseinandergenommen wurden, verbreitet das Ende „Schrecken ohne Katharsis“.⁵³ Neben Trauer steht auch das Lachen als mögliche Reaktion auf das Gezeigte im Raum, geliefert wird also eine doppelte Perspektive ohne Auflösung. Die Kommunikation bricht letztendlich ab, der Rest ist Schweigen – oder „stumme Rührung“, wie Grabbe es fasst.⁵⁴ Diese letzte Regieanweisung verdient abschließend einen zumindest kurzen Blick, wird hier doch ein letztes Mal auf das Moment des Disparaten, der Irritation gesetzt: So ist mit „Rührung“ eine wirkungsästhetische Kategorie aufgerufen, der sich die populären Stücke Grabbes Zeit verschreiben – die der Dramatiker wiederholt zu seinem Feindbild erklärt und die tatsächlich mit ihrem Setzen auf Unterhaltung und Zerstreuung, ja als ‚Schwundstufe der Tragödie‘ kaum mit Grabbes dramatischen Experiment zu vergleichen sind.

IV. Fazit

Deutlich wird in Grabbes Text, dass Tragödie und Komödie schlagartig in das jeweils andere Genre umschlagen können, deutlich wird durch den Moment des Umschlagens eine Affinität zum abrupten Bruch. Die Verweigerung einer Auflösung zielt auf eine Destabilisierung und Befremdung auf Seiten der Rezipienten, was programmatisch zu verstehen ist: Der Text erweist sich als Kippfigur, der über eine Evokation von Widersprüchen verschiedene, gegensätzliche Lektüren ermöglicht.

52 Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 14.

53 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 76.

54 Vgl. hierzu auch Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse (Anm. 1), S. 78.

Der Leser sieht sich mit der Herausforderung konfrontiert, das Gezeigte zu interpretieren und sich zu ihm positionieren zu müssen – was aufgrund der prozessierten Verwerfungen und Antagonismen, der Vermeidung einer ‚eindeutigen Botschaft‘ zum heiklen Unterfangen wird. Weder dominiert der Eindruck des Tragischen noch der des Komischen; die sich daraus ergebenden Spannungen bleiben unaufgelöst, eine Desambiguierung ist nicht möglich – und wohl auch nicht erwünscht: Verworfen wird die Idee einer versöhnlichen Synthetisierung des Gegensätzlichen zugunsten einer Ästhetik, die das Widersprüchliche zulässt und erträgt. Mit dieser Feststellung soll nicht für eine interpretatorische Beliebigkeit bei der Auseinandersetzung mit Grabbes Texten plädiert werden, vielmehr soll das Vermeiden von Eindeutigkeit als eine für den Dramatiker systematisch angewendete ästhetische Strategie in den Blick rücken – so zeigen sich sämtliche Tragödien durch das In- und Gegeneinander tragischer und komischer Elemente durchsetzt, was gerade in den Schlussvolten dem Leser ins Auge springt, drohen diese doch wiederholt, dem Held seine tragische Disposition abzusprechen.⁵⁵ Grabbes Dramen lassen sich angesichts ihres ambiguen Charakters als ‚ernste Spiele‘ konzipieren, die zwischen Affirmation und Subversion, Ernst und Scherz oszillieren und damit auf einen Bruch mit den gängigen Sehgewohnheiten und somit der passiven Rezeptionshaltung des Publikums zielen – fordern doch die ambiguen Texte ein hohes Maß an Auseinandersetzungsfähigkeit ab. Perspektivieren lässt sich Grabbes Spiel mit den medialen Vorgaben, den Gattungs- und Genrekonventionen, mithin mit den Erwartungshaltungen der Rezipienten als Reflexion auf den Status, die Funktion und die Wirkung des Mediums Theater – eine Reflexion, die uns gerade im Theater der Gegenwart wieder begegnet.

V. Ambiguität und das Postdramatische Theater

Abschließend soll in den Blick genommen werden, inwiefern Grabbe mit seiner ‚Poetik der Irritation‘ ästhetische Strategien vorwegnimmt, die für das Postdramatische Theater der Gegenwart eine zentrale Rolle spielen. Bezug genommen wird in diesem Zusammenhang auf Hans-Thies Lehmanns Essay zum Postdramatischen Theater von 1999, dessen Epilog sich damit auseinandersetzt, inwiefern sich das Theater heute noch als gesellschaftlich und politisch relevant verstehen kann. Ausgehend von der Beobachtung, dass Macht in der gegenwärtigen Gesellschaft zunehmend als Mikrophysik in Erscheinung trete, stellt Lehmann fest, dass sich der politische Konflikt der szenischen Repräsentation entziehe. Dies wirft die Frage auf, wie das Politische überhaupt noch auf der Bühne

55 Maes, Philippsen: Trauer / Spiel (Anm. 4), S. 68-82, hier S. 72-80.

dargestellt werden könne. Die Möglichkeit, angesichts der „Ambiguitäten der politischen Welt“ eine allgemeingültige, „*unmittelbare*[] Moral“⁵⁶ vermitteln zu können, negiert Lehmann; ein engagiertes Theater, das sich eindeutigen Lehren verschreibt, wird von ihm verworfen. Das Theater müsse stattdessen das ihm eigene Potential nutzen, mit seinen ästhetischen Mitteln die (Welt-)Wahrnehmung des Publikums zu irritieren. Gesellschaftlich relevant sei das Theater nur, so Lehmann mit Bezug auf Adorno, wenn es „Neues und Chaos in die geordnete, ordnende Wahrnehmung bringt.“⁵⁷

Die Auffassung, dass Kunst nur dann ihr Publikum erreicht und zur kritischen Reflexion anregt, wenn sie es durch Momente der irritierenden Uneindeutigkeit zu aktivieren weiß,⁵⁸ lässt sich auch bei Grabbe beobachten. Zwar soll damit keineswegs dafür plädiert werden, Grabbe als Autor mir einem engagiert verfolgten politischen ‚Programm‘ aufzufassen, hat sich der Dramatiker, wie seine Korrespondenzen und Aufzeichnungen zeigen, vergleichsweise wenig für Fragen der Tagespolitik interessiert. Und doch ist mit der in Grabbes Werken verfolgten ‚Agenda der Destabilisierung‘, wie sie oben aufgezeigt wurde, *volens volens* auch ein Stück weit ein ‚politisches‘ beziehungsweise gesellschaftliches Programm verbunden. So setzen auch Grabbes von Widersprüchlichkeiten durchzogenen Texte darauf, ein Stück weit „Chaos in die geordnete, ordnende Wahrnehmung zu bring[en]“ – verschreiben sie sich doch durch ihre ‚Widerspenstigkeit‘ der Subversion in einer Ära, in der Konformität zur Bürgerpflicht zu avancieren scheint. Während die in erster Linie für ein Amüsement und Ablenkung suchendes Publikum produzierten bürgerlichen Rührstücke Ifflands oder Kotzebues die Spielpläne dominieren, setzt Grabbes Œuvre auf das Moment der Irritation, die den Leser aus seiner passiven Rezeptionshaltung und aus dem Modus vergnüglicher Unterhaltung und biedermeierlicher Behaglichkeit reißen soll.

56 Lehmann: Postdramatisches Theater (Anm. 6), S. 456. Kursivierung im Original.

57 Ebd., S. 459.

58 Dass dies auch noch heute, gut zwanzig Jahre später noch für die Gegenwartskunst gilt, hat Vanessa Krieger gezeigt: „In der zeitgenössischen Kunst spielen gesellschaftspolitische Themen [...] eine bemerkenswert prominente Rolle, man könnte von einem regelrechten Boom ‚engagierter‘ Kunst sprechen – dabei ist jedoch auffällig, dass systematisch Strategien zur Vermeidung von Eindeutigkeit eingesetzt werden. [...] An die Stelle mühelos erschließbarer politischer Botschaften sind komplexe, ambivalente, übercodierte oder vollends unbestimmte Zeichenkonglomerate getreten, die den Rezipienten ein Höchstmaß an Auseinandersetzungsbereitschaft und -fähigkeit abverlangen und vielfach auch nach längerer Deutungsaktivität nicht auf eine bestimmte Aussage hin entschlüsselbar sind.“ Krieger: Ambiguität und Engagement (Anm. 14), S. 160f.

LEON IGEL, ELENA MARIA PANZETER, ZOE OLSEN,
LINUS MOERMEL (MANNHEIM)

Zur Aktualität von Grabbes Dramen

Im Sommersemester 2019 fand an der Universität Mannheim eines der sehr seltenen Seminare zu Christian Dietrich Grabbe an einer deutschen Hochschule statt. Die Leitung hatten Professor Dr. Thomas Wortmann und seine wissenschaftliche Mitarbeiterin Katja Holweck, die an einer Dissertation über den Dramatiker arbeitet und auf dem 10. Internationalen Forum Junge Vormärz Forschung am 13. April 2019 an der Bergischen Universität Wuppertal bereits über „Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk Grabbes“ vorgetragen hat. Die Herausgeber sind der jungen Wissenschaftlerin dankbar, dass der auf der Tagung des Forum Vormärz Forschung gehaltene und dort sehr beachtete Beitrag in einer erweiterten Version in diesem Grabbe-Jahrbuch erscheint.

Darüber hinaus gelang es, vor allem durch Mitwirkung von Katja Holweck, aus dem Hauptseminar vier interpretatorische Beiträge von Studierenden zu generieren, die hier ebenfalls veröffentlicht werden.

Leon Igel, der eingangs freimütig gesteht, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Seminars hätten zuvor „noch nie etwas von Grabbe gehört“, entdeckt im Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* eine explosive geistige und ästhetische Modernität, die geeignet sein dürfte, produktive gesellschaftliche Wirkungen zu entfalten.

In Korrespondenz damit exemplifiziert Elena Maria Panzeter die Aktualität einer „tieferen Bedeutung“ von Grabbes Lustspiel unter dem Aspekt scheinbarer Genialität punktuell an den satirischen Gestalten des Schulmeisters, des Bauernsohns Gottliebchen und schließlich des Dichters Rattengift.

Den inszenierten Mythos des ‚großen Manns‘ dekonstruiert Zoe Olsen an *Napoleon oder die hundert Tage*, indem sie in den historischen sozialen und ethischen Konstellationen des Geschichtsdramas frappierende aktuelle Bezüge zur geopolitischen Realität der Gegenwart freilegt.

Linus Moermel untersucht die wirkungsgeschichtliche Hypothek Grabbes, die u. a. durch die nationalsozialistische Instrumentalisierung der *Hermannsschlacht* entstand. Die kritische Auseinandersetzung mit den in diesem historischen Drama verhandelten brisanten Themen (Nationalismus, Heimat, Identität etc.) könnte heutige Diskurse befördern.

LEON IGEL (MANNHEIM)

Mehr Grabbe lesen

Sein Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*
im Schwungrad der Moderne

Wer kennt heute noch Christian Grabbe? Denn: Selbst unter Germanistik-Studierenden ist er heute kaum bekannt.¹ So provokativ diese Frage in einem Jahrbuch über gerade diese Person anmutet, so stark verdeutlicht sie die Problematik um jenen früh verstorbenen Dramatiker des Vormärz. Grabbes Stücke werden auf den Bühnen kaum gespielt, sie werden als Schullektüre selten gewählt, und auch an den Universitäten findet nur gelegentlich eine intensivere Auseinandersetzung mit ihnen statt. Als zu durchdrungen, zu verklausuliert und zu sperrig erscheinen viele seine Stücke, als dass man sie jungen Menschen vorsetzen und erwarten könnte, dass sie die Texte verstehen. Freilich sind die Bedenken gegenüber Grabbe nicht unzutreffend, denn besonders zugänglich oder leicht verständlich ist sein Werk nicht. Aber gerade hier liegt die Stärke der Literaturwissenschaft, deren Aufgabe es ist, Autoren mit ihren Werken zu kontextualisieren und zum Sprechen zu bringen. Je größer der Wirrwarr um einen Autor ist, desto stärker ist die Wissenschaft gefragt, dieses zu entwirren. Weil nun Forschung von der Lehre nicht getrennt sein möchte und andersrum, heißt das auch: Grabbe gehört an die Uni!

Nun gilt es zweierlei zu fragen: Welchen Mehrwert bringt Grabbe im Seminar erstens für die Forschung und zweitens für die Studierenden? Die erste Frage lässt sich einfach beantworten, weil für sie das gilt, was immer gilt: Die Sichtweisen der Studierenden können einen neuen, frischen Blick auf Texte ermöglichen, das bereichert die Forschung. Denn mit der Erfahrungswirklichkeit einer neuen Generation aktualisiert sich ein literarisches Werk, wenn Studierende an der Forschung teilhaben, wird dem Rechnung getragen. Die zweite Frage hingegen kann weniger allgemein, dafür mit ebenso großer Sicherheit beantwortet werden: Grabbe kündigt nicht weniger als Büchner oder Kleist von der anbrechenden literarischen Moderne. Seine Texte stehen im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation, sie lassen sich etwa in der Traditionslinie des barocken Trauerspiels, des Sturm und Drang oder als Kontrastfolie zur Weimarer Klassik lesen. Gleichzeitig lässt sich Grabbes Werk nur durch einen Blick auf solche

1 Bei dem im Sommersemester 2019 veranstalteten Hauptseminar über Grabbe gab ein Großteil der teilnehmenden Studierenden an, noch nie etwas von Grabbe gehört zu haben. Niemand kannte einen Text des Detmolder Dramatikers.

Linien nicht erschließen, denn seine Texte erfordern neue, bis dato nicht vorhandene Kategorien. Sie verweigern sich eindeutigen Lesarten, sie nehmen sich selbst in den Blick und sie befragen sich auf ihren eigenen Geltungsanspruch hin. Ob Ambivalenz, Meta-Reflexivität oder die Möglichkeit von Wahrheit, was Grabbe in seinen Texten zur Schau stellt, sind Fragen, die erst in der Moderne mit all ihrer Wucht gestellt werden. Kein Wunder also, dass sein Werk seinen Zeitgenossen als unzugänglich erschien, wo sich der Autor Themen und einer Formsprache² bedient, die sich erst noch in der Literatur durchsetzen mussten und die man in Folge dessen mit den populären Werken seiner Zeit nur schwer in Verbindung bringt. Verwunderlich aber ist, dass diese Erkenntnis, obwohl sie in der Wissenschaft angekommen ist, kaum Wiederhall in der Lehre findet.³ In Einführungsveranstaltungen zur Literaturgeschichte findet Grabbe etwa neben seinen weit prominenteren Vormärz-Kollegen Büchner oder Heine nur selten Platz. Tunlichste Aufgabe des Literaturstudiums ist neben der wissenschaftlichen Ausbildung des Nachwuchses, den Studierenden Handwerkszeug mitzugeben, mit dem sie eine Zeit anhand der Texte verstehen lernen können, die in ihr entstanden sind. Wenn Grabbe nun Vorreiter der Moderne ist, dann hilft die Auseinandersetzung mit seinem Werk folglich, deren Spielregeln und Charakterzüge besser zu verstehen. Unsere Gegenwart ist von der Moderne maßgeblich beeinflusst, nur wer die Moderne versteht, kann einen Eindruck von der Gegenwart erhalten. Grabbe hilft auszuloten, wo das Schwungrad der Moderne seinen Schub bekommen hat, das mit immer größerer Geschwindigkeit Altbekanntes, Traditionen und Eindeutigkeit unter sich plätten sollte, um den Platz für das vielschichtige Neue frei zu machen, an dem wir heute noch immer laborieren. Was das heißen kann, wird etwa in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* deutlich, dem Lustspiel, das sich von einer göttlichen Ordnung als erklärende Kraft für das Weltgefüge ebenso verabschiedet wie von der Vorstellung von Literatur als eine sinnstiftende Kraft. Dass dieses versteckte gedankengeladene Lustspiel zu den wenigen großen seiner Gattung zählt, ist da nicht überraschend.

-
- 2 Zu denken ist hier etwa an Grabbes Oper *Der Cid*, die in ihrer starken, aber losen Verweishaftigkeit derart lange als unspielbar galt, dass sie erst 2002 uraufgeführt wurde. Vgl. dazu Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid. Große Oper in 2 – 5 Akten. Text – Materialien – Analysen*. In Verbindung mit Maria Pormann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009.
 - 3 Vgl. etwa grundsätzlich den Text+Kritik-Band über Grabbe, in dessen Einleitung es heißt, dass seine Rezeption „und im Besonderen die Anerkennung von dessen Modernität ohne Weiteres als ein zögerlicher Prozess bezeichnet werden“ kann. Text+Kritik. Heft 212. Christian Dietrich Grabbe. Hrsg. von Sientje Maes und Bart Philipsen. München 2016, S. 3.

Bereits der Titel des Lustspiels lässt erahnen, dass es in diesem wenig typisch zugeht, also es weniger um die Typen des Figurentableaus und eine, einfach zugängliche Handlung geht als um die Ebene darüber. Der *Scherz* als Sprachprodukt, das Kunstgenre der *Satire*, die rhetorische Figur der *Ironie* und die *tieferer Bedeutung* als Ergebnis des Verstehens sind im Titel zentral gesetzt.⁴ Dies alles sind Konzepte, mit denen man sich analytisch ganz allgemein einem Text nähern kann, und es sind Konstrukte, an die Literatur zwangsläufig gebunden ist. Denn literarische Werke können weder frei von Rhetorik noch dem eigenen Spiel mit dem Genre sein. Grabbes Titel verweist also nicht nur darauf, dass seinem Lustspiel die stetige, eigene Reflexion inhärent ist, sondern dass diese Selbst-Reflexion des Textes einen Anspruch darauf hat, allgemein für die Literatur zu gelten. Die im Titel angekündigte Meta-Fiktionalität des Textes zieht Grabbe mit Eifer durch, und er schafft dadurch ein Drama, das in seiner auf verschiedenen Ebenen ausgestellten Selbst-Reflexivität über die romantische Meta-Theatralität seiner Zeit hinausgeht und dabei Entwicklungen des jüngsten Theaters vorwegnimmt. Denn wo die Romantiker die Ironie als vorrangiges Mittel der Selbstreflexivität nutzen, macht Grabbe schon mit seinem Titel deutlich, dass sein Lustspiel mehr als nur *Ironie* anwendet, nämlich eben auch *Scherz*, *Satire* und *tieferer Bedeutung*.

Grabbes Titel wird zum Interpretationsangebot, das für die Literatur per se gilt: Wo Literatur nur um sich selbst kreist, wird sie zum Witzprodukt. Wenn die Spezifität einer fiktionalen Handlung darin besteht, auf allgemeine literarische Kategorien zu verweisen, die sich in allen Texten wiederfinden, dann kann die Spezifität dieses Textes nicht so besonders sein. Anders gesprochen: Wenn als *tieferer Bedeutung* nichts bleibt als *Scherz*, *Satire*, *Ironie*, sodass sie zentral in einem Dramentitel hervorgehoben werden müssten, dann verkommt Literatur zum Allgemeinplatz, der sich frei von jeglicher Individualität beliebig füllen lässt. Diese Diagnose ist zentral für Grabbes Lustspiel, und so überrascht es auch nicht, dass dessen aus mehreren Strängen bestehende Handlung nur schwer nacherzählbar ist. In ihrer Zusammentragung verdeutlichen die einzelnen Handlungsstränge den meta-fiktionalen Gestus des Lustspiels: Es geht – sowohl textuell als auch meta-textuell – immer um das Spiel mit der Lust. Der Teufel kommt in Grabbes Lustspiel auf die Erde und möchte dort ein Spiel um die männliche Lust inszenieren, doch nicht teuflisch genaug ist dieser Teufel, als dass

4 Verwiesen sei hier auf Rudolf Drux, der eine konsequente Textanalyse anhand des Titels durchführt, der „aus einer Reihe poetologischer Begriffe“ besteht, die als „Markstein[e]“ dienen, um Grabbes Drama zu verstehen. Christian Dietrich Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung*. In: *Dramen des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1997, S. 71-95, hier S. 73.

er das Geschehen um die zentrale Frau im Lustspiel, Liddy – auf sie richtet sich jegliches männliches Begehren – lenken könnte. Stattdessen wird er das Opfer seiner eigenen Lust, als der Schulmeister ihn mit der „magische[n] Einwirkung von sechzehn Kodons“ (I, 265)⁵ in eine selbstgebaute Falle lockt. In seiner stupiden Verderbtheit steht der Teufel also mit den irdischen Männern des Lustspiels gleichauf. Sientje Maes und Bart Philipsen beschreiben Grabbes Teufel und dessen blankgescheuerte Hölle äußerst treffend als die „entdämonisierte Verdopplung einer allzu vertrauten, in allen weltlichen Diskursen wuchernden Trivialität und Zweitrangigkeit“, sodass das Aufeinandertreffen von Teufel und Schulmeister zu nichts anderem als einem „spiegelbildliche[n] Nichtereignis“⁶ wird. So durchschnittlich die Menschen sind, so durchschnittlich ist der Teufel.

Was das für die Konzeption eines schöpferischen Gottes bedeutet, sei hier nur am Rande gefragt, denn Grabbe legt den Fokus ja auf Gottes Verleumder, nichts anderes heißt das aus dem Altgriechischen stammende Wort *Teufel*. Der Teufel verleumdet die göttliche Ordnung und wendet sich damit von ihr ab. Weil in Grabbes Lustspiel der Teufel die zentrale Figur ist, der alle Handlungsstränge in sich bündelt, ist damit die Verneinung zentral oder anders gesprochen: Grabbe legt den Fokus nicht auf eine scheinbar perfekte Ordnung, sondern auf die Abkehr von ihr. Freilich erscheint der Teufel bei Grabbe nicht als eine theologische Gestalt, sondern wird als folkloristische, triviale Figur gezeichnet, dessen größte Missetat das Holzstehlen⁷ ist. Deutlich wird hier also, dass die Thematisierung christlicher Motive und Wertvorstellungen zentral in Grabbes Lustspiel ist, wobei Grabbe die christliche Motivik nur gebrochen, also ohne fundierten theologischen Unterbau verwendet. Seine Figuren erscheinen nicht als fromme Christen, sondern als moderne Menschen eines postsäkularen Zeitalters, für die das Christentum nur noch eine tradierte, kulturelle Folie ist. Ob sie nun versoffen und verlogen sind wie der Schulmeister oder sie wie die vier Naturhistoriker selbst den Teufel nicht erkennen, wenn er vor ihnen liegt, weil er eben „nicht in [ihr] System“ (I, 220) passt, die Menschen in Grabbes Lustspiel glauben nur das, was sie sehen und denken dabei das, was sie denken wollen. Eine christliche Heilsgeschichte und der Teufel als transzendentes Konstrukt passen da freilich nicht hinein und der Teufel verkümmert zum leeren Signifikanten ohne Signifikat.

5 Die Hanser-Ausgabe bietet hingegen die abgeschwächte Druckversion des Textes von 1827, in dem statt „Kodons“ „Schriften von Jacob Casanova de Seingalt“ den Teufel in die Falle locken. Christian Dietrich Grabbe. Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1975, Bd. 1, S. 292.

6 Sientje Maes, Bart Philipsen: Trauer / Spiel. Grabbe als trauriger Satiriker. In: Text+Kritik. Christian Dietrich Grabbe (Anm. 3), S. 68-82, hier S. 71.

7 Die Falle für den Teufel stellt der Schulmeister im Wald auf, denn „[n]un ist bei einem Kerl, wie der Teufel, immer zu präsumieren, daß er aufs Holzstehlen ausgeht“ (I, 254).

Der Teufel wird dabei zum Vertreter per se für Grabbes Diagnose im Lustspiel, die sich um den von ihm desolat empfundenen Zustand der deutschen Literatur dreht. So trivial der Teufel ist, so gescheitert ist sein inszeniertes Spiel im Lustspiel, so verkommen sind die Menschen und so trivial ist deren Literatur. Grabbes Teufel steht dabei für die Literatur an sich: Mit Pferdefuß und einer Vorliebe für heiße Kohlen ist er von Grabbe bar jeglicher biblischer Grundlage gezeichnet, dafür umso mehr volksliterarisch. Der Teufel präsentiert seine Hölle als Ort der Literatur, wenn er erzählt, dass „die deutsche Literatur in der Hölle das Hauptgeschäft ist“ (I, 242) und die dort versammelten Schriftsteller das Epigonentum ihrer Zeit als höllisches Leid erfahren. Und er zeigt sich – freilich humoresk – als literarischer Kenner und Bücherfreund, zum Einschlafen liest er etwa Klopstock (I, 234) und zum Kaffee hat er „gern etwas zu lesen“ (I, 272), um sich zu zerstreuen.

Auch wenn dieser Teufel mit dem biblischen Teufel, über den sich die Bibel ja weitestgehend ausschweigt, nichts gemein hat, lohnt sich dennoch der Blick auf den theologischen Gehalt des Teufels. Grabbes Teufel wird so zu einer poetologischen Figur, die die Möglichkeit der eigenen Überwindbarkeit von (schlechter) Literatur thematisiert. Der kürzlich verstorbene Heidelberger Theologe Klaus Berger beschreibt den Teufel als den „ewige[n] Zweite[n]“⁸, der die Existenz des Bösen als Realität verdeutlicht und zugleich dem göttlichen Guten immer hinten ansteht. „Der Teufel ist“, so die Grundannahme Bergers, „dazu da, überwunden zu werden.“⁹ Gäbe es den Teufel nicht und das Schlechte wäre damit nicht externalisiert, ließe es sich folglich nur im eigenen Ich suchen, womit es nicht überwindbar wäre.¹⁰ Dass Grabbe aus dem Teufel einen Literatur-Fürsten macht, heißt folglich, dass er die von ihm als schlecht empfundene Literatur in eine externe, körperliche Größe verlagert, womit sie bekämpfbar wird. Die Wahl des Teufels, der ja fester Teil einer göttlichen Ordnung ist, zeigt aber auch, dass schlechte Literatur eine Konstante in der (literarischen) Welt ist, die nur individuell, aber nie per se bekämpft werden kann. Wenn es nun Literatur gibt, die das teuflische Prinzip der Überwindbarkeit verkörpert, hieße das konsequenterweise auch, dass es Literatur gibt, die einem göttlichen Prinzip der anzustrebenden Vollkommenheit folgt. Nun nimmt es Grabbe, wie bereits deutlich wurde, mit den christlichen Lehren nicht so genau, und so findet die Idee der Vollkommenheit keinen Platz in seiner Poetologie. Literatur ist per se mangelhaft und gilt es, individuell zu überwinden. Weil kein literarisches Werk vollkommen sein kann, kann auch kein Werk eine überzeitliche Referenzfunktion innehaben. Einem literarischen Text ist also eine zeitliche Ablauffrist inhärent. Das ist

8 Klaus Berger: *Wozu ist der Teufel da?* Stuttgart 1998, S.11.

9 Ebd., S. 32.

10 Vgl. ebd., S. 204.

analog zur Idee des Teufels, zwar ist der Teufel ein Teil der göttlichen Ordnung, doch Gott wird am Ende über ihn triumphieren. Die Welt, so sagt der Teufel es dem Dichter Rattengift, sie ist nicht mehr „als ein mittelmäßiges Lustspiel“ (I, 241). Dass die Dichterfigur des Lustspiels nun den sprechenden Namen „Rattengift“ trägt, ist bezeichnend. Wenn literarische Kunst wie Gift ist, dann ist sie scheußlich, mitunter tötend. Vollkommenheit gibt es also nicht, dafür müsste schon Gott auf die Welt kommen.

An wen sich diese Absage an Vollkommenheit beispielhaft richtet, daraus macht Grabbe keinen Hehl: Goethe. Grabbes Teufel als Fürst der Literatur ist an Goethes Mephisto angelehnt, wobei er diesen karikiert. Besonders deutlich wird das in der sechsten Szene des dritten Akts, in der der Teufel in die Falle des Schulmeisters tappt. Erst als der Teufel dem Schulmeister Pfötchen gibt, lässt dieser ihn frei. Der Teufel als Hündchen: Offensichtlich ist der karikierende Verweis auf Mephisto, der als Pudel in Goethes Drama tritt. Doch aus Goethes freiem Pudel-Teufel wird bei Grabbe ein dressierter Teufel im Käfig, der pfötchengebend, zum Schoßhund degradiert das Drama verlässt. Dass Grabbe sich bewusst von Goethe abwendet, die Pfötchen-Pudel-Analogie also zutreffend ist, wird auch an anderer Stelle deutlich. In seiner Tragödie *Don Juan und Faust* lautet der erste Satz seines Fausts: „Unselge Nacht, willst du denn nimmer enden?“ (I, 430) Der Bezug auf die Nacht-Szene in Goethes *Faust* ist ebenso offensichtlich wie die Kritik an einer Goethe-Verehrung, die die Goethe'sche Nacht „nimmer“ enden lässt. Goethe wird von seinen Zeitgenossen und umso stärker *postum* als vorbildhafter Poet verehrt. Dieser Ansicht folgend, hieße dies, dass die deutsche Literatur in Goethe ihren Höhepunkt gefunden hat, Goethes Nacht würde da freilich nicht enden. Wenn Goethe perfekt ist, hieße das auch, dass alles Folgende sich an Goethe zu orientieren hat. Grabbes Poetologie des Teufels verneint das aber vehement, kein Wunder, dass das Epigonentum daher ein zentrales Thema in *Scherz, Satire, Ironie* ist, denn Perfektion ist ja gerade nicht möglich, vielmehr ist der Literatur ihre eigene Überwindbarkeit inhärent.

Sich selbst und seine Texte nimmt Grabbe da nicht aus, im Vorwort seines Lustspiels schreibt er: „Findet der Leser nicht, daß diesem Lustspiel eine entschiedene Weltansicht zu Grunde liegt, so verdient es keinen Beifall. Im Übrigen verspottet es sich selbst [...]“ (I, 214) Entschieden – und hier lässt sich die *tiefer* *Bedeutung* des Lustspiels erkennen, da es die paradoxe eigene Ungültigkeit anerkennt – ist nun tatsächlich eine Weltansicht respektive eine Poetologie, die den Teufel als Symbol des Schlechten herausgreift und die Möglichkeit eines vollkommenen Guten negiert.¹¹ So nihilistisch, wie es auf den ersten Blick scheint,

11 Auch Ralf Schnell betrachtet Grabbes Teufel und resümiert, dass „[d]ie Aussage des Teufels über die universelle Relativität der Welt [...] sich im Zusammenhang

ist dies aber mitnichten.¹² Denn die einem Text eingeschriebene Notwendigkeit zur Überwindbarkeit hat zur Folge, dass die Literatur eine dynamische Größe wird. Wäre sie perfekt, stünde sie still, da sie aber nicht perfekt ist, verändert sie sich stetig. Zur Folge hat das auch, dass ein einzelnes literarisches Werk mit der Zeit als überwunden anzusehen ist, wenn es in Anbetracht der historischen Veränderung den Anforderungen der Zeit nicht mehr nachkommen kann. Literarische Texte sind also nicht endlos gültig, sie können ihren Anspruch auf Bezugsfähigkeit zur Gegenwart verlieren, dann werden sie von anderen Texten abgelöst. Literatur ist also nicht göttliche Vollkommenheit, sondern deren Gegenteil, dessen Existenz darin begründet liegt, überwunden zu werden, um Vollkommenheit anzustreben.

Weil Grabbe durch die Wahl der göttlich-teuflischen Metaphorik – nur Gott ist vollkommen! – die Möglichkeit zur Vollkommenheit aber negiert, heißt dies, dass Literatur ständig am Suchen nach dem nicht-existierenden Weg zur Perfektion ist. So lässt sich auch das Ende des Lustspiels verstehen, in dem der Autor Grabbe als Figur auf die Bühne tritt und mit einer „*brennenden Laterne*“ (I, 273) die Dunkelheit ausleuchten möchte, doch dann fällt der Vorhang. Große Dunkelheit. Nichts. Nirgends. Ein Schriftsteller kann die Dunkelheit nicht erleuchten, er kann nur temporär und lokal begrenzt etwas Licht ins Dunkle streuen.¹³ Das verneint nun ebenso den absoluten Geltungsanspruch eines Schriftstellers

des Werks als ein dramaturgisches Element [erweist], das die Relativierung dieser Aussage selber repräsentiert.“ Das Lustspiel als Trauerspiel. Zur ironischen Struktur von Grabbes Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Christian Dietrich Grabbe. Ein Symposium. Hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp. Tübingen 1987, S. 78-95, hier S. 89. Dieser Ansicht ist zu widersprechen. Ist der Teufel ein Teil eines göttlichen Ordnungsgefüges und steht er für das Nicht-Perfekte, lässt er sich nicht einfach selbst als relativ denken.

- 12 Inwiefern Grabbes Lustspiel als nihilistisch anzusehen ist, wurde von der Forschung erörtert. Benno von der Wiese bewertet Grabbes Weltansicht als entschieden nihilistisch: Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Das Deutsche Lustspiel I. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1968, S. 202-224; Dietrich Brüggenmann widerspricht dem vehement: Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In: Die deutsche Komödie. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 127-144.
- 13 Auch hier ist Ralf Schnell erneut zu widersprechen, der den Schluss des Lustspiels als „vollkommenste Belanglosigkeit, ins Nichts einer antwortlosen Sinnsuche“ sich auflösende Handlung interpretiert. Ralf Schnell: Das Lustspiel als Trauerspiel (Anm. 11), S. 87. Denn so belanglos kann eine Sinnsuche nie sein. Erstens liegt es in der Natur der Sache, dass dabei nicht unbedingt Antworten gefunden werden, zweitens verdeutlicht *Scherz, Satire, Ironie* gerade, dass *die* eine Antwort vielmehr unmöglich ist. Sinn gibt es, der Mensch kann ihn jedoch nicht finden.

wie die Möglichkeit absoluter Wahrheit. Das ist eine Erkenntnis aus dem Jahr 1822 – in diesem Jahr ist das Lustspiel entstanden –, die es in sich hat. Mit voller Wucht dreht Grabbe am Schwungrad der Moderne, das mit immer größerer Schnelligkeit alte Gewissheiten in Frage stellen und die Welt fragmentieren sollte. Die Beschäftigung mit Grabbe hilft, die Anfänge der Moderne zu verstehen.

Für die universitäre Lehre lässt sich daraus mit aller Sicherheit eines ableiten: Mehr Grabbe lesen! Denn, dass Wissen, setzt es nicht am Fundament an, schal wirkt, lehrt uns *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* an prominenter Stelle gleich zu Beginn. Der Schulmeister – als Beispiel für eine akademische Lehre, wie sie gerade nicht sein sollte – eröffnet Grabbes Lustspiel mit der übereifrigen lateinischen Übersetzung „Utile cum dulci, Schnaps mit Zucker!“ (I, 215) So unzutreffend ist das zwangsläufig nicht, aber *utile cum dulci*, wörtlich etwa als *hilfreich mit süß* zu übersetzen, was im übertragenen Sinne so viel wie *das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden* heißt, ist noch so viel mehr als nur Schnaps mit Zucker.

ELENA MARIA PANZETER (MANNHEIM)

Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*
oder Warum ein Tintenstrich im Gesicht (k)ein Garant
für Genialität ist

Kaum ein Werk verspricht so viel Gehalt und demnach Erkenntnis wie Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Der vielversprechende Titel verheißt bereits der Leserin, dem Leser – so könnte man ihn zumindest interpretieren – einen tieferen Einblick in herrschende Zusammenhänge, vielleicht gar hermeneutische ‚Offenbarungen‘, kündigt davon, dass es einen verborgenen Sinn gibt, den es zu finden gilt. Von was genau die „tiefere Bedeutung“ dem Publikum unterbreitet werden soll, bleibt jedoch zunächst im Dunklen, womöglich von allerhand Unerklärlichem, vielleicht – so sind wir zur Spekulation aufgefordert – vom ‚großen Ganzen‘, gar vom Sinn der menschlichen Existenz.

Mit *Herzog Theodor von Gothland* hatte ich Grabbe als Autor kennengelernt, der sich seine (dramatischen) Ziele nicht zu klein zu stecken pflegt, und auch in Bezug auf sein zweites Werk lag ausgehend vom Titel die Annahme nahe, dass der Autor erneut sich selbstbewusst einem ambitionierten Vorhaben verschrieb, vielleicht im Medium des Lustspiels seinem Leser oder Zuschauer angesichts der zunehmend komplexer werdenden, verworrenen Epoche Zusammenhänge aufzuzeigen, Erkenntnisse zu liefern, Sinn zu stiften. Ob dies tatsächlich Grabbes mit *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* verfolgte Absicht war, erschien mir nach einer ersten, schnellen Lektüre dann aber doch als fragwürdig: Zunächst wirkte der Text auf mich zu überladen und chaotisch, zu forciert in seinem skandalösen Inhalt, um wie auch immer geartete Einsichten zu liefern. Den Humor empfand ich als (zu) konstruiert, insbesondere aufgrund des zum Verständnis erforderlichen Wissens über den Literaturbetrieb der Zeit, als an vielen Stellen wenig zugänglich. Allgemein, so schien es mir, wurde ein reiches Spektrum allerlei Unsinnis präsentiert, das zwar großen Unterhaltungswert hatte, sich für mich aber nur schwer interpretatorisch einholen ließ. Schließlich sorgte auch das Ende des Lustspiels im Hinblick auf Erkenntnissuche vorerst kaum für Befriedigung und wusste stattdessen seine Leserin zu irritieren: Statt mir die „tiefere Bedeutung“ unmissverständlich zu offenbaren, ließ Grabbe nach der dem konventionellen Komödienende entsprechenden glücklichen Zusammenführung des Liebespaars und seinem Auftritt als Figur des eigenen Stücks den Vorhang fallen. Die Welt dreht sich weiter, so mag man meinen, wie zuvor. Wie passten also dieser Eindruck vermeintlicher Belanglosigkeit und die

angekündigte Bedeutsamkeit zusammen? Drohte die „tiefere Bedeutung“ an mir vorbeizugehen? Oder war sie schlichtweg nicht zu finden?

Von ungebrochener Neugierde in meinem Vorhaben bestärkt, nahm ich die Reise durch Grabbes Werk bereitwillig erneut auf mich. Schnell blieb ich auf meiner Suche nach der im Titel versprochenen „tieferen Bedeutung“ an der Figur des Schulmeisters hängen. Seine detaillierte Anleitung, wie man ohne Talent und Können zum Genie aufsteigt, in einer (in den Augen des Autors) epigonalen Zeit wieder angebliche Kreativität und angebliches Schöpferium behauptet, das Publikum an der Nase herumführt und manipulativ das eigene öffentliche Bild selbst formt, klang verlockend – könnte sie doch leichter nicht umzusetzen sein. Gegen ein Bewunderung versprechendes Image als Genie hat sicher kaum jemand etwas einzuwenden...

Genialität kann sich nun bekanntlich auf mehreren Gebieten auftun (denen Grabbes Stück auch eine Bühne bereitet) – in der Politik, Wissenschaft, Philosophie, Wirtschaft oder eben in der Kunst. Soweit sich die Reichweite schöpferischer Kraft auch erstreckt und die verschiedenen Disziplinen sich hierbei voneinander abgrenzen, so stimmen sie im Kriterium der Qualifizierung zu einem solchen Rang überein: Als Genius gilt derjenige, der über eine „Befähigung zum außergewöhnlichen schöpferischen, erfinderischen oder gestalterischen Handeln“¹ verfügt und diese Kompetenz auch (nicht zuletzt für sich selbst) einzusetzen weiß. Jedoch beschreibt Genialität keineswegs „etwas Absolutes, nichts, was ein für alle Mal feststeht, nichts für alle Gültiges, nichts Ewiges. Vielmehr: Genie ist Wertung. Und Wertung ist immer subjektiv.“² Genialität zeigt sich also nicht als überzeitliches, in die Wiege gelegtes Wesensmerkmal, sondern als Ergebnis diskursiver Zuschreibung – auf die man, so suggeriert Grabbes Figur, Einfluss nehmen kann.

Seinem Zögling vermittelt der Schulmeister im Rahmen seiner skurrilen Lektion, dass Genialität kaum auf Talent oder Begabung beruht, sondern in erster Linie eine Frage der Performance ist, auf der sich wiederum die Meinung Dritter, beziehungsweise das für den individuellen Erfolg entscheidende Fremdbild gründet. Die Bedeutung der äußeren Erscheinung und des Auftretens kommt zunächst über den Vater des ‚Geniekandidaten‘ Gottliebchen ins Spiel: Der Bauer Tobies präsentiert seinen überaus einfältigen Sohn, der vermeintlich über großes geistiges Potential für eine rasante gesellschaftliche Karriere verfügt,

1 Thomas Zabka: Genie. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar 2007, S. 274-276, hier S. 274f.

2 Wilhelm Lange-Eichbaum: Das Genie-Problem. Eine Einführung. 3. Aufl. München 1951, S. 14.

wofür er nur die drollige Begründung anführt, dass sein Sohn „die Würmer“ (I, 216) habe. Dies mag nun als ebenso unappetitliche wie vermeintlich alberne, ja dumme Äußerung impulsiv schnell verworfen werden, jedoch, so könnte man annehmen, tut man damit dem ‚bauernschlaunen‘ Vater unrecht. So offenbart sich hier, dass selbst der ungebildete Tobies über Wissen um die Macht der Selbstinszenierung verfügt, was einer kurzen Erläuterung bedarf: Typische Krankheitsmerkmale bei einem Befall mit Parasiten respektive Würmern sind u. a. starker Gewichtsverlust, Schlafstörungen und Blässe. Vor den Augen des nun um Gottliebchens Leiden wissenden Publikums zeigt sich der Sohn demnach als schmale, übernächtigte Gestalt – ein Bild, welches das Klischee des vergeistigten Intellektuellen beziehungsweise Schriftstellers in Szene setzt. Ebenso ließe sich behaupten, dass in Tobies Rede eine negative gesellschaftliche ‚Diagnose‘ anklängt. Denn bei Gottliebchen sei buchstäblich ‚der Wurm drin‘, was im Sinne eines satirischen Kommentars wiederum (metaphorisch gesprochen) dem Bild des Schriftstellers Rattengift entspräche – weist doch jeder Künstler ein gewisses Maß an Devianz auf, hebt sich damit von der Masse ab und bezieht daraus jedoch seine – wie auch immer problematische – Schaffenskraft.

Dem hoffnungsvollen Genieanwärter erteilt der Schulmeister prompt die erste Lektion: Sich mit Feder und Tinte einen „dicken, schwarzen Strich quer über die Nase durch’s Gesicht“ zu ziehen, sodass es anderen möglich ist, „in [s]einem Antlitze die Spuren [s]eines Fleißes [zu] erblicken“ (I, 218), erfordert sicherlich nur wenig Mühe und Aufwand – und eben auch wenig Schaffenskraft. Falls beim „Kopfbrechen“ dann doch trotz immenser, durch den Tintenstrich sich äußerlich buchstäblich ‚zugeschriebener‘, beziehungsweise angemalter Genialität sich die ersten Hürden auftun, einfach „Kieselsteine“ zur Hand nehmen, das erleichtere (warum auch immer) die mühsame Arbeit ungemein. Sogar einen regelrechten Insider-Tipp für das Brillieren liefert der Schulmeister: Um nicht nur beim Publikum, sondern auch beim Objekt der Begierde möglichst geheimnisvoll, außergewöhnlich und originell zu wirken, bedarf es lediglich einer „todten Katze in der Uhrtasche“, die beim Date problemlos mitgeführt und im passenden Moment herausgezogen werden kann. Klingt plausibel. Sollte man nun in die Gesellschaft einer größeren Menschengruppe kommen, besteht die Wahl zwischen drei ausgeklügelten Strategien, um sich von der breiten Masse abzuheben und als scharfsinniger Schöpfergeist gefeiert und umjubelt zu werden: Entweder „Spinnen essen und Fliegen einschlingen“, „verrücktes Zeug sprechen“ oder „völlig das Maul halten“ (I, 217). Eine „malerische Positur“ soll das Gaukelspiel dabei vervollkommen. Ebenfalls leicht zu beherzigen. Natürlich geht es hierbei nicht darum, genial zu sein, sondern sich „genial zu stellen“, sodass einem der „Ruf der Originalität“ angehängt wird – womit sich wieder der Kern der schulmeisterlichen, die Bedeutsamkeit von Äußerlichkeiten

überspitzt in Szene setzenden Genielehre zeigt, dass der Schein und nicht das Sein den Ausschlag gäbe. Während Gottliebchen letztendlich vor seinem ersten Publikum, den Schlossbewohnern, kläglich scheitert, respektive von der klugen Liddy durchschaut wird, gibt es in der Figur des Rattengift jedoch einen scheinbaren Beweis für den (teilweisen) Erfolg des Konzepts, wird dieser doch trotz augenscheinlicher Einfältigkeit, mangelnder poetischer Fähigkeiten und charakterlicher Schwäche offenkundig als großer Literat glorifiziert oder zumindest als Schriftsteller wahrgenommen. Und auch die zahlreichen anderen in Grabbes Text aufgerufenen und verunglimpften Literaten mögen zwar im Lustspiel vorgeführt und zum Objekt des Spottes des Leser gemacht werden – dennoch wird deutlich, dass sie trotz (in Grabbes Augen) mangelndem poetischen Talent Erfolge feiern, dem zeitgenössischen Publikum bekannt sind und dank Anpassung an seinen Geschmack und Selbstinszenierung als begnadete Künstler sich offenkundig buchstäblich zu verkaufen wissen.

Liegt also vielleicht hier ein Teil der „tieferen Bedeutung“ versteckt – in dem Sinne, dass die Ausführungen des Schulmeisters als (metatextuelle) Schlüsselstelle zu verstehen sind, in der Grabbe einen Kommentar zum Literaturbetrieb und auch zur Gesellschaft seiner Zeit liefert und nicht zuletzt selbstreflexiv das eigene Schaffen und Auftreten ironisiert? Findet sich die Botschaft des Lustspiels in Grabbes kritischem, gleichsam dekonstruktivistischem Blick auf die Funktionslogik des Literaturbetriebs seiner Zeit? Geht es dem Autor darum, seinem Publikum aufzuzeigen, inwiefern die von ihm als Dramatiker angestrebte Erneuerung der Bühne der Restaurationszeit – angesichts der Epigonalität und Durchschnittlichkeit seiner Schriftstellerkollegen – von größter Notwendigkeit ist?

Was zunächst als willkürliche Zusammenstellung skurriler Charaktere – ein dem Alkohol verfallener Lehrer, ein unbeholfener Bauernsohn und ein inkompetenter Dichter – daherkommt, bildet indessen die gesellschaftlichen Verhältnisse adäquat ab – und zwar nicht nur die Sphäre der Kunst. Qualität wird zunehmend durch Show ersetzt, Schein verdrängt Sein. Indem Grabbe diesen gesellschaftlichen Missstand erkennt und im Rahmen der Figurendarstellung durch übertriebenes, mitunter absurd anmutendes Verhalten verhandelt, demaskiert er Großtuer und Möchtegerne als Akteure eines perfiden öffentlichen Gaukelspiels. Zwar gelingt es dem Schulmeister in der angemessenen Rolle als Gelehrter und (Dorf-)Autorität sowie dem Dichter Rattengift, zeitweise oberflächliche Grandiosität zu fingieren, jedoch macht sie das in den Augen des Publikums kaum tatsächlich grandios. Alles scheint einen Preis und nichts mehr einen Wert zu haben. In einer Gesellschaft, in der Äußerlichkeiten mehr Bedeutung als inneren Werten beigemessen wird, in der List und Täuschung anerkannter als Ehrlichkeit sind, kann zwangsläufig ein aufrichtiges Miteinander nicht bestehen. Letztlich können fragwürdige Pädagogik obstinater Lehrpersonen,

Vereinnahmung der Kunst zur Befriedigung von Profilierung und unrechtmäßige Idolatrie vermeintlicher Genies nur dort ausgelebt werden, wo dazu auch die nötige Freiheit geboten wird, wo sich die Masse dem System der Irreführung und des Betrugs beugt. Der das Drama abschließende Wunsch, ein „gewaltiger Genius“ – diesmal ein echter – möge dem Leid einer von Banalität geplagten Gesellschaft ein Ende bereiten, artikuliert eine Sehnsucht auf progressive Zeiten, in denen Autoritäten hinterfragt, Konventionen kritisch beleuchtet und Fehlverhalten kritisiert werden dürfen. Obwohl die Rezipienten von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* höchstwahrscheinlich keinen Tintenstrich im Gesicht tragen und auch keine tote Katze in der Tasche mit sich führen, liegt die Vermutung nahe, dass sie sich stellenweise in den absonderlichen Figuren und dem von ihnen gelebten Irrglauben, dass sich gesellschaftlicher Status vornehmlich auf Show statt auf individueller Leistung gründet, wiedererkennen. Macht es sich nicht jeder ab und zu so leicht, wie es der Schulmeister vorführt? Durch aktives Hinterfragen der von Grabbe demonstrierten tradierten Imagevorstellungen durch das Publikum können diese als substanz- und inhaltslos entlarvt und schlussendlich beseitigt werden.

Auf der Suche nach der „tieferen Bedeutung“ hat mich meine Reise vor allem zu zwielichtigen Gelehrten (die Naturhistoriker), geistlosen Künstlern (Rattengift) und gutgläubigen Schülern (Gottliebchen) geführt – zu ‚sinnvollem Unsinn‘, der auch noch 200 Jahre nach der Entstehung des Stücks der modernen Gesellschaft in ihrem oft in Äußerlichkeiten verharrenden Denken und Tun einen Spiegel vorzuhalten vermag. Letzten Endes bin ich, so mein Eindruck, damit an ein erstes ‚Etappenziel‘ gelangt. So habe ich die „tieferen Bedeutung“ in Grabbes Lustspiel zwar vielleicht noch nicht erschöpfend entdeckt, jedoch eine Facette dieses sich immer wieder neu aktualisierbaren Werks kennengelernt und für mich und meinen kritischen Blick auf unsere medial durchformte Welt produktiv machen können.

ZOE OLSEN (MANNHEIM)

Grabbe und die ‚großen Männer‘

Zur Modernität des Anführer-Mythos in Grabbes Werk

Büchner, Heine, Freiligrath – Namen, die mir im Laufe meines Studiums der neueren deutschen Literaturwissenschaft regelmäßig begegnen. Als ich auf ein Seminar zu Christian Dietrich Grabbe stieß, war ich überrascht, hatte ich doch zuvor noch nichts von diesem Schriftsteller des Vormärz gehört. Die anschließende Recherche weckte jedoch direkt mein Interesse und den Wunsch, mehr über ihn und sein Werk zu erfahren – schien es mir doch nochmal ganz anders auf die Erfahrungswirklichkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu antworten als die Texte seiner mir bekannten Zeitgenossen. Schon bei einem ersten Blick auf die Titel seiner Dramen fiel mir auf, dass Grabbe in seinen Werken insbesondere große Persönlichkeiten fokussierte. Neben *Hannibal* ist mir besonders das 1831 erschienene Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage* im Gedächtnis geblieben. Mit seinen 25 Szenen und über 20 verstreuten Handlungsschauplätzen sprengte es meine bisherige Vorstellung der Bühnendichtung des langen 19. Jahrhunderts: Beispielsweise der sprunghafte Szenenwechsel erzeugte in meinen Augen eine ganz eigene Dynamik, die den Leser fordert und ihn in Bann zieht. Gleiches gilt für den sich im Drama artikulierenden Blick auf Geschichte und Grabbes komplexen Umgang mit den historischen Figuren: Obwohl der Titel des Stücks zur Annahme verleitet, dass sich Grabbe mit ihm in die Napoleon-Verehrung seiner Zeit einschreibt – widmet er doch dem Korsen ein ganzes Drama –, erweist sich seine Darstellung der geschichtlichen Ereignisse bei genauerem Hinsehen nicht als Verherrlichung der napoleonischen Ära. Vielmehr begegnet der Dramatiker Napoleon und damit dem mit ihm verbundenen Anführer-Mythos mit Skepsis – was mich überraschte, wusste ich doch um die Faszinationskraft des Stoffes im Vormärz. Darüber hinaus verließ Grabbes ambivalenter Umgang mit der wohl schillerndsten Figur seiner Zeit dem Text in meinen Augen überaus aktuelle Bezüge. So erinnerte mich die kritische Bearbeitung des Phantasmas des „große[n] Mann[es]“¹ an die kontrovers geführte Diskussion über Politiker und Staatsmänner der heutigen Zeit. Zu denken wäre beispielsweise an Präsidenten wie Donald Trump oder Wladimir Putin, rufen diese doch mit ihrer Selbstinszenierung als starke Anführerfiguren eben das Faszinosum des sich über Grenzen

1 Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen 2016, S. 14.

hinwegsetzenden, rücksichtslosen ‚Machers‘ wieder auf, vermögen zu fesseln, aber ebenso abzuschrecken.

Doch trete ich zunächst nochmal einen Schritt zurück und wende mich Grabbe und seinem Drama zu, das den großen Einzelnen im Titel bereits zentral setzt. Napoleon Bonaparte kann als Paradebeispiel des ‚großen Mannes‘ gelten. Mit Michael Gamper lässt sich dieser als ein charismatisches, handlungsmächtig erscheinendes Individuum beschreiben, das innerhalb der Gesellschaft dank seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten und seiner besonderen Erscheinung eine Sonderposition einnimmt und für seine Einzigartigkeit bewundert wird.² Er ist in der Lage, sich selbst geschickt zu inszenieren und somit die „Hoffnungen und Sehnsüchte“³ seines Umfelds auf sich zu lenken, was seiner Person einen faszinierenden Charakter verleiht. Sein Imago kann jedoch zugleich anziehend wie abschreckend wirken. Durch seine Radikalität vermag der ‚große Mann‘ zu polarisieren, denn er verfolgt seine Ziele meist kompromisslos und steht in Opposition zur herrschenden Ordnung, ‚geniegleich‘ setzt er selbst die Regeln und setzt sich dazu ohne Rücksicht über alle Widerstände hinweg. Da sein Ansehen, sein Renommee diskursiv konstruiert wird, also in der Kommunikation mit anderen und zwischen anderen entsteht, besitzen Rede und Wort einen hohen Stellenwert – sind sie doch zentral, um Einfluss zu nehmen. Deshalb übernehmen Medien durch ihre „Darstellungs- und Repräsentationsfunktion“⁴ vor allem mit dem Fortschreiten der Moderne eine wichtige Rolle in der Konstruktion und Aufrechterhaltung des Phantasmas. Der ‚große Mann‘ kann die Medien jedoch nur zu einem Teil selbst steuern und wird dadurch gleichzeitig zu ihrem „Subjekt und Objekt“⁵: Seine Macht ist an sein öffentliches Bild gekoppelt, sie hängt davon ab, wie ihn die Bevölkerung wahrnimmt und ob bzw. in welchem Maße sie ihn unterstützt. In der Folge ist seine Herrschaftsgewalt „stets eine zugestandene“⁶, von der breiten Masse verliehene – trotz allem Anschein der Selbstermächtigung ist demnach der ‚große Einzelne‘ stets von der Masse und deren Gunst abhängig.

Blickt man auf die Entstehungszeit des Textes, ist es nicht verwunderlich, dass sich Grabbe in seinem Drama der Geschichte eines ‚großen Mannes‘ widmet, war er doch „ein bestimmendes Phänomen der Geschichte des 19. Jahrhunderts“⁷. Von einem autoritär auftretenden Anführer versprach sich die Bevölkerung

2 Vgl. ebd., S. 11.

3 Ebd., S. 19.

4 Ebd., S. 12.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 6.

7 Ebd.

eine starke Hand, die sie in einer Zeit des Umbruchs aus der Krise führt und für Zusammenhalt in der zersplitterten Gesellschaft sorgt. Mit seinem beispiellosen Aufstieg und seiner kriegerischen Expansionspolitik führte Napoleons Machtübernahme zu einem tiefgreifenden Wandel in Europa, nach den Wirren der Revolution inszenierte er sich als Ordnungsstifter. Napoleons einzigartiger Aufstieg faszinierte die Zeitgenossen, in der Konsequenz entstanden neben Grabbes Drama im 19. Jahrhundert zahlreiche weitere Texte, die die Geschichte des Korsen literarisierten.⁸ Auch Grabbe zeigte sich von Kindesalter an von Napoleons Größe fasziniert – eine Begeisterung, die auch im Drama ihren Niederschlag findet, beziehungsweise von einem Teil der Figuren auf der Textebene explizit thematisiert wird. So beispielsweise gleich im ersten Aufzug seines Dramas, wenn die Veteranen der Napoleonischen Kriege die Herrschaftszeit des „korsische[n] Löwe[n]“ (II, 413) mit Wehmut erinnern und auf seine baldige Rückkehr auf den Thron hoffen: „Aber so wenig wie die Sonne dort oben, kann eine Größe wie die Seinige untergehen, und Er kommt wieder.“ (II, 328)

Betrachtet man die Stimmen im Volk und auch die seiner Gegner, ist Napoleon trotz seiner Verbannung und dementsprechenden Abwesenheit allgegenwärtig – der Fokus der Sprecher ist nahezu jederzeit auf seine Person ausgerichtet, er erscheint demnach als energetisches Zentrum des Texts. Obwohl Napoleon erst spät die Bühne betritt und zu Wort kommt, wird er bereits im ersten Aufzug des Dramas fast durchgehend in der Fremdwahrnehmung als Ausnahmeerscheinung präsentiert.⁹ Auch Napoleon selbst teilt die Begeisterung für seine Person, und gibt sich von der eigenen Größe überzeugt. Als er schließlich selbst die Bühne betritt und das Wort ergreift, wird deutlich, dass er ebenso wie seine Anhänger die eigene Person überhöht, sich seinen Fähigkeiten und seinen Status als Ausnahmestellung sicher ist: „Europa, der kindisch gewordene Greis bedarf der Zuchtrute, und was meinen Sie, St. P–le, wer könnte sie besser schwingen, als Ich?“ (II, 352)

Es zeigt sich, dass die Fremdwahrnehmung des Kaisers stark von seiner Selbstinszenierung beeinflusst wird. Jene offenbart sich als kalkuliertes „theatralisches Spiel“¹⁰ zur Durchsetzung der eigenen Interessen. Als Grundpfeiler der napoleonischen Selbstinszenierung zeigt sich seine Fähigkeit, die Bedeutung der Medien für seine Agenda zu erkennen und ihre Funktionsweise zu seinem Vorteil zu nutzen. So lässt er beispielsweise fintenreich die Nachricht in Umlauf

8 Vgl. Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945. Darmstadt 2007, S. 246.

9 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 64.

10 Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos (Anm. 8), S. 260.

bringen, dass er kurz nach seiner Landung in Frankreich gefangen wurde, um sich einen zeitlichen Vorsprung zu verschaffen. (Vgl. II, 373) Sein präferiertes Medium sind Depeschen, die die Schnelligkeit der Nachrichtenübermittlung garantieren und unmittelbare Reaktionen erlauben – seinen Gegnern ist er nicht zuletzt als Medienkaiser einen Schritt voraus. Trotz seiner Beliebtheit beim Volk und der Unberechenbarkeit seiner Handlungen unterschätzen gegnerische Parteien wie der königliche Hof, mit Ausnahme der Herzogin von Angoulême, und die Liberalen wie Carnot die Gefahr eines Wiederaufstiegs Napoleons zunächst und verkennen ebenso seine Wirkung auf das ihm zugeneigte Volk, wie eine Aussage des Herzogs von Berry unterstreicht: „Wagt der Kronendieb an der Küste eines Volkes zu landen, welches er jahrelang tyrannisierte, – welches gegen ihn nur erbittert, gegen uns nur dankbar ist.“ (II, 363) Sie ebnen damit aber unwissentlich den Weg seiner Wiederbesteigung des Thrones, was nicht nur im historischen Frankreich für Aufruhr sorgte.

Im Nachbarland wird Napoleon von der Bevölkerung zunächst gefürchtet und dann verklärt: „In Deutschland galt Napoleon während der Befreiungskriege als ein blutiger Despot und im Vormärz als ein mythischer Held. Grabbe stellt ihn ähnlich ambivalent dar.“¹¹ Grabbes Napoleon kann auf eine beispiellose Karriere zurückblicken, jedoch wird im Laufe des Dramas deutlich, dass er kaum zum Wohle des Volkes handelt, sondern in erster Linie, um die eigene Vision durchzusetzen. Eine Aussage seines Beraters Bertrand nach dem Sieg in Ligny machen die eigennützigen Ziele des Korsen besonders deutlich: „Da spiegeln die goldglänzenden Kuppeln von Moskau sich schon wieder in seinem Auge.“ (II, 424) Ein preußischer Soldat bemerkt zudem: „Ja, Napoleon ist auch groß, riesengroß, – aber er ist nur für sich, und ist darum der Feind des übrigen Menschengeschlechtes [...]“ (II, 412)

Grabbes Drama dient dazu, sich in Zeiten der Restauration bereits vergangene Größe vor Augen zu halten und noch einmal aufleben zu lassen – so setzt es doch mit der Figur Napoleons eine der bedeutendsten historischen Figuren zentral und macht deren Sonderstatus, ihr Herausragen über ihr Umfeld deutlich: „Ich bin Ich, daß heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst erschuf, während jahrtausendlange erbrechtliche Zeugungen nicht vermochten [...] etwas Tüchtiges zu schaffen.“ (II, 390) Von einer Glorifizierung kann jedoch dennoch nicht die Rede sein, weist der Text doch bei genauer Lektüre Grabbes durchaus skeptische Haltung gegenüber dem französischen Kaiser auf. Das Bild des mythischen Helden wird durch kritische Stimmen, vor allem aber durch Napoleons Handlungen und seine Selbstcharakterisierung dekonstruiert – am

11 Löb: Grabbe (Anm. 9), S. 64.

Ende steht letztendlich sein Scheitern, seine Rückkehr an die Macht bleibt nur ein hundert Tage lang geträumtes Trugbild.

Grabbe deckt in seinem Drama somit Machtstrukturen hinter der Figur des ‚großen Mannes‘ auf: Die Bedeutung der Selbstinszenierung, die Funktion der Medien und die Rolle des Volkes, das in seiner Wankelmütigkeit leicht manipulierbar ist, führt der Text eindrücklich vor. Grabbes somit als dekonstruktivistisch zu bezeichnender Umgang mit dem Phantasma des ‚großen Mannes‘, der dessen Funktionsweisen aufdeckt, ist nach wie vor von ungebrochener Aktualität, lässt er sich doch, wie bereits einleitend bemerkt, auf die Wiederkehr des ‚Anführerkults‘ beziehen, der in der gegenwärtigen politischen Landschaft beobachtet werden kann: In den letzten Jahren werden populistische Führungspersönlichkeiten und ihre Politik immer beliebter, in der Folge wird von einer regelrechten „Populismus-Welle“¹² gesprochen. Diese Art der Politik zeichnet sich durch eine starke Dramatisierung politischer und sozialer Ereignisse aus, um die Wähler emotional anzusprechen und somit ihre Gunst zu erlangen. Ähnlich wie Grabbes Napoleon inszenieren sich Staatsmänner als starke Anführer-Persönlichkeiten, versuchen, allzeit im Gespräch bzw. in den Medien präsent zu sein und in diesem Zusammenhang auch – im Sinne der Aufmerksamkeitsökonomie – zu polarisieren, mit polemischen Äußerungen Anhänger zu gewinnen. Egal ob positiv oder negativ konnotiert, ihre oftmals radikalen Aussagen und Handlungen adressieren die Öffentlichkeit affektiv und dringen, so hat es den Anschein, besonders zu Menschen durch, die mit ihrer Lebenssituation unzufrieden sind und sich (radikale) Veränderung wünschen.¹³ Beispielsweise rufen Trumps Größenphantasien Ablehnung wie Bewunderung hervor und bringen ihn so ins Gespräch. Trotz oder gerade wegen seiner herabsetzenden Aussagen und politischen Eskapaden hat sich um seine Person ein regelrechter Anführerkult gebildet. Seine Positionierung entgegen jeglicher *political correctness* scheint affizierender als rein rationale, wohlüberlegte Politik und übt in der Konsequenz auf Teile der Bevölkerung eine eindrückliche Wirkung aus.

Wie Grabbes Napoleon machen heutige Staatsmänner (zum Teil exzessiv) von medialer Selbstinszenierung Gebrauch. Der amerikanische Präsident äußert seine Gedanken beispielsweise täglich über das soziale Netzwerk Twitter, was die Persönlichkeit seiner Aussagen suggeriert und schnelle Antworten ermöglicht,

12 Henrik Müller: Brexit, Handelskrieg, Amazonas-Brände. Warum Populismus extrem teuer ist. <https://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/muellers-memo-warum-populismus-extrem-teuer-ist-a-1284644.html> (25. Juni 2020).

13 Vgl. Hermann Wala: Der Präsident Trump: Hass ist besser als Langeweile. https://www.focus.de/finanzen/experten/wala/der-praesident-als-marke-faszination-trump-hass-ist-besser-als-langeweile_id_9961571.html (25. Juni 2020).

er zeigt sich somit der Öffentlichkeit als nah und greifbar: So artikuliert er hier seine Meinung ohne Berater, frei von Sprachregelungen, somit ungefiltert und vermeintlich ‚authentisch‘. Auch Putin inszeniert sich unter anderem durch Fotostrecken, die ihn – betont männlich – beispielsweise beim Jagen und Reiten in Sibirien zeigen, als mächtigen Herrscher¹⁴ und setzt (wie schon Napoleon) auf die Macht der Bilder. Zur positiven Selbstdarstellung zählt auch politische Erfolge durch die eigene Groß- und Einzigartigkeit zu erklären und Kritik oder Misserfolg auf das Einwirken feindlicher, mit unlauteren Mitteln arbeitender Kräfte zurückzuführen. Schon Napoleon leitete seine Niederlage von „Verrätere, Zufall und Mißgeschick“ (II, 457) ab, auch Trump versucht, um ein aktuelles Beispiel anzuführen, die Verantwortung für die vielen Opfern in der amerikanischen Bevölkerung durch die Covid-19-Pandemie an China zu delegieren.¹⁵ Gerade von ihren attackierten politischen Gegnern werden die ‚großen Männer‘ aber oft unterschätzt: Wie bereits erwähnt wiegen sich Ludwig XVIII. und sein Hoflange Zeit in Sicherheit vor Bonapartes Wiederaufstieg. Bei Trump glaubten viele Kritiker lange nicht an seinen bevorstehenden Sieg in der Präsidentschaftswahl und verharmlosten seine Beliebtheit in der amerikanischen Bevölkerung.¹⁶ Gleich Napoleon erwecken die erwähnten populistischen Anführer zudem den Eindruck, weniger als rationale Repräsentanten ihrer Nation zu fungieren, sondern politische Entscheidungen eher auf Basis ihrer eigenen Wertvorstellungen zu treffen. Bezeichnet Napoleon das Volk abwertend als „Canaille“ (II, 349), teilen Putin und vor allem Trump ebenfalls gerne gegen politische oder soziale Bevölkerungsgruppen und Minderheiten aus.

In der Analyse hat sich gezeigt, dass Grabbe Strukturen hinter dem Phänomen des ‚großen Mannes‘ aufgedeckt hat, die auch heute noch bei polarisierenden Führungspersönlichkeiten beobachtet werden können. *Napoleon oder die hundert Tage* lässt sich daher zu Recht als ein die Moderne ankündigendes Drama bezeichnen und bleibt in seiner Verhandlung geschichtlicher Prozesse von großer Aktualität.

Nach Grabbes Einschätzung kann die bereits bei Napoleon zu beobachtende Art der Führung jedoch nicht ohne Niedergang bleiben, sein Text zeigt, was den

-
- 14 Vgl. Jeanette Kohl: Halbnackte Herrscher spazieren schon durch die Renaissance. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wladimir-putin-imagepflege-macho-macher-star-1.1127767-2> (25. Juni 2020).
- 15 Vgl. Alexandra von Nahmen: Asien. Trumps Wahlkampf-Taktik: Attacken gegen China. <https://www.dw.com/de/trumps-wahlkampf-taktik-attacken-gegen-china/a-53355906> (25. Juni 2020).
- 16 Vgl. Alan Posener und Clemens Wergin: Politik. „Trump wird ständig unterschätzt“. https://www.welt.de/print/die_welt/politik/article204727758/Trump-wird-staendig-unterschaetzt.html (25. Juni 2020).

‚großen Einzelnen‘ zu Fall bringt. Die Position als Oberhaupt geht mit einer Selbstüberschätzung einher, die blind gegenüber der Gefährdung der eigenen Machtstellung machen kann. Wie es sich in diesem Zusammenhang mit den ‚großen Männern‘ des 21. Jahrhunderts verhalten wird, bleibt abzuwarten. Die Beschäftigung mit Grabbes Drama hat vor Augen geführt, wie lohnenswert es sein kann, Texte aus früheren Epochen vergleichend heranzuziehen, um unsere eigene Gegenwart und die zu ihr führenden geschichtlichen Prozesse besser verstehen zu können. Da sich Geschichte, wie sich in der Vergangenheit bewiesen hat, wiederholt, können diese Texte als Denkanregung dienen, Problemkonfigurationen der heutigen Zeit zu durchdringen, um alternative Wege zu imaginieren.

LINUS MOERMEL (MANNHEIM)

Warum Grabbe?

Zur Aktualität eines vermeintlich korruptierten Autors

„Haben auch Zeiten deutscher Unkraft und Zersplitterung die dichterische Willenskraft Grabbes verkannt – unsere Epoche deutscher Größe und Einheit lernt ihn wieder verstehen und lieben.“ Diese Worte stammen aus der Feder von Alfred Meyer, Gauleiter von Westfalen-Nord und Reichsstatthalter von Lippe, 1942 als Vertreter des Reichsministers für die besetzten Ostgebiete, Alfred Rosenberg, Teilnehmer der Wannsee-Konferenz. Zugleich war Meyer einer der Gründer und Schirmherr der Grabbe-Gesellschaft. Ein schweres Erbe also, das auf der damaligen Detmolder Vereinigung lastet, die 1948 neu gegründet wurde. Die Instrumentalisierung von Grabbe und seinem Werk *Die Hermannsschlacht* durch die NS-Germanistik beginnt 1936. Das in diesem Jahr sich jährende 100. Todesjahr Grabbes war Anlass für die Organisation der ersten Grabbe-Woche in Detmold, der weitere folgten. Dabei wurde das Gesamtwerk Grabbes kulturpolitisch und nationalistisch aufbereitet und der breiten Öffentlichkeit präsentiert¹ – was Grabbe jahrzehntelang korumpieren sollte.

Warum sollte man sich mit Grabbes Bedeutung während des Nationalsozialismus überhaupt eingehend beschäftigen, könnte man das nicht alles einfach hinter sich lassen? Sich mit etwas Einfacherem, Leichterem beschäftigen? Und warum sollten sich darüber hinaus Studenten und Lehrende mit Grabbe auseinandersetzen, wo es doch weniger verfängliche Alternativen in der deutschen Literaturwelt gäbe? Kafka beispielsweise ist ideologisch in dieser Hinsicht kaum aufgeladen, Heinrich Heine ist, als klarer und berühmter Kritiker von nationalistischen Tendenzen in der Position der Widerstandsliteratur zu verorten. Und von Grund auf gegensätzlich zu Heinrich Heine, nur eben ähnlich in der klaren Zuordnung zu einer eindeutigen Ideologie, verhielt sich Will Vesper, Schriftsteller und bekennender Nationalsozialist. Bei diesen Autoren ist die Zuschreibung zu bestimmten politischen Überzeugungen einfach, bei Grabbe ist sie es nicht – was nicht zuletzt daran liegt, dass er sich vergleichsweise selten tagespolitisch äußerte. Oben genannte Fragen beschäftigten mich vor einer ersten Auseinandersetzung mit Grabbe, dessen Berühmtheit zur NS-Zeit mich irritierte, ja zu Beginn auch abschreckte. Nachdem ich aber den Dramatiker

1 Vgl. Michael Vogt: Literaturrezeption und historische Krisenerfahrung. Die Rezeption der Dramen Chr. D. Grabbes 1827-1945. Frankfurt a. M., Bern 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 535), S. 123-145.

und sein Werk im Rahmen eines Seminars kennenlernte, stellte ich fest: Gerade wegen des späteren Missbrauchs seines Namens durch die Nazis sollte man sich mit ihm befassen, insbesondere in Forschung und Lehre. Die problematischen Umstände der Beschäftigung mit Grabbe während des Nationalsozialismus betreffend, die Vereinnahmung des Autors durch die Fehllektüre und -interpretation der NS-Germanisten und auch der auf den ersten, flüchtigen Blick sich beim Rezipienten ergebende, das Stück vielleicht durchaus als nationalistisch einordnende Leseindruck erweisen sich als spannendes Forschungsfeld, sowohl was der Umgang mit Texten und deren Rezeption im Laufe der Jahrhunderte wie auch nicht zuletzt die Selbstverortung des eigenen Faches angeht.

Warum wurde ausgerechnet Grabbe von den Nazis derart intensiv kulturpolitisch missbraucht, stand er doch mit seiner in verschiedener Hinsicht ‚Unangepasstheit‘ – sei es als Mensch wie als Künstler – im Widerspruch zu dem massiven Systemzwang der Nationalsozialisten? Grabbe selbst war davon überzeugt, dass nur Selbstziehung zum Genie der Schlüssel für alle Veränderungen in Staat und Gesellschaft sei, ähnlich der Meinung Kants und Schillers.² Das steht offensichtlich im Gegensatz zur NS-Politik, die das Volk als bloßes Mittel benutzte, um ihre Ziele zu erreichen. Stresau merkt insofern an, dass „[...] Grabbes Mißtrauen gegenüber jeder Ideologie ans Anarchische streifte, [...] er blieb in dieser Hinsicht auch in seiner Zeit der raunzige Einzelgänger aus Prinzip [...]“³, und selbst Diekmann, ein NS-Germanist, gesteht, dass Grabbe „[...] wie kaum ein anderer jedem Systemzwang aus tiefstem Wesen heraus abhold war [...]“⁴. Grabbe passt also in kein System, vor allem nicht in ein solch zwanghaftes wie das, welches das NS-Regime konzeptualisierte: Grabbe wäre also ein schlechter Nazi gewesen. Seine Eulenspiegeleien und sein oppositionelles Verhalten dem spießigen Bürgertum gegenüber wären zur NS-Zeit hart abgestraft worden.

Dennoch: Grabbe sei, zumindest nach Gauleiter Meyer, „[...] schon vor hundert Jahren für völkische Grundsätze [...] wie wahres Führertum, Gefolgschaftstreue, Heroismus, Volksgemeinschaft, Volk, Nation, Blut und Boden [...]“⁵ ein-

2 Hans Mayer: *Das unglückliche Bewusstsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1986, S. 519f.

3 Hermann Stresau: *Deutsche Tragiker. Hölderlin. Kleist. Grabbe. Hebbel*. Berlin, München 1939, S. 199.

4 Ernst Diekmann: *Christian Dietrich Grabbe: Der Wesensgehalt seiner Dichtung. Versuch einer Deutung seiner Weltanschauung*. Detmold 1936, S. 7. Vgl. Ferdinand Josef Schneider: *Christian Dietrich Grabbe. Persönlichkeit und Werk*. München 1934, S. 26.

5 Zit. nach: Michael Vogt: „Durchbruchsschlacht für Grabbe“. Die Grabbe-Woche 1936 als Beispiel nationalistischer Kulturpolitik in der Region. In: Werner Broer,

getreten – Ideen, die in der NS-Zeit Wirklichkeit wurden.⁶ Für deren Propagierung im Medium der Kunst wurde von Grabbes Dramen insbesondere *Die Hermannsschlacht* herangezogen, die sich durch eine eindimensionale, nationalistische Lesart des Stückes⁷ aus nationalsozialistischer Sicht dazu anbot – wurde doch insbesondere die angebliche germanische Größe der Vergangenheit, die es wieder herzustellen galt, durch die Nazis immer wieder beschworen und heroisiert.

Durch Missbrauch von Werk und Autor gelang den Nationalsozialisten der „[...] plumpe Versuch, [...] den angeblich von ihnen ‚entdeckten‘ Grabbe als Dichter des Führertums zu propagieren.“⁸ In ihren Augen bot *Die Hermannsschlacht* reichlich Anhaltspunkte für eine faschistische Interpretationsweise, vor allem im Hinblick auf den Protagonisten Hermann in Bezug auf das angebliche Führer- und Übermenschentum. In der Folge wurde er von der NS-Germanistik als „[...] absolute[r] Herrscher oder Feldherr[] [dargestellt, der] außer [seinem] Willen nichts gelten lasse[.]“⁹ Gerade das Ende des Dramas zeigt jedoch, dass die Behauptungen Diekmanns wohl mehr Wunschenken sind, als dass sie den Kern der Helden-Konzeption Grabbes treffen. Nach seinem Vorschlag, gen Rom zu ziehen, um die Römer vollends zu schlagen, fügt sich Hermann dem Widerspruch der Fürsten und die Germanen feiern gemeinsam ein Fest. Statt mit Gewalt die Macht an sich zu reißen, zeigt sich Grabbes Held versöhnlich, ja ‚demokratisch‘ gesinnt – auch wenn die eigene Vision der Preis ist, der dafür zu zahlen ist. Statt aber dem Willen der Mehrheit sich beugender und damit von der Rolle des Anführers zurücktretender, damit wieder Gleicher unter Gleichen werdender Fürst, stilisierte der Nationalsozialismus stattdessen Hermann zum exemplarischen „Übermensch“, der sich zur Aufgabe macht, „[...] de[n] unter dem Zepter eines Fürsten stehende[n] Nationalstaat, de[n] alle Stammesgrenzen übergreifende[n] Zusammenschluß der deutschen Volksstämme zu einer starken, mächtigen Einheit“¹⁰ zu verwirklichen und daran jedoch – unverschuldet – scheitern muss: So sind die germanischen Stämme dafür nicht geeignet,

Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Bielefeld 1986, S. 91-110, hier S. 103.

- 6 Heinz Kindermann (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe. Was ist mir näher als das Vaterland? Berlin 1939, S. 11.
- 7 Olaf Kutzmutz: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld 1995, S. 184.
- 8 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe. Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998, S. 232.
- 9 Diekmann: Grabbe (Anm. 4), S. 177.
- 10 Schneider: Grabbe (Anm. 4), S. 366.

sie sind geprägt von „Unbeständigkeit und moralische[r] Verdorbenheit [...]“¹¹, werden also ihrem Führer nicht gerecht.

Doch auch hier lässt sich behaupten, dass sich der Text anders lesen lässt, dass die Germanen sich kaum als „verdorben“, sondern sich schlicht als ihrer tatsächlichen Verfasstheit bewusst zeigen: Die Germanen erkennen sich als die vielfältigen Stämme, die sie sind, und nicht als ein einziges, geeintes Volk – letzteres bleibt Phantasma, der Wunsch Hermanns ist, aber eben kein Abbild der Wirklichkeit. Dies zeigt sich an der Vielfalt der Stimmen, die auf Hermanns Frage, wie denn der Name ihres Volks sei, antwortet: „O ja, Herr – wir sind Marsen, Cherusker wir – wir Brukterer, Tenkterer“ (III, 353), an der Buntheit der verschiedenen Rüstungen (III, 335) und nicht zuletzt an der fehlenden Vorstellungskraft, wo das von ihrem Anführer beschworene Deutschland zu finden sei: „Er spricht oft davon. Wo liegt das Deutschland eigentlich?“ (III, 353) Letztendlich bleibt demnach „[...] das Verhältnis von Führer und Volk ungeklärt.“¹² Hermann wird von den Germanen verlassen, als er versucht, seine Macht weiter zu steigern und diese den Völkern zur Bedrohung wird.¹³ Der die eigene Selbstbestimmung im Blick behaltende, von abstrakten Konzepten wie Volk und Nation nicht affizierte Zusammenschluss der Stämme lehnt die diktatorische Alleinherrschaft Hermanns strikt ab, Hermann sticht zwar als großer Einzelner heraus, letztendlich kann er aber nicht seinen Willen gegen sein Gefolge durchsetzen. Ob dies als tragisch zu lesen ist, bleibt letztendlich den LeserInnen überlassen, am Ende steht jedenfalls statt Trübsinn das gemeinsame Fest.

Die Hermannsschlacht liefert, wie knapp skizziert, einige Szenen, die sich nur schwerlich mit der nationalsozialistischen Propaganda vereinbaren ließen. Die Kulturfunktionäre der Nationalsozialisten ließen in der Folge immer wieder Passagen „[...] als führerunwürdig [streichen]“¹⁴, so beispielsweise die Schlusszene. Tatsächlich endet auch die Umschreibung der *Hermannsschlacht* von Iltz, die so genannte „Düsseldorfer Fassung“, die während der Grabbe-Woche 1936

11 Diekmann: Grabbe (Anm. 4) S. 175.

12 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 108.

13 Vgl. Diskussionsbericht zu Norbert Oellers: Die Niederlage der Einzelnen durch die Vielen. Einige Bemerkungen über Grabbes „Hannibal“ und „Die Hermannsschlacht“. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Tübingen 1987, S. 129.

14 Maria Porrmann: Grabbe-Dramatik auf den Bühnen im faschistischen Deutschland. Die Inszenierung einer völkischen Legende. In: Grabbe im Dritten Reich (Anm. 5), S. 47-73, hier S. 65.

aufgeführt wurde¹⁵, nicht mit der von Grabbe vorgesehenen Schlusszene, in der Kaiser Augustus stirbt und die Geburt Jesus angekündigt wird (III, 378ff.). Iltz modifizierte das Drama stattdessen derart, „daß die zeitlos-zeitnahe politische Aktualität [...] sich herauskristallisiere“¹⁶ und passte es so der nationalsozialistischen Lesart an. In der Folge endet seine Version mit Hermanns Ausruf: „Lassen wir es gut sein und kämpfen wir als Freunde gegen den gemeinsamen Feind wie gestern und heute. – Das andere und klügere bleibt ohnehin nicht aus, – nach Jahrtausenden, wenn wir und unsere Urenkel tot sind, ist’s da. – Deutschland!“¹⁷ Begründet wurde der Eingriff damit, dass „[...] dem Drama nunmehr zu seiner eigentlichen Aussage verholten wurde.“¹⁸ Tatsächlich wurde die Szene doch wohl eher geändert, weil bei Grabbe die Christus-Figur Hermann als zentrale Figur zu ersetzen droht, was kaum im Sinne der kulturpolitischen NS-Propaganda war.¹⁹ Am Ende setzte man lieber nicht die Vision christlicher Nächstenliebe, sondern Hermann siegte mit „hochgestrecktem Arm [...] das Volk [kniet] nieder zum Schlachtgesang.“²⁰ Die Analogie des hochgestreckten Arms bedarf wohl keiner weiteren Erklärung: „Der Faschismus führte [hier] in der Verfälschung von Grabbes Werken zu einem absoluten Höhepunkt.“²¹

Generell sollte man bei einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung das künstlerische Werk getrennt vom Dichter betrachten, dies gilt auch für Grabbe. Zugegeben, Biographie und Werk bieten sich zum Teil für Umdeutungen durch die NS-Kulturpropaganda an, so beispielsweise die von Grabbe in seinen Korrespondenzen betonte Verbundenheit mit seiner Heimat, der er mit der *Hermannsschlacht* ein literarisches Denkmal zu setzen plante. Auch die von ihm geäußerte besondere Beziehung zum Stoff, das persönliche Interesse daran, das Grabbe wiederholt in seinen Briefen betont, mochte dazu dienen, ihn zu einem völkisch und nationalistisch gesinnten Künstler zu stilisieren – wurde doch der Mythos um die Schlacht im Teutoburger Wald auch zu Grabbes Lebzeiten im Dienste des Nationalen glorifiziert, als exemplarischer Beleg ‚deutscher‘ (Über-)

15 Maria Pörmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo 1982 (Lippische Studien. Forschungsreihe des Landesverbandes Lippe in Detmold, 10), S. 253.

16 Ebd., S. 254.

17 Die Hermannsschlacht von Christian Dietrich Grabbe. Düsseldorf Fassung von Walter Bruno Iltz. Berlin 1936, S. 84.

18 Pörmann: Grabbe-Dramatik (Anm. 14), S. 65.

19 Sientje Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Bielefeld 2014, S. 197.

20 Pörmann: Grabbe (Anm. 15), S. 251.

21 Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung. Berlin 1983, S. 155.

Macht gefeiert und verklärt. Eine Beschäftigung mit dem Stoff mochte demnach der Autor vermeintlich politisch recht eindeutig verorten.

Die staatlich verordnete Grabbe-Begeisterung fällt in eine Zeit, in der wie nie zuvor Kulturpolitik zur Identifikationsstiftung genutzt wurde. Die Agitation und Propaganda der Nationalsozialisten waren bestrebt, eine Identifikation mit ‚deutsch‘ verstandener Kultur zu gewährleisten und somit auch die Herrschaftsansprüche des Dritten Reichs zu legitimieren. Konkret bedeutet das: Nicht „ästhetische“, sondern „politisch-weltanschauliche Aspekte“²² rücken in den Vordergrund und setzen zu dieser Zeit auf diese Art die krude Kulturideologie des Nationalsozialismus durch. Es lässt sich mit Erschrecken feststellen, wie massiv der Missbrauch Grabbes zur Umsetzung von rassenideologischen und kulturpropagandistischen Zielen der Nationalsozialisten in dieser Zeit war. Die Aneignung in Form von maximaler Umdeutung wird an der *Hermannsschlacht* besonders deutlich, aber auch andere Werke, wie beispielsweise *Napoleon oder die hundert Tage*, wurden Opfer der literarisch-kulturellen NS-Propaganda, insofern man ihnen ebenso den Führergedanken, Antisemitismus, Kriegslust und somit zentrale Merkmale der nationalsozialistischen Denkweise zuschrieb. Die Ausnahme bildet während des Unrechtsregimes der Nationalsozialisten Alfred Bergmann, der Leiter des Grabbe-Archivs und Nestor der Grabbe-Forschung, der sich immer streng wissenschaftlich-objektiv mit dem Dichter und seinen Werken auseinandergesetzt hat.²³ Ihm gilt höchster Respekt für diese mutige Konsequenz.

Grabbe kostete die kurze Prominenz während des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit lange Zeit seinen Ruf, es fanden kaum mehr Aufführungen statt, und auch die Forschung beschäftigte sich zunächst ungern mit einem vermeintlich politisch korrumpierten Autor. Auch heute wünscht man Grabbe mehr Leserinnen und Leser, so sind gerade in der Gegenwart die in der *Hermannsschlacht* angesprochenen Themen und Dynamiken aktueller denn je – Nationalismus, Heimat, Identität und Herkunft dominieren zu einem beträchtlichen Teil das gegenwärtige Zeitgeschehen respektive den öffentlichen Diskurs. Nationalistische Parteien sprießen in Europa aus dem Boden, rechtsextreme Gesinnung unterwandert in Deutschland staatliche Behörden, wie etwa die Polizei oder Bundeswehr, die NSU-Morde sind hierfür das traurige Beispiel. Wegen ihrer nicht-deutschen Herkunft sind rechte Hetze und Übergriffe für viele Menschen Alltag. Und auch die europäische Flüchtlingspolitik verbindet mit Grabbes Werken ein zentrales Thema: Gewalt und die damit oft verbundene Frage nach Eigenem und Fremden, die Frage nach Heimat und Zugehörigkeit.

22 Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe in der Germanistik des Dritten Reiches. In: Grabbe im Dritten Reich (Anm. 5), S. 9-46, hier S. 29.

23 Ebd., S. 41f.

An den EU-Außengrenzen finden die großen Tragödien unserer Zeit statt. Es ist momentan mehr denn je notwendig, über diese Themen nachzudenken und zu ihnen kritisch Stellung zu beziehen, um an der Gestaltung der Gesellschaft aktiv teilzuhaben. Dies kann nur geschehen, wenn darüber berichtet sowie an Schulen und Universitäten dazu unterrichtet beziehungsweise interdisziplinär geforscht und diskutiert wird. Insbesondere die Literaturwissenschaft kann hierbei einen Beitrag leisten, so sollte man gerade jenen Texten Beachtung schenken, die in die Zeit des *nation building* fallen, also in jene Zeit, in der sich die Idee von Nation und (auch in einer globalisierten Welt wie der unseren für uns noch selbstverständlichen und zentralen) Konzepte wie Identität und Heimat entwickelten. Als Student finde ich es wichtig und interessant, sich auch mit diesen problematischen, aufgeladenen und ‚belasteten‘ Sujets auseinanderzusetzen, diese aufzuarbeiten und hierbei insbesondere zu erfahren, was der Umgang mit Literatur uns lehren kann. Durch das Hauptseminar kam ich Anfang letzten Jahres zum ersten Mal in Kontakt mit Grabbe und seinen Dramen. Dies führte bei mir zu intensiver Beschäftigung mit dem Dichter und dem Nationalsozialismus und damit zu einem bleibendem Interesse an diesem vergleichsweise wenig bekannten, aber faszinierenden Autor und seinem vielschichtigen Werk, vom dem man sich gerade auf der Bühne wieder aktualisierende Bearbeitungen wünschen würde – nicht zuletzt um den Dramatiker einem größeren Publikum zugänglich zu machen.

„Ein ewges *Fratzenschneiden* der Natur“

Kometen und Weltenbrand bei Grabbe

... sollte der Himmel nicht bloß eine Fiktion des Teufels sein, uns arme Verdammte noch mehr zu quälen?

Arno Schmidt¹

Und solange man sich für die ganze Französische Revolution und insbesondere für Napoleon interessiert, wird man wahrscheinlich Grabbes Drama über die Hundert Tage zum notwendigen literarischen Kanon rechnen wollen.

Roy C. Cowen²

Kometen galten seit jeher als Wundererscheinungen und als Vorboten unglückversprechender Ereignisse wie Krieg, Krankheit oder Tod eines Herrschers. Im Unterschied zu den Planeten des Sonnensystems weisen sie einen scheinbar irregulären Bahnverlauf auf: Sie erscheinen unvermittelt am Himmel, lassen sich zumeist über einige Nächte und Wochen hinweg beobachten und verschwinden dann wieder für unbestimmte Zeit. Kometen und andere Himmelserscheinungen boten deshalb bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein Raum für eine spekulative Astrologie. Zeitgenössische Berichte über Kometen waren in Büchern und Zeitschriftenbeiträgen zu finden,³ Katastrophenvorstellungen und Kometenängste erzeugten auch in der Literatur ein „Arsenal von Bildern, Chiffren und Metaphern“, das den Kometen „ein menschliches Antlitz“ gab.⁴

1 Arno Schmidt: Schwarze Spiegel. In: Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I, Bd. 1. Zürich 1987, S. 199-260, hier S. 224.

2 Roy C. Cowen: Grabbe und das Junge Deutschland. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 202-216, hier S. 209.

3 „Bald sollen die armen Haar- und Bartsterne entscheidend auf die Temperatur unserer Jahreszeiten einwirken; bald schreibt man ihnen die Kraft zu, unsere Witterung auf irgend eine Art zu affizieren und große Nebel, Ungewitter, Hagel, Meteore u. dgl. zu erzeugen; bald bürdet man ihnen die Entstehung furchtbarer Krankheiten und Epidemien unter Menschen und Thieren auf, bald endlich zittert man vor der Möglichkeit eines Zusammentreffens eines Kometen mit der Erde und malt die entsetzlichen Folgen derselben mit so grellen Farben aus, daß schon der bloße Gedanke an all den Gräuel der Verwüstung die Haare zu Berge sträubt.“ Aus einer zeitgenössischen Rezension von „Über den gefürchteten Kometen des gegenwärtigen Jahres 1832“, zit. nach Olaf Briese: Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung. Stuttgart 1998, S. 186f.

4 Ebd., S. 188.

Die Dramen Christian Dietrich Grabbes haben jener Mentalitätsgeschichte ein „erhebliches Irritationspotenzial“⁵ hinzugefügt, wie im Fall des Geschichtsdramas *Napoleon oder die hundert Tage* (erschienen 1831), in dem „Mythos“ und „Legende“⁶ zugleich thematisiert wurden. In den Figurenreden seiner Schauspiele werden Metaphern und Vergleiche aufgerufen, mit der Absicht, regelrechte Bilderstürme in den Köpfen des lesenden Publikums zu evozieren.⁷

Mit dem Drama *Herzog Theodor von Gothland* stellt sich Grabbe in eine kosmische Bildtradition, worauf bereits Volker Klotz hingewiesen hat: „Besonders nachhaltig behaupten sich Sprachbilder von Himmelskörpern (Sonne, Sterne); von Witterung (Donner, Blitz, Sturm), von Elementen (Feuer, Meer, Luft); von Bestien (Tigern, Löwen, Schlangen).“⁸ Um „Kometen“ – als in den Dramentext amalgamierte Sprachbilder – geht es im ersten Teil dieser Arbeit; im zweiten Teil zum Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage*, werden sie als ausdruckskräftigere Metapher für den Titelhelden gesehen. Gezeigt werden soll, wie das Agieren von Grabbes charismatischen dramatis personae durch diesen Bildervorrat begleitet, überblendet und dramentechnisch funktionalisiert wird und welche besondere Rolle Kometen als Ausdruck von Visionen des Untergangs in Grabbes Dichtung spielen.⁹

1. *Herzog Theodor von Gothland*

In einer Theaterkritik zu *Wallensteins Tod* hat Grabbe sich dazu geäußert, wie ihn der Sternen-Komplex besonders in der Tragödie Schillers seit seiner frühen Jugend begeistert habe:

Kein Dichter hat so wie hier die fernsten Sterne zur Erde gezogen, so die Sehnsucht nach dem Unfaßbaren verherrlicht. Es ist Winter in der Natur. Man fühlt's, wird's

-
- 5 Stephan Baumgartner: Christian Dietrich Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa“. Machtentfaltung zwischen Anachronismen und Mittelalterrezeption. In: Christian Dietrich Grabbe. text+kritik, H. 212. München 2016, S. 44-53, hier S. 44.
 - 6 Maria Pormann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo 1982 (Lippische Studien. Forschungsreihe des Landesverbandes Lippe in Detmold, 10), S. 32.
 - 7 Vgl. ebd.
 - 8 Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. 2., ergänzte Aufl. Bielefeld 2010, S. 130.
 - 9 Dieser Aufsatz rekurriert, wenn auch unter anderen Vorzeichen, auf Überlegungen Antonio Rosellis in seinem Aufsatz: „Nichts steht auf Erden fest“. ‚Ende der Welt‘ und ‚Ende einer Welt‘ in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*. In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 27-60.

auch nur schwach angedeutet. Winter ist's in der Menschheit. Alles fiel ab vom jetzt ,entlaubten Stamm', aber Wallenstein blickt auch am Ende noch einmal zu seinem Stern, dem Jupiter, und verwechselt ihn plötzlich, unwillkürlich, mit seinem dahingesunkenen Max. Andere Dichter haben in Sachen solcher Art Größeres geleistet, aber solch einen Blitz zwischen Himmel und Erde schuf nur Schiller. Der Pöbel merkt's freilich nicht, das Erhabene heißt: ihm die Hand vor die Augen halten. (IV, 150)

In dieser Aussage steckt eine Anspielung auf sein eigenes frühes Bühnenstück, das dem Aufleuchten von Gewitterblitzen, Meteoriten- und Kometenerscheinungen einen großen Raum gewährte. Und wenn Grabbe – auf den berühmten Monolog Wallensteins im vierten Auftritt des ersten Akts anspielend – bekennt „Wallenstein steht dort auf einmal kahl da, ohne seine Sterne, und den Zuschauern wird zu Muth wie ihm selbst: ‚bahnlos liegt hinter ihm‘ und hinter ihnen“ (IV, 149),¹⁰ so spiegelt das auch die Situation Theodor von Gothlands wider, dessen Bahn kometengleich aufleuchtet, um dafür umso rascher niederzugehen. Sein in der Allegorie des Naturereignisses gespiegeltes Schicksal repräsentiert damit die Unterbrechung einer „bestimmte[n] historische[n] Ordnung“ durch einen „zeitweiligen, extremen Ausnahmezustand“.¹¹

Ein erster kosmologischer Bezug findet sich in Gothlands Klage über den Tod seines Bruders Manfred, wenn Grabbe die Sternenmetaphorik aus Schillers Tragödie in der zweiten Szene des ersten Akts aufgreift.

GOTHLAND

Drum strahlt hoch auf des Himmels nächtigem Feld
Der Freundschaft Bild und leuchtet durch die Welt!
Ich meine euch, ihre hellen Dioskuren;
Zugleich, vereinend eure Strahlengluten,
Enttaucht ihr des Meeres dunklen Fluten
Und wandelt durch der Sterne goldne Fluren,
Bis euch das ferne Westgewölk begräbt;
Ihr sterbt vereint, wie ihr vereint gelebt! (I, 23)

10 Wallenstein sagt in seinem Monolog: „Das ganz / Gemeine ist's, das ewig Gestrige, / Was immer war und immer wiederkehrt, / Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten! / Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht, / Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.“ In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Berlin 2005, Bd. 4, S. 152.

11 Vgl. Sientje Maes, Bart Philippen: „Gleich dem Medusenhaupt ein Komet“. Grabbes Frühwerk „Herzog Theodor von Gothland“ als ‚modernes‘ Trauerspiel. In: Claude Haas, Daniel Weidner (Hrsg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Berlin 2014, S. 199-217, hier S. 216.

Gothlands Monolog ist getragen von Sprachbildern und einer Metaphorik von Himmelserscheinungen, einem Wechselspiel von himmlischen „Dioskuren“ und irdischer Bruderliebe. Bilder von Hellem und Dunklem dominieren diese Klage-
rede, die gleichzeitig eine anspielungsreiche Vorausdeutung auf Gothlands Ende
enthält. Anklänge an den Monolog Wallensteins sind noch im anschließenden
Gespräch Gothlands mit seiner Frau Cäcilia unübersehbar, wo die Leitmotivik
von Sternenglaube, Vergänglichkeit und Tod eindrucksvoll vertieft wird.

GOTHLAND

Ja, manches Auge, feucht von Zähren, blickt aus
Der Winternacht des Lebens hoffend zu
Den Sternen – und die Träne rollt nicht mehr!
Betrügt ihr uns um unsre Tränen, oder
Seid ihr es, Sterne! was die Ahnung sagt?
Die lichten Ufer eines beßren Landes? (I, 29)

Grabbe löst sich jedoch deutlich von seinem Vorbild Schiller, wenn Gothland
über die Folgen des vermeintlichen Brudermords – begangen von seinem Bruder,
dem Reichskanzler des Königs von Schweden, am gemeinsamen Bruder Man-
fred – nachsinnt und mit Gewitterstürmen und „Blitzen“ zugleich ein „Welt-
gericht“ herannahen sieht, das aus Gothlands Sicht in einer apokalyptischen
Untergangsvision enden wird. Als Grabbes Protagonist die „Sternenkuppel“
betrachtet, wird der hinzutretende Erik, sein Burgvogt, Zeuge der Gedanken
seines Dienstherrn. Beider Blicke richten sich auf die nächtlichen Himmels-
erscheinungen, und die „Höllentpforte“ wird metaphorisch heraufbeschworen,
Bilder einer mythologischen Apokalypse evozierend.

GOTHLAND

Und wärs doch
Geschehen? O, dann brauset racheknirschend auf,
Ihr Höllentpforten! werde schwarz vor Zorn
Du sonnenhelle Ätherwölbung! Satan
Bäum riesig dich empor vom Feuerpfuhl,
Und wirf die Sternenkuppel aus den Angeln!
Brecht los ihr Stürme, deckt die Gräber auf,
Worin der Mord sein blutig Werk verscharrt hat!
Das Weltgericht ist um Jahrtausende
Gezeitigt und es kommt mit Blitzesschwingen,
Denn „B r u d e r m o r d“ sein Stichwort ist erschollen!
Die Erde ist von heiligem Blut gerötet
Und ein geschminkter Tiger ist der Mensch! (I, 33)

In dem nachfolgenden Dialog zwischen Gothland und Erik wird nun erstmals der „Komet“ erwähnt.

Genau dreimal hebt Grabbe dessen Relevanz für den Gang der Handlung hervor, wobei Erik die Rolle eines Berichterstatters über die zeitgenössischen Kometen-Berichte übernimmt.

GOTHLAND

Ha, was erblicke ich?

Sieh, drüben über Northals Bergen steht
Blutäugig-funkelnd, flammenhaarumweht,
Gleich dem Medusenhaupte ein Komet!

ERIK

Mit Grausen sehe ich die Nachterscheinung.

GOTHLAND

Sie hat Bedeutung! weißt du ihre Meinung?
Wer weiß nicht, was Kometen künden! Weh
Dem Nordland, über dem er aufgegangen,
Und Wehe uns, wir werden Schreckliches erleben!
Du fürchtest dich vor Kindermärchen, Graukopf!

ERIK

O spottet nicht! So lang ich denke, ist
Noch kein Komet erschienen, welcher nicht
Der Welt Entsetzliches verkündet hätte;
Bald großes Blutvergießen, bald geheim
Verübte, unbestrafte Frevel, wie
Vergiftung, Brudermord und –

GOTHLAND

Brudermord!

Schweig, Lügner, schweig! (I, 34)

Grabbe ist hier ganz auf der Höhe seiner Zeit: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts häuften sich die Kometenängste, die mit allen möglichen Endzeitererscheinungen konnotiert waren. Gothland greift das von Erik gegebene Stichwort vom Brudermord auf, und das Erscheinen eines Kometen beflügelt seine Rachepläne.

Auch die Szene am Hofe des Königs von Schweden wird mit atmosphärischen Naturbildern untermalt. Des „Eismeers Schrecken“ werden bemüht, und die Entdeckung des vermeintlichen Brudermordes wird vom Auftauchen des Kometen begleitet.

GOTHLAND

An den beeisten Nordpol stellt
 Mich hin, wo nichts mehr grünet, nichts mehr lebt,
 Wo Meer und Menschenherzen, welche sonst
 Sich stets bewegen, aufgehört zu schlagen;
 Dort, wo Erdteile von Eisfeldern
 Jetzt allgewaltig ineinander wachsen,
 Als wollten sie auf Ewigkeiten sich
 Vereinen, und im nächsten Augenblicke
 Sieh wieder voneinander donnernd trennen
 Und wechselseitig sieh zermalmen, g a n z
 W i e M e n s c h e n h e r z e n, dort nur möcht es sein, wo
 Ich für die grause Mär, die ich erzählen
 Soll, Glauben fände bei des Eismeers Schrecken!
 [...]

Gewiegt von Zweifeln zwischen Höll und Himmel
 Mach ich mich gestern abends auf
 Und reite bei Kometenschein nach Northal,
 Um selber Manfreds Leichnam anzuschauen.
 Mich griff Entsetzen, als ich ihn erblickte!
 Vom Mörderbeil sah ich sein Haupt zerschmettert!
 Mein Zweifel schwand, der Brudermord ward mir
 Gewiß, mein Glaube an das Heiligste
 Verließ mich [...]. (I, 55)

Nach der Ermordung Rolfs bekennt sich Gothland zu seinem Handeln. Das in Berdoa personifizierte Böse habe ihn zu seinen Taten verleitet, dieser ließ „Kometen leuchten, mich zu täuschen.“ Die Naturerscheinungen durchkreuzen die Pläne und Taten des Menschen, das kosmologische Geschehen dominiert schicksalsgleich seine Willensfreiheit.

GOTHLAND

Mein Höchstes war Gerechtigkeit und nichts
 Verhaßtres kann ich als den Brudermord –
 Das wußt das Schicksal, grade damit fing
 Es mich: es ließ den einen Bruder sterben, – rief
 Den Neger her aus Äthiopien und
 Verband sich mit dem Buben wider mich, –
 Es gab ihm Macht mich zu umstricken, – ließ
 Kometen leuchten, mich zu täuschen, – ließ,
 Als ich dem Bruder gegenüberstand,
 Ihn selbst, die Gegenwärtigen,

Die Donner zeugen wider ihn, – trieb so
Unwiderstehlich mich zum Brudermord. (I, 80)

Apokalyptische Himmelsreiter ziehen sich über dem Haupt des Menschen zusammen, die Natur wandelt sich zur bloßen „Fratze“, die den Menschen in Selbsttäuschung verführt.

GOTHLAND

Donnerschläge Horcht! horcht
Das sind die Fußtritte des Schicksals! O,
Jetzt erst, jetzt erst begreif ich euch,
Ihr himmelstürmenden Giganten!
– Zerstörend, unerbittlich, Tod
Und Leben, Glück und Unglück an-
Einander kettend, herrscht
Mit alles niederdrückender Gewalt
Das ungeheure S c h i c k s a l über unsren Häuptern!
Aus den Orkanen flicht
Es seine Geißeln sich zusammen
Und peitscht damit die Rosse seines Wagens durch
Die Zeit, und schleppet, wie
Der Reiter an des Pferdes Schweife den
Gefangnen mit sich fortreißt,
Das Weltall hinterdrein! (I, 81-82)

[...]

Pfui, pfui! wie ekelt mich die Schöpfung an!
Der Jahreszeiten wechselnde
Erscheinungen, die immer wiederkehrenden
Verwandlungen an dem
Gestirnten Firmament – Was sind sie anders, als
Ein ewiges F r a t z e n s c h n e i d e n der Natur?
Er blickt mit suchenden Augen umher, – seine Stimme wird bewegt.
Weh! Weh! Wie hat sich alles doch verändert!
Wie labte gestern noch der Anblick der
Natur mein krankes Herz! Wie lächelte
Die Sonne! (I, 84)

Selbst sein Gegenspieler Berdoa kann sich den Untergangsvisionen nicht entziehen, die mit der grassierenden Kometenangst verbunden sind, und beschwört Bilder des Feuers, der Hölle und des Todes, hält sich aber in seiner Beschreibung nicht an Vergleiche mit der Botschaft und Offenbarung des Johannes, dem letzten der kanonischen Bücher der Bibel, sondern Grabbe stellt ihn in eine andere

Bildtradition und verleiht ihm das Wissen um die Urbedeutung des Wortes „Apokalypse“, als Übertragung aus dem Griechischen ‚kalyptein‘, verbergen, und dem Präfix ‚apo‘, von-, weg-, ent-. Es geht Berdoa also nicht (und vermutlich auch nicht Grabbe) – wie dem hier etwas naiv dargestellten Gothland – um die Vision des himmlischen Jerusalem und den Sieg über den Leviathan und Antichrist, sondern im Gegenteil um dessen Wiederkehr schon jetzt auf Erden:

BERDOA

Ha! Wie die Lavaström vom Ätna, fluten
 Hoch vom Zenit die Sonnengluten!
 In Feuer ist der Tag getaucht,
 Verbrannte Asche ist die Luft, die Erde raucht,
 [...]
 Der rote Löw, umflogen
 Von eines Feuerkammes Wogen,
 Schnaubt Mord, peitscht mit dem Schweif den Sand,
 Stürmt als Komet der Wüste durch das Land! (I, 111)

Diese Charakteristik des Titelhelden setzt sich auch in der ‚Hüttenszene‘ fort, wo Gothland seine Verlassenheit und Schuld erkennt. Allerdings ist er unfähig, die Konsequenzen aus seiner Handlungsweise zu ziehen und sich dem Urteil der Welt zu stellen. In seiner Verblendung sieht er nur erneut einen alles vernichtenden Weltenbrand heraufziehen.

GOTHLAND

Ha, was erblicke ich?
 Wo berge ich mein banges Haupt? Weh, Weh,
 Dort oben unter den Gestirnen ist
 Es Herbst geworden!
 Des Firmamentes leuchtendes
 Gewölbe schüttelt sich wie eine sturm-
 Durchsaute Eiche und die Sonnen fallen ab
 Wie gelbe Blätter! Ei, Arktur!
 Orion! Abendstern! ihr welket also auch?
 Ho, das hat mir geahnet! immer, wenn
 Ich euren falben Glanz sah, dachte ich
 An welches Laub! Nun, Sirius? Herunter!
 Was zauderst du?
Nach einer kurzen Pause Wie? er fällt nicht? – Hätten
 Sternschnuppen mich getäuscht? –
Er will weiter; ein Nordlicht steigt flammend empor; er springt zurück Doch – was ist
 das?

Ist schon die Stunde kommen? Ist
Es schon so weit gediehn? Die Zinnen
Der Himmelsveste lodern! Weltbrand! Weltbrand!
Der jüngste Tag ist da! schon heulen die
Posaunen! (I, 159-160)

Letztlich, „von den Ketten befreit“, gelingt ihm die scheinbare Befreiung aus dem „irdischen Gefängnis“: Gothland schwört Rache und tötet seinen Rivalen Berdoa in einem letzten Blutausch, begleitet vom Himmelsleuchten der Meteore.

GOTHLAND
Nun hält mich niemand mehr zurück
Den Neger selber anzugreifen!
Tod und Verderben allen, die
Mich hemmen wollen! – Auf! durchkreuzt
Die bangen Lüfte und erhellt die Nacht,
Ihr Feuermeteore! Brennt und leuchtet mir
Als Fackeln, Städte! Sonne, steig empor!
Der ganze Erdkreis sehe, was
Für Rache ich mir nehme! (I, 192-193)

Diese Anrufung extraterrestrischer Kometen beschwört die Einsamkeit des Individuums in der unendlichen Leere des Kosmos herauf, angesichts der gesellschaftlichen und politischen Umbrüche. Alles spricht dafür, dass Grabbes Erstlingsdrama „das Kontinuum der Sinnkonstruktionen, das jede geschichtliche Umwälzung zur neuen Ordnung gerinnen lässt“,¹² aufsprengen wollte. So äußerte sich in einer Epoche der Restauration und des Wiedererstarkens der Fürsten nach dem Wiener Kongress Grabbes Geschichtspessimismus: „Nichts steht auf Erden fest; / Der Mensch lehnt sich auf seine Türme, / Und seine Türme stürzen krachend ein.“ (I, 33)

2. *Napoleon oder die hundert Tage*

Im Januar 1831 erhielt Grabbe die ersten Korrekturbögen seines neuen Stücks vom Drucker zugesandt.¹³ Am 7. August des Vorjahres war Louis-Philippe

12 Vgl. Josef Jansen: Einführung in die Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. Restaurationszeit. Opladen 1982, S. 149.

13 Grabbe an seinen Frankfurter Verleger Georg Ferdinand Kettembeil am 26. Januar 1831 (V, 320-321).

(1773-1850) von der Deputiertenkammer als „König der Franzosen“ („Roi Citoyen“) und Nachfolger von Karl X.¹⁴ bestimmt worden. Grabbes neues Geschichtsdrama wagt den Blick zurück auf die historischen Ereignisse seit der Französischen Revolution und bannt das Zeitgeschehen auf die Bühne. Mit der Figur des zum ‚biblischen Dämon‘ erhobenen französischen Imperators Napoleon I. hatte in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts der Mythos um die Heraufkunft eines neuen ‚Antichrist‘ eine Neubelebung erfahren.¹⁵ In Pamphleten, patriotischen Gedichten, Karikaturen und publizistisch-politischen ‚Katechismen‘ war schon vor den letzten antinapoleonischen Kriegen ein Bild des im Westen auferstandenen „Satans“ und Erzfeinds gezeichnet worden, das den Beschreibungen aus der Offenbarung des Johannes von der Verführbarkeit der Welt und den Erzählungen vom unabwendbaren Weltende glich. Den Boden hierfür hatte Johann Gottfried Herder (1744-1803) mit seiner Interpretation der Johannes-Apokalypse¹⁶ schon vor der Abfassung seines Hauptwerkes *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) bereitet. Die Schriften von Ernst Moritz Arndt (1769-1860) und von Joseph Görres (1776-1848) hatten den Kaiser der Franzosen als Personifizierung des Bösen auf Erden dargestellt. In Heinrich von Kleists (1777-1811) *Katechismus der Deutschen, abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte* aus dem Jahr 1809 wurde Napoleon als ein „verabscheuungswürdige[r] Mensch“, als „Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten“ und als ein der Hölle entstiegener „Vatermördergeist“ bezeichnet, „der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist“.¹⁷ Die Kriege seit 1792 hatten das Gefühl verstärkt, in einer Welt zu leben, die in Auflösung begriffen ist. Der Sieg Russlands über Napoleon im Jahr 1812 läutete die historische Wende und den Zerfall der napoleonischen Ordnung ein. Der kometenhafte Aufstieg des französischen Imperators verpuffte nach dessen Niedergang bei Waterloo ins Leere.

-
- 14 Karl X. Philipp (Charles X Philippe [1757-1836]) war der letzte Herrscher Frankreichs, der den Titel „König von Frankreich und Navarra“ führte. Er folgte am 16. September 1824 seinem älteren Bruder Ludwig XVIII. auf den Thron.
- 15 Vgl. Peter Philipp Riedl: „Hört den Antichrist erschallen...“. Die Bibel als Kampfschrift in der antinapoleonischen Propaganda. In: Bettina Knauer (Hrsg.): *Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur.* Würzburg 1997, S. 41-68, hier S. 51.
- 16 Die frühesten Entwürfe zu einer Apokalypse-Interpretation stammen aus den Jahren 1773 oder 1774 und wurden 1779 unter dem Titel *Das Buch von der Zukunft des Herrn, des neuen Testaments Siegel* von Johann Georg Müller veröffentlicht und herausgegeben. Stuttgart, Tübingen 1829.
- 17 Vgl. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1993, Bd. 2, S. 354.

Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* lieferte das Bild eines überdimensional gesehenen „großen Einzelmenschen“¹⁸, allerdings auf dem Hintergrund eines breit angelegten zeitgenössischen Panoramas. Bei Grabbe wird Napoleon wie ein „Adler“¹⁹ emporgetragen, sein „Fall“ erfolgt umso jäh nach den einhundert Tagen.²⁰ Diese Doppelung bringt schon der Titel des Dramas zum Ausdruck: es ist beides, ein Stück über einen bedeutenden Abschnitt der europäischen Geschichte und ein Stück über den Imperator.²¹

Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit dargestellt, nahm die Kometenfurcht zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstaunliche Formen an. Alexander von Humboldt konstatierte in seinem *Kosmos*, dass die Besorgnisse vor den „Übeln, mit denen die Cometen-Welt uns bedroht, an Gewicht zugenommen“²² hätten, warnte aber als Wissenschaftler gleichzeitig:

-
- 18 Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948, S. 503.
- 19 Der Adler spielte in der Heraldik der napoleonischen Armee eine wichtige Rolle. Den „Aigle de drapeau“ (französisch für „Fahnenadler“), ein den römischen Legionsadlern nachempfundenes Emblem, führte Napoleon Bonaparte 1804 für jedes Regiment der Grande Armée zusätzlich zur Truppenfahne als Feldzeichen ein. Am 18. Juni 1815, in der Schlacht von Waterloo, erbeutete die englische Reiterei den Adler des 45e régiment d’infanterie und den des 105e régiment d’infanterie, die Preußen eroberten den Adler des 25e régiment d’infanterie. Neben dem Adler und den „Bienen“ war der „fünfstrahlige Stern“ in der Zeit von 1799 bis 1815 ein zentrales Symbol der napoleonischen Macht. In der nachnapoleonischen Ära spielte der Adler ebenfalls eine wichtige Rolle. 1830 schuf der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770-1844) eine Büste Napoleons, die von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen getragen wird. Dieses Sujet des vom Adler getragenen Gottes geht auf die römische Bildtradition aus der Zeit der Kaiser Trajan und Commodus zurück. Noch das Krönungsrelief des von Napoleon nach der Schlacht von Austerlitz in Auftrag gegebenen, und erst unter dem „Bürgerkönig“ Louis-Philippe 1836 fertiggestellten Arc de Triomphe enthält ein Bildnis Napoleons, das durch eine Adlerstandarte geschmückt wird.
- 20 So beurteilt dies auch die aktuelle Geschichtswissenschaft: „Erst der kolossale Absturz gab dem Drama seiner Biografie die Vollendung. Aus einem Finale mit Pauken und Trompeten konnte die Legende erwachsen. An ihr webte Napoleon tatkräftig mit.“ Günter Mächler: Napoleons Hundert Tage. Eine Geschichte von Versuchung und Verrat. Darmstadt 2014, S. 17.
- 21 Zum Verständnis des Titels – dem sowohl additiv als auch kontradiktorisch zu verstehenden „oder“ und der „Unmöglichkeit, die zweifache Ellipse des Doppeltitels in einen semantisch richtigen, eindeutig vom Autor gemeinten Satz aufzulösen“ – vgl. Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland (Anm. 6), S. 34.
- 22 Alexander von Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung [1845]. Frankfurt a. M. 2004, S. 54.

Die Wundergestalt eines großen Cometen, sein matter Nebelschimmer, sein plötzliches Auftreten am Himmelsgewölbe sind unter allen Erdzonen und dem Volkssinne fast immer als eine neue, grauenvolle, der alten Verkettung des Bestehenden feindliche Macht erschienen. Da das Phänomen nur an eine kurze Dauer gebunden ist, so entsteht der Glaube, es müsse sich in den Weltbegebenheiten, den gleichzeitigen oder den nächstfolgenden, abspiegeln. Die Verkettung dieser Weltbegebenheiten bietet dann leicht etwas dar, was man als das verkündete Unheil betrachten kann.²³

Im Jahr 1769 wurde ein „großer Komet“ gesichtet, eine Woche bevor Napoleon Bonaparte geboren wurde. Diese Kometenerscheinung setzte sich am 25. März 1811 am Nachthimmel der Stadt Viviers fort, als erneut ein großer Komet – in der Kometographie später mit dem Namen „C/1811 F1“ belegt²⁴ – beobachtet wurde; dieses Ereignis brachte man mit Napoleon in Verbindung: nicht nur, dass sein Sohn Napoleon François Joseph Charles Bonaparte (1811-1832)²⁵ fünf Tage zuvor geboren wurde, der Feuerschweif des Kometen wurde in den zeitgenössischen Gazetten auch mit dem Siegeszug des Kaisers der Franzosen assoziiert. Und da dieser Komet schon im antiken Ägypten beobachtet worden war, sah man dessen Wiedererscheinen in Koinzidenz mit dem Ägyptenfeldzug Napoleons. Napoleon selbst, der sich nach der Niederlage Österreichs und dem Frieden von Schönbrunn auf dem Höhepunkt seiner Macht befand, sah den „großen Kometen“ als Vorboten und als ein gutes Omen für das Gelingen seines geplanten Russlandfeldzugs von 1812. Nach der Völkerschlacht bei Leipzig im Jahr 1813 sank allerdings sein Stern, und mit der Verbannung auf Elba wurde 1815 sein kometenhafter Abstieg besiegelt.

Grabbe spart in seinem Drama nicht mit Natur- und Sternensymbolik und spielt an vielen Stellen auf den Kometenglauben und die Kometenerscheinungen an. Als Vorschein gewissermaßen, noch vor dem ersten Auftreten des zurückgekehrten Imperators, beschreibt ihn Duchesne folgendermaßen: „Noch ist es nicht aller Tage Abend, und wär er da, so möchte wieder gebadet in den Wogen seines heimatlichen Mittelmeers mit neuem Glanze ein ungeheurer Meerstern aufsteigen, der die Nacht gar schnell vertriebe!“ (II, 335) Der „Meerstern“ fungiert hier als Anspielung auf den Polarstern, der hell am Himmel für Orientierung sorgt. Napoleon befindet sich noch auf der Insel Elba und beschwört dort die elementaren Kräfte der Natur:

23 Ebd., S. 55.

24 Der Komet wurde auch als „Komet Napoleons“ bezeichnet. Vgl. die Webseite https://fr.wikipedia.org/wiki/C/1811_F1 (Zugriff am 10. Januar 2020).

25 Nach der endgültigen Abdankung seines Vaters am 7. Juli 1815 titulierte Napoleons Sohn bis zur Restauration des Königtums unter Ludwig XVIII. als Napoleon II.

Napoleon steht am Ufer, Bertrand neben ihm, – eine Ordonnanz von der polnischen Legion hält zu Pferde in der Nähe NAPOLEON Bertrand, dies ist ein herrlicher Platz – Ich lieb ihn abends – Da das Meer, der Spiegel der Sternenwelt, hinbrausend nach den Küsten von – Ach [...]. (II, 348)

Kurz danach wird sich Napoleon von der „Scholle Elba“, dem „bißchen Dreck“ (II, 349), lösen und sich nach seiner Flucht nicht weniger symbolisch von der Erde erheben:

NAPOLEON [...] Meine Herren, wird nicht, sowie ich bei Toulon lande, der weltbekannte Klang meiner Kriegstrompete wie ein Blitz durch alle Busen schmettern? Wird mein Adler nicht im Augenblick von Turm zu Turm bis St. Denis hinfliegen? (II, 353)

Das Meer als „Spiegel der Sternenwelt“ wird von Grabbe mit dem „irdischen“ Schicksal des Titelhelden verknüpft, und mit der Meeresmetaphorik hat Grabbe die Figur Napoleons gleich mehrfach indiziert: auch am Schluss der „Hundert Tage“, am Ende der Schlacht von Waterloo, geht es um das Meer als Symbol, in einem Dialog Napoleons mit seinem Adjutanten, dem Grafen Bertrand; dort allerdings sind die Geschehnisse Napoleons schon im Sinken begriffen.

Das Spiel von Oben und Unten, von Erde, Meer und Himmel wird von Jouve (einer von Grabbe erfundenen Figur) nach der Ankunft Napoleons in Paris in einem beiseite gesprochenen Monolog zum ersten Mal im Drama mit dem Symbol des Kometen verknüpft, hier als Vorbote des bevorstehenden Staatsstreichs:

JOUVE Ob nicht im unerforschten Innern der Erde schwarze Höllenlegionen lauern und endlich einmal an das Licht brechen, um all den Schandflitter der Oberfläche zu vernichten? Oder ob nicht einmal Kometen mit feuerroten, zu Berge stehenden Haaren – Doch was sollen unsre Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel, wie dieser Haufen, Erdentiefen und Sternhöhen empören? (II, 399)

Am 20. März zieht Napoleon in Paris ein, seine „Hundert Tage“ beginnen. Österreich, England, Russland und Preußen erneuerten den Vertrag von Kalisch von 1813 und schlossen ein Kriegsbündnis gegen Frankreich, woraufhin Napoleon schon am 28. März die Mobilmachung befiehlt. Am 12. Juni begibt sich Napoleon zur Armee, und am 16. Juni kommt es ca. 20 Kilometer vor Waterloo zur Schlacht von Ligny, Stationen, die auch Grabbe ausschnittshaft auf die Bühne bringen möchte. Die für beide Kriegsparteien verlustreiche Schlacht wird in einer Metaphorik von Flammen und Feuer geschildert:

NAPOLEON *sieht sich nach den Feuersbrünsten um* Ists nun meine Schuld, daß ich mit einem unermeßlichen, weit und weiter sich ausdehnenden Flammendiadem wie dieses, meine Stirn schmücken muß? Oder ist es das trübselige Fünkchen, die elende Ächtungsakte von Wien, welche diesen Weltbrand veranlaßt? (II, 423)

Am Ende des Dramas, auf dem Schlachtfeld bei Waterloo, kommt es zu einer ‚Mauerschau‘, in der Napoleon selbst auf eine im kollektiven Gedächtnis tief verwurzelte Kometenerscheinung hinweist:

EIN ADJUTANT Der Fürst von der Moskwa ist über la Haye Seinte hinaus, – da aber wehren sich die Engländer hinter Verhacken wie Rasende, und das Blut fließt in Strömen.

NAPOLEON Und wogt es wie Meeresflut, wenn wir nur siegen! Der Sieg soll des Blutes wert sein. Der Stern des illegitimen, geächteten Napoleon von 1815 soll den Völkern freundlicher leuchten als der Komet des Erderobers von 1811. (II, 450)²⁶

In der Schlachtbeschreibung fließen Ströme von Blut, die Bewegung auf dem Schlachtfeld wird als „allgemeiner Strudel“ beschrieben, „Himmel und Erde“ brechen ein: „*Großes Krachen von Mont Saint Jean her, – ungeheure Flammensmassen fliegen dort in die Luft*“. (II, 451)

AUSRUFER BEI EINEM GUCKKASTEN Meine Damen und meine Herren, hieher gefälligst. – Etwas Besseres als eine elende Marmotte, – die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt. [...] Sieh da, Zuschauer! – Willkommen! – Erlaubnis, daß ich erst die Gläser abwische – So – Treten Sie vor. – Da schauen Sie die große Schlacht an der Moskwa – Hier Bonaparte – (II, 325)

[...]

– und da im Regen, unter dem Galgen, den er verdient, der Blutsauger, der jämmerliche korsische Edelmann, jetzt entflohen vor dem gerechten Zorne seines rechtmäßigen Fürsten, Ludwigs des Achtzehnten, der meuchelmördrische Bonaparte –

VITRY Wer sagt das?

CHASSECOEUR Schurke, mehr wert war Er, als alle deine Ludwigs, – wenigstens zahlte er den vollen Sold.

VITRY Den Kaiser laß ich nicht beschimpfen! Entzwei den Guckkasten! (II, 327)

26 Grabbe spielt hier auf den Senatsbeschluss vom 30. Januar 1810 an, der die Bonapartes von der Erbfolge ausschloss und Napoleons künftigem Erben am 17. Februar 1810 den Titel eines Königs von Rom verlieh und damit eine legitime Dynastie geschaffen hatte. Vgl. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz67918.html> (Zugriff am 11. Januar 2020).

Schon in der ersten Szene des Stücks, „Unter den Arkaden des Palais Royal“ (II, 323), will Grabbe das Zeitgeschehen auf die Bühne bannen: In dem Guckkasten werden Schlachtbeschreibungen und das Ende des Kaiserreichs auf einem kunstvoll gemalten Panorama hinter Glas gezeigt. Allerdings wird dieses technische Medium sogleich zerstört, wodurch Grabbe effektiv den Verlauf der Napoleon-Handlung und das „Ende *seiner* Welt“ (Roselli) ankündigt.²⁷ Die Guckkastenszene ist insofern paradigmatisch für das gesamte Drama, in dem Grabbe die Ereignisse der „Hundert Tage“ des Frühjahrs 1815²⁸ in der Metapher vom „großen Kometen“ gespiegelt hat. Metaphern bilden nach Heidegger „Strukturen der Welt“²⁹ ab, sie dienen der Vergegenwärtigung und können dabei helfen, Weltzusammenhänge zu gliedern und diese sinnvoll zu erschließen. Bei Grabbe kristallisieren sich so Geschichte und deren Disruptionen von der Französischen Revolution bis in die Zeit der Julirevolution in einem Epochenbild, das Anhänger, Gegenspieler, Verräter und Profiteure enthüllt, und sich nicht in der Darstellung eines „großen Einzelnen“ in der Gestalt Napoleon Bonapartes erschöpft – nur in einigen Gesprächen des Stücks figuriert dieser als „überlebensgroß“, wie in der bekannten Szene im Jardin des Plantes (II, 355-357).³⁰ Vielmehr charakterisiert die Anlage der Napoleonfigur – folgt man der

27 Zur „Medialität“ Grabbes vgl. Carl Wiemer: Palimpsest des Posthistoire. Grabbes Seismographie der neuen Medien in *Napoleon oder die hundert Tage* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996, S. 21-46; zur literarischen Umsetzung der Guckkasten-Thematik allgemein den Aufsatz von Olaf Briese: „Bilder durch Buchstaben“. Glaßbrenners Guckkästen. In: Stefan Keppler-Tasaki, Wolf Gerhard Schmidt (Hrsg.): Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848. Berlin, München, Boston 2015, S. 123-142.

28 In der Geschichtsforschung versteht man darunter die Zeitspanne vom 20. März 1815, dem Staatsstreich Napoleons, bis zu dessen Abdankung am 22. Juni 1815. Wie Günter Mächler berichtet, stammt die Bezeichnung vom Royalisten Chabrol de Volvic, der den zurückkehrenden König Ludwig XVIII. mit den Worten empfing: „Sire, hundert Tage sind seit dem fatalen Augenblick vergangen, in dem Eure Majestät genötigt war, sich auf die Anhänglichkeit der Wertvollsten zu stützen und die Hauptstadt inmitten von Tränen und öffentlichen Klagen zu verlassen.“ Mächler: *Napoleons Hundert Tage* (Anm. 20), S. 8.

29 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1963, S. 87.

30 Seine Sichtweise auf die politische Rolle Napoleons hat Grabbe in seinem Briefwechsel mit Kettembeil klarsichtig beschrieben: „Napoleon ist übrigens eine so große Aufgabe nicht. Er ist ein Kerl, den sein Egoismus dahin trieb, seine Zeit zu benutzen, – außer eigennützigen Zwecken, hat er schon als Corse, als Halbfranzose nie gewußt, wohin er eigentlich strebte. – er ist kleiner als die Revolution, und im

Grabbe-Forschung – „einen Sprung, der sowohl in die Erhabenheitsdiskussion führt als auch [...] auf ein finales Geschehen deutet, das apokalyptische Züge trägt.“³¹ Dabei signalisiert die Kometenmetapher eine historische Kontingenz und sperrt sich – als genuin episches Erzählelement – der dramen- und spieltechnischen Umsetzung: dies gilt für *Herzog Theodor von Gothland* wie für die *Hundert Tage* gleichermaßen. In *Napoleon oder die hundert Tage* eignet sie sich als Projektionsfläche der realen Weltgeschichte, nicht mehr nur als Symbol einer geschichtsfernen Beschwörung des Weltenbrands wie im Erstlingsdrama Grabbes. Napoleon wird zum Opfer seiner eigenen Selbstüberhöhung und seiner Verkennung historischer und machtpolitischer Zwangsläufigkeiten. Der Komet im *Gothland* ist Symbol der Sinnlosigkeit der Geschichte überhaupt, im ‚Geschichtsdrama‘ *Napoleon oder die hundert Tage* wird er zum Symbol einer individuellen Geschichte, die als „Schicksal“ verkannt wird.

BERTRAND Du, selbst so Gewaltiger, glaubst ein Geschick?

NAPOLEON Ja, es stand bei mir in Korsika, meiner mecrumbrausten Wiege, und wird auch meinen Sarg umbrausen. In Moskaus Flammen, nachdem ich lange es vergessen, sah ich es mit seinen Fittichen sich wieder über mich erheben. – Nicht Völker oder Krieger haben mich bezwungen – Das Schicksal war es. (II, 350)

Nach dem *Napoleon* wird diese Koppelung der Kometenmetapher an ein individuelles Schicksal aufgelöst. Grabbe kehrt, wenn er von „Kometen“ spricht, zu einer eher konventionellen Begriffsverswendung – im Sinne einer allgemeinen Kometenangst – zurück. Die Metapher verblasst zu einer bloß rhetorischen Figur im dramatischen Diskurs. So geht es im später entstandenen, fünftaktigen „Szenarium“ über den polnischen Freiheitskämpfer Tadeusz Kościuszko (1746-1817) u. a. um eine Auseinandersetzung von zwei polnischen Bauern mit zwei Adligen. Die Hintergrundhandlung des polnischen Aufstands von 1811-1832 wird im Auftauchen eines Kometen lediglich gespiegelt:

Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste, – nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa, [...] Nicht Er, seine Geschichte ist groß. [...] Er ist groß weil die Natur ihn groß machte und groß st e l l t e, gleich der Riesenschlange, wenn sie die Tiger packt.“ (V, 306). Vgl. auch die Einschätzung Norbert Otto Ekes, der Grabbes Stück als „Abgesang“ auf den „Topos des ‚großen‘, des autonomen Helden“ begreift, vgl. N. O. E.: „Um so etwas bekümmre ich mich nicht“. Grabbe und die Moral. In: Christian Dietrich Grabbe. text + kritik. Bd. 212, München 2016, S. 5-17, hier S. 12.

31 Jürgen Fohrmann: Die Ellipse des Helden (mit Bezug auf Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*). In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 119-136, hier S. 129.

BAUER DEMETRIUS Habt ihr gestern nicht die vielen Sternschuppen gesehen? Und vorige Woche den Komet? Kurz und gut, 's gibt bald Krieg.

BAUER JOHANNES Gelobt Jesus Maria. (II, 470)

Und auch im *Cid*, der zu Lebzeiten Grabbes nicht aufgeführten Oper,³² zu der er das Libretto geschrieben hat, geht es im eher beiläufigen Parlando zwischen Cids Geist und dem Fräulein Chimene scheinbar um eine mehr oder weniger harmlose atmosphärische Erscheinung, wenn von einem Kometen die Rede ist:

CIDS GEIST Daß das Wetter bis in den Juni hinein so abscheulich bleibt!

CHIMENE Das kommt, weil der Komet noch immer nicht kommt, ungeachtet der Astronomie.

CIDS GEIST Im Himmel gehts auch durcheinander, und das Unglück ist, ich komm nicht wieder und du kommst gar nicht hinein. (II, 541)

32 Vgl. Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid*. Große Oper in 2–5 Akten. Text – Materialien – Analysen. In Verbindung mit Maria Pormann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009 (Vormärz-Studien, 17); Sientje Maes: Theatraler Exzess und ‚gespielte‘ Sinnlosigkeit. *Der Cid* als Zeit- und Gattungskritik. In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 80-95. Auf die sich aus diesem Ansatz – sicherlich ein Desiderat der Grabbe-Forschung – ergebenden Folgerungen für die ‚Kometen-Verwendung‘ bei Grabbe soll an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden.

ANNETTE VON BOETTICHER (HANNOVER)

„Denn was der Kaiser schafft, das kann der Dichter zaubern!“

Zur Entstehung, Konzeption und Rezeption von Grabbes

Barbarossa- Tragödie¹

Zur Einführung

Am 16. Dezember 1829 bat der damals 28-jährige Christian Dietrich Grabbe den Redakteur der *Allgemeinen Unterhaltungsblätter* in Münster, Friedrich Arnold Steinmann, um eine Rezension seines kürzlich im Druck erschienenen Dramas *Kaiser Friedrich Barbarossa*. In seinem Anschreiben versäumt der selbstbewusst auftretende junge Dramatiker nicht, ein „Eigenlob“ hinzuzufügen. So heißt es am Schluss des Briefes:

Beim Barbarossa bitte ich nicht zu vergessen, daß ich eigentlich meiner Natur und äußeren Lage nach zum Historiker bestimmt war, die Geschichte wirklich genau kenne, und Mancher sich irrt, wenn er an Kleinigkeiten häkelt, und nicht merkt, daß ich als Dramatiker nur den Geist hervorziehen durfte. – O Eigenlob! (V, 286f.)²

Dieses Eigenlob enthält den unmissverständlichen Anspruch Grabbes, als ein Historiker wahrgenommen zu werden, der nach seiner eigenen Konzeption

1 Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags unter dem Titel „Barbarossas Trauerspiel – Entstehung und Rezeption eines Dramas von Christian Dietrich Grabbe (1801-1836)“, den die Verfasserin auf dem Symposium „Der Stauferkaiser Friedrich I. Barbarossa – Leben und Wirken 1151-1190“ am 29. Februar 2020 in Salzgitter-Salder gehalten hat.

2 Grabbe spielt hier auf einen Vers in Goethes *Xenien* an. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Poetische Werke* (Berliner Ausgabe), Bd. 1. Berlin 1960, S. 701:

Ihr schmähet meine Dichtung,
Was habt ihr denn getan?
Wahrhaftig, die Vernichtung,
Verneinend fängt sie an. [...]
Haben da und dort zu mäkeln,
An dem äußern Rand zu häkeln,
Machen mir den kleinen Krieg.
Doch ihr schadet euerm Rufe;
Weilt nicht auf der niedern Stufe,
Die ich längst schon überstieg.

historisches Geschehen dramatisch umzusetzen versteht und nicht lediglich die Dialogisierung historischer Quellen und Literatur zu bieten hat. Zweifellos kann Grabbe eine außerordentliche historische Sachkenntnis³ vorweisen und erreicht „in seinen Geschichtsdramen einen hohen Grad der Authentizität, entfaltet jedoch gleichzeitig eine selbständige Geschichtskonzeption“,⁴ bei der der „sinnlose oder zumindest unbegreifliche Zusammenstoß immanenter Kräfte“⁵ im Mittelpunkt steht und sich der historische Prozess durch das „Neben- und Gegeneinander herausragender Einzelgestalten“⁶ ergibt.

Nach seinem ersten Geschichts-drama *Marius und Sulla*, das 1827 noch als Fragment gedruckt worden war, wandte sich Grabbe mit *Barbarossa* nun endgültig historischen Themen zu. Doch war er keinesfalls der Erste und Einzige, der sich als Dramatiker den Hohenstaufen widmete. Bereits 1742 verfasste der Schweizer Philologe Johann Jakob Bodmer (1698-1783), zur damaligen Zeit einer der beste Kenner der Manessischen Handschrift, seine Abhandlung *Von den günstigen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause*,⁷ in der er auf die mittelalterliche Geschichte als Bühnenthema hinwies und die Gestalten der Staufer in Versen darstellte.

Gut ein halbes Jahrhundert später sollte auch der Shakespeare-Übersetzer August Wilhelm Schlegel sich in ähnlicher Weise äußern. In seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*⁸ empfahl er ebenfalls eine dichterische Auseinandersetzung mit den Hohenstaufen. In den Mittelpunkt historischen

3 Nachweislich suchte Grabbe von 1824 bis 1834 die Fürstlich Öffentliche Bibliothek seiner Heimatstadt Detmold 274 Mal auf und entlieh sich 1080, zum Teil mehrbändige Werke, größtenteils zum Fachgebiet Geschichte. Vgl. Julia Hiller von Gaertringen, Detlev Hellfaier: Grabbe im Original. Autographen, Bilder, Dokumente. Detmold 2001, S. 74.

4 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 5.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Johann Jakob Bodmer: Von den günstigen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause. Zürich 1742.

8 August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Hrsg. von Eduard Böcking. Zweiter Theil, 3. Aufl. Leipzig 1846, S. 434 (Siebenunddreißigste Vorlesung). – Schon in einem Brief vom 12. März 1806 an Friedrich de la Motte Fouqué empfahl Schlegel diesem: „Viele andere Zeiträume, z. B. die Regierungen Heinrichs des Vierten, der Hohenstaufen u. s. w. würden eben so reichhaltigen Stoff darbieten. Warum unternimmst Du nicht dies oder etwas ähnliches?“ Thomas Neumann (Hrsg.): „Die schöne Geselligkeit kostet gar viele Zeit“. Geselliges Leben um 1800. Erfurt 2004, S. 242.

Interesses rückten die Hohenstaufen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt durch die sechsbändige *Geschichte der Hohenstaufen*⁹ des Juristen und Historikers Friedrich von Raumer (1781-1873), die in den Jahren 1823-1825 erschien und die damals „trotz romantischer Betrachtung [...], dem Staufemythos die wissenschaftliche Grundlage“¹⁰ gab. Der Verfasser, ein Freund des Schriftstellers Ernst Raupach und des Dichters Ludwig Tieck, war an der Berliner Universität tätig, wo Christian Dietrich Grabbe zu seinen Studenten zählte.

Die Hohenstaufen avancierten zu einem der beliebtesten literarischen Themen und lieferten Dichtern des Vormärz, der beginnenden Romantik und einer Zeit zunehmenden Nationalbewusstseins reichhaltige Materialien und Ansatzpunkte für eine Idealisierung, Poetisierung oder auch literarisch-didaktische Geschichtsvermittlung. Ernst Raupach (1784-1852) verfasste in den Jahren 1829-1837 einen 16-teiligen Dramen-Zyklus über die Hohenstaufen,¹¹ und aus der Vielzahl weiterer Autoren seien lediglich zwei ebenfalls aus dem norddeutschen Raum stammende genannt: der in Geitelde (heute Braunschweig) geborenen Schriftsteller und Prinzenerzieher Wilhelm Nienstedt (1784-1862), dessen sieben Dramen umfassender Hohenstaufen-Zyklus 1826 erschien,¹² und der Braunschweiger Schriftsteller August Klingemann (1777-1831), dessen historische Tragödie *Heinrich der Löwe*¹³ bereits im Jahr 1808 veröffentlicht worden war.

Seit 1826 war also auch Christian Dietrich Grabbe von diesem „Hohenstaufen-Fieber“¹⁴ ergriffen. In einer seiner manischen Arbeitsphasen in den Jahren 1828

-
- 9 Friedrich von Raumer: *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*. Bd. 1-6. Leipzig 1823-1825.
 - 10 Ernst W. Wies: *Kaiser Friedrich Barbarossa. Mythos und Wirklichkeit*. 2. Aufl. Esslingen u. a. 1998, S. 23. – Zur Poetisierung der Gestalt Barbarossas s. auch: Tobias Bulang: *Barbarossa im Reich der Poesie*. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser. Frankfurt a. M. u. a. 2003 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, 69).
 - 11 Ernst Raupach: *Die Hohenstaufen. Ein Cyclus historischer Dramen*. Hamburg 1837.
 - 12 Wilhelm Nienstedt: *Die Hohenstaufen. Cyklisches Drama in 7 Abtheilungen*. Leipzig 1826.
 - 13 Ernst August Friedrich Klingemann: *Heinrich der Löwe. Eine historische Tragödie in fünf Akten*. In: *Theater der Deutschen*. Th. 108, Bd. 1. Stuttgart, Tübingen 1808.
 - 14 Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Unveränderten Nachdruck Stuttgart 1974, S. 164. – Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf Grabbes ursprünglich titelloses Gedicht *Friedrich der Rothbart* aus dem Jahre 1831, das in einem anderen Entstehungszusammenhang zu sehen ist und posthum im *Rheinischen Odeon* 2 (1838), S. 439-441 erschien, dessen Bedeutung als frühes Prosagedicht jedoch bislang wenig Beachtung gefunden hat. Siehe dazu den Text (IV, 348-350).

und 1829 vollendete er sein Barbarossa-Drama und brachte ein Jahr später seinen *Kaiser Heinrich der Sechste* zum Abschluss. Geplant war weiterhin ein Zyklus von insgesamt sechs bis acht Tragödien. Geradezu berauscht vom Erfolg seines *Don Juan und Faust*, das ihm zum lang ersehnten theatralischen Durchbruch zu verhelfen schien, wollte er, wie er seinem Freund Georg Ferdinand Kettebeil am 2. März 1828 voller Begeisterung schrieb, in einem großen vaterländischen Drama über die Hohenstaufen „Deutschland in die blendenden Farben der Poesie“ (V, 223) ‚hüllen‘: „Ich will ihn [Barbarossa] lieber gemacht haben als den Götz v. B. nebst Shakespeares sämtlichen historischen Stücken. [...] Ein Nationalwerk wie die Hohenstaufen soll Deutschland noch nicht gehabt haben.“ (V, 273f.) Wie ein „mächtiges Alpengebirge“ (V, 225) stehe dieses Werk bereits vor seinem geistigen Auge, ließ er Friedrich Wilhelm Gubitz am 7. März 1828 wissen.

Quellengrundlage und Aktfolge des Barbarossa-Dramas

Aufgrund der noch erhaltenen Ausleihjournale der damaligen Fürstlich Öffentlichen Bibliothek zu Detmold, der heutigen Lippischen Landesbibliothek, lassen sich die von Grabbe entliehenen Bücher, die als Quellengrundlage für seine beiden Hohenstaufen-Dramen (mehr erschienen nicht) dienten, ermitteln.¹⁵ Es waren dies die ersten beiden Bände von Friedrich von Raumers *Geschichte der Hohenstaufen*¹⁶, Carl Wilhelm Böttigers *Heinrich der Löwe*¹⁷, Friedrich Christoph Schlossers *Weltgeschichte*¹⁸ und Friedrich Rehms *Handbuch der Geschichte des Mittelalters*¹⁹. Von anderen Dichtern und Schriftstellern, die z. T. zeitgleich sich mit den Hohenstaufen beschäftigten, blieb Grabbes *Barbarossa* weitgehend unbeeindruckt. Ähnlichkeiten zum Hohenstaufenzyklus von Ernst Raupach liegen in der Verwendung der gleichen historischen Quelle, Raumers *Geschichte der Hohenstaufen*, begründet. Im Gegensatz zu seinen obengenannten Dichterkollegen ist Grabbe im Übrigen der Einzige, der seinen geplanten Hohenstaufenzyklus als „Tragödien“ bezeichnete.

15 Hiller von Gaertringen, Hellfaier: Grabbe im Original (Anm. 3), S. 74. Vgl. dazu Alfred Bergmann: Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold 1965 (Grabbe-Privatdrucke, 5), passim.

16 Raumer: Geschichte der Hohenstaufen (Anm. 9).

17 Carl Wilhelm Böttiger: Heinrich der Löwe, Herzog der Sachsen und Bayern. Ein biographischer Versuch. Hannover 1819.

18 Friedrich Christoph Schlosser: Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung [1815-1841], Bd. 3. Frankfurt a. M. 1821.

19 Friedrich Rehm: Handbuch der Geschichte des Mittelalters [1821-1839], Bd. 2. Marburg 1824.

Bekannt ist, dass Grabbe sein *Barbarossa*-Manuskript am 16. April 1829 an seinen Verleger Kettembeil nach Frankfurt schickte. (V, 268f.) Das Original ist nicht erhalten. Grundlage für die Gesamtausgaben u. a. von Oskar Blumenthal von 1874,²⁰ von Alfred Bergmann²¹ und von Roy C. Cowen²² ist der Erstdruck von 1829.²³ Zuvor waren schon einzelne Szenen als Vorabdruck in verschiedenen Literaturzeitschriften veröffentlicht worden.

Noch während seiner Arbeit an diesem Werk sandte Grabbe Kettembeil im August 1828 eine „Kostprobe“, einen Monolog Barbarossas im zweiten Akt, mit dem dieser sich an den Burggrafen von Hohenzollern wendet, der ihm in der entscheidenden Schlacht bei Legnano zu Hilfe eilt. Geradezu als Vision erscheinen dem Kaiser die Hohenzollern, deren Burg in Schwaben derjenigen der Hohenstaufen gegenüberliegt, als die zukünftigen Nachfolger seines eigenen Geschlechts:

Gewitterwolken zieht oft über beide,
 Doch keine beugt davor die Scheitel, und
 Noch wen'ger die Bewohner! – Oft wenn ich
 Von meines Schlosses Zinnen dich, o Nachbar,
 Und deine Burg erblickte, wenn ich dann
 An dich gedachte, deiner Ahnen Taten,
 An euren Namen, fiel prophetisch es
 Mir ein: gewiß, daß einst, wenn Hohenstaufen
 In dieses finsternen Zeitalters Kämpfen
 Zu Trümmern sank, der Hohenzollern sich
 Bei hellern Sonnen wird erheben, das
 Vollendend, was mein Haus begonnen, kühn
 Den Schild der Welt vorhaltend, welcher gleich
 Dem Himmel glänzt und tönend, von
 Der Macht, der Wahrheit und der Freiheit Blitz und Donner! [...] (II, 48)²⁴

-
- 20 Christ. Dietr. Grabbe's sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Hrsg. und erläutert von Oskar Blumenthal. Bd. 1-4. Detmold 1874.
- 21 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960-1973.
- 22 Christian Dietrich Grabbe. Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. Bd. 1-3. München, Wien 1975-1977.
- 23 Kaiser Friedrich Barbarossa. Eine Tragödie in fünf Akten von Grabbe. Frankfurt a. M.: Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung G. F. Kettembeil 1829 (Die Hohenstaufen. Ein Cyclus von Tragödien von Grabbe. Erster Band).
- 24 Vgl. auch Hiller von Gaertringen, Hellfaier: Grabbe im Original (Anm. 3), S. 76f., Transkription der Handschrift mit Varianten und Faksimile.

Grabbes *Barbarossa* umfasst im Wesentlichen den Zeitraum von 1174 bis 1180, also vom 5. Feldzug des Kaisers bis zur Exilierung Heinrichs des Löwen. In diese sechs Jahre komprimiert Grabbe teilweise weit auseinander liegende Ereignisse und Schauplätze oder setzt sie in chronologisch abgewandelter Form in fünf Akten neu zusammen, sodass sich folgender Ablauf ergibt:

Erster Akt, erste Szene: Die Trümmer der Stadt Mailand (II, 5-12)

Vor dem obengenannten Zeitraum lag beispielsweise die Zerstörung Mailands 1161/1162, ebenso wie die Rückkehr der Mailänder und der Wiederaufbau der Stadt 1168/69. Aus den kämpferischen Dialogen der Mailänder wie auch aus den derben Sprüchen der aus verschiedenen deutschen Regionen stammenden Landsknechte erfährt man das zuvor Geschehene.

Erster Akt, zweite Szene: Das deutsche Lager auf den roncalischen Gefilden (II, 12-33)

Noch vor der Zerstörung Mailands war der Hoftag von Roncaglia 1158. Grabbe geht es jedoch nicht um die politische Dimension des Reichstags, also die Verabschiedung der sogenannten „Gesetze von Roncaglia“, durch die Barbarossa die kaiserliche Gewalt in Italien festschreiben wollte. Im Mittelpunkt stehen vielmehr die Heerschau Barbarossas mit der Vorstellung seiner Vasallen sowie das Verhältnis zu Heinrich dem Löwen.

Zweiter Akt, erste Szene: Die Heerstraße nach Legnano (II, 34-38)

Zweiter Akt, zweite Szene: Das deutsche Lager bei Legnano (II, 38-48)

Zweiter Akt, dritte Szene: Schlachtfeld bei Legnano (II, 49-62)

Der gesamte zweite Akt dreht sich um die Vorgeschichte von Legnano und die Schlacht selber. Anders als in den übrigen Akten herrscht hier geographisch gesehen ein geschlossenes Geschehen. Das für Barbarossa schicksalshafte Treffen mit Heinrich dem Löwen, das in 1176 in Chiavenna stattgefunden haben soll, wird hierher verlegt.

Dritter Akt, erste Szene: Prachtsaal im Dogenpalast zu Venedig (II, 63-73)

Als Folge der Niederlage bei Legnano sieht sich Barbarossa gezwungen, mit Papst Alexander III. und dem Lombardenbund Frieden zu schließen; die Szene beginnt sehr eindrucksvoll mit der Zeremonie, in der die Vermählung des Dogen mit dem Meer zelebriert wird.

Dritter Akt, zweite Szene: Schwaben. Halle in der Burg Hohenstaufen (II, 73-76)

1178 nahm Barbarossa in Speyer die Klagen der Fürsten gegen Heinrich den Löwen entgegen; der gesamte Prozess gegen ihn wird nicht explizit inszeniert,

sondern lediglich in Dialogen thematisiert. Hier geht es mehr um eine private Szene zwischen Barbarossa und seiner Gemahlin Beatrice.

Vierter Akte, erste Szene: Lustlager des Kaisers und Reichstag bei Mainz (II, 77-84)

Der Reichstag bzw. das Hoffest in Mainz, das eigentlich 1184 stattfand, wird hier vorverlegt. Besonderen Glanz verleiht dem Fest der Auftritt des historisch nicht nachweisbaren Minnesängers und Dichters Heinrichs von Ofterdingen. Die Szene dient Grabbe wahrscheinlich dazu, den späteren Heinrich VI. einzuführen, um den es im Folgedrama gehen wird, gleichzeitig zur Darstellung des kaiserlichen Poms, mit dem sich Barbarossa selbst inszeniert.

Vierter Akt, zweite Szene: Feldlager Heinrichs des Löwen am Fuße des Harzes (II, 84-91)

Mit dem höfischen Fest kontrastiert das in anschaulichem Lokalkolorit beschriebene Gelage im Feldlager Heinrichs des Löwen am Harz. Hier geht es weitaus derber und rustikaler zu. Im Gegensatz zur Dichtkunst des Minnesängers und zum Gesang provençalischer Troubadoure findet man hier die eher düsteren Anklänge an die Sagenwelt des Harzes.

Fünfter Akt, erste Szene: Schlachtfeld an der Weser (II, 92-100)

Das Urteil im Prozess gegen Heinrich den Löwen wurde mit einer dem mittelalterlichen Rechtsempfinden entsprechenden Heerfahrt durchgesetzt, in deren Zusammenhang Barbarossa einen zweimonatigen Verwüstungsfeldzug in Sachsen führte. Grabbe lässt die beiden Vettern hier einen erbitterten und wortreichen Zweikampf führen, aus dem Friedrich als Sieger hervorgeht.

Fünfter Akte, zweite Szene: Wüste Küste in Ostfriesland (II, 100-103)

Die Unterwerfung Heinrichs des Löwen 1181 in Erfurt wird nicht explizit thematisiert; in dieser Szene ein privater Dialog zwischen Heinrich und seiner Gemahlin Mathildis, der Tochter des englischen Königs. Beide schiffen sich nach England bzw. in die Normandie zu Heinrich II. von England ein.

Fünfter Akt, dritte Szene: Prachtsaal in der Kaiserburg zu Goslar (II, 103-105)

In diese Schlusszene verlegt Grabbe die Aufteilung von Heinrichs Lehen, die Verlobung Heinrichs VI. mit Constanze von Sizilien und den Beginn seines Kreuzzuges.

Zu den dramatis personae zählen 35 Haupt- und Nebenakteure, die größtenteils historisch dokumentierte Personen repräsentieren und den Werken Raumers

und Böttigers entsprechen. Hinzu kommen Herolde, Boten, fahrende Sänger, mailändische, lombardische und deutsche Truppen. Weiterhin treten u. a. ein damals nicht existierender Großfürst von Litauen auf, z. T. auch Personen, die eigentlich nicht ins zeitliche Geschehen passen.²⁵ Auf Heinrich von Ofterdingen, dessen Name in der Literatur im Kontext mit dem sagenhaften Sängerkrieg auf der Wartburg auftaucht, wurde bereits hingewiesen.

Die exakte Chronologie des Geschehens sowie die Historizität einzelner Figuren waren für Grabbe zweitrangig. Wie es bereits im anfangs zitierten Brief heißt, lag ihm besonders daran, „den Geist hervor[zu]ziehen“. (V, 286) Ergänzend lässt sich noch eine Bemerkung aus seiner *Abhandlung über die Shakspeare-Manie* hinzufügen: „Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung.“ (IV, 41)²⁶ Und im Zusammenhang mit seinem Drama *Marius und Sulla* heißt es: „Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln. Solange er diesen nicht verletzt, kommt es ihm auf eine wörtliche historische Treue nicht an.“ (II, 409) Insofern sollten quellenversierte Historiker dem Dramatiker einen gewissen künstlerischen Freiraum zugestehen, was Orts- und Personenkonstellationen angeht. Das Geschichtsdrama ist daher als eine von vielen möglichen literarisch-künstlerischen Variationen eines historischen Geschehens zu betrachten. Diesen Sachverhalt lässt Grabbe in der ersten Szene des vierten Aktes Heinrich von Ofterdingen in weitaus poetischeren Worten ausdrücken: „Denn was der Kaiser schafft, / das kann der Dichter zaubern!“ (II, 77)

Grabbe verteilt die Handlung auf zwölf kontrastreiche Szenen mit – bis auf den zweiten Akt – abrupten Ortswechslern, wodurch die sonst übliche Spannungstechnik zugunsten einer für seine Geschichtskonzeption charakteristische „Knotenpunkttechnik“²⁷ ersetzt wird, die folgendermaßen definiert wird:

Eine geschickte Knotenpunkttechnik konzentriert das wesentliche Geschehen einer historischen Epoche meist mittels szenischer Abschnittfolgen in ihren politischen Zentren. Diese bilden Kreise (Handlungsteile) mit eigener demonstrierender Umweltdarstellung und eigenen Spannungszielen aus, die durch Klammergriffe

25 Vgl. Grabbe: Werke (Anm. 22), Bd. 3, S. 141.

26 In seiner 1827 verfassten *Abhandlung über die Shakspeare-Manie* „findet sich so etwas wie eine theoretische Grundlegung der zukünftigen Form des Grabbeschen Geschichtsdramas.“ Vgl. Wolfgang Hegele: Grabbes Dramenform. München 1970 (Zur Erkenntnis der Dichtung, 7), S. 173.

27 Löb: Grabbe (Anm. 4), S. 59f.

verbunden, einander einzeln gegenübergestellt sind, schließlich zusammenprallen und die historische Entscheidung herbeiführen.²⁸

Auf drei ausgewählte Szenen sei kurz näher eingegangen: Das Drama setzt ein mit einer dramatischen Exposition, wie man sie von Shakespeares Historien und Römerdramen kennt.²⁹ Die Szene zeigt das in Trümmern liegende Mailand und bietet damit auf den ersten Blick ein „realistisches Abbild, das die vaterländische Wirkungsabsicht allerdings behindern mußte“,³⁰ denn hier wird deutlich: Die kaiserliche Machtpolitik wird aus den Ruinen von Mailand³¹ erschaffen und trifft auf den erbitterten Widerstand der Mailänder, deren Bürgermeister Gherardo zum Kampf aufruft:

– Mailänder! Krieg!
Ihr wisset, w i d e r wen es gilt – Er thront
Als schrecklichster der Herrscher – Wißt
Ihr aber auch, für was ihr kämpft? Wes Schoß
Euch liebend aufnimmt, wenn ihr stürzt? Es ist
Die V a t e r e r d e ! Für
Die Vaterstadt, fürs Vaterland, für ganz
Italien streitet ihr! Sei Friedrich noch
So mächtig, unsre Bundesgenossen sind
Weit mächtiger – [...]

ALLE MAILÄNDER UND LOMBARDEN

Wir brechen jubelnd auf zum Freiheitskriege! (II, 11f.)

Bevor Barbarossa seinen Auftritt im ersten Akt hat, wird er von seinen Gegnern charakterisiert, einmal aus italienischer, einmal aus verwandtschaftlicher

28 Hegele: Grabbes Dramenform (Anm. 26), S. 246. – Vgl. auch: Alberto Martino: Christian Dietrich Grabbe. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, S. 234.

29 Vgl. dazu Ina Schabert: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt. 2. Aufl. Stuttgart 1978, S. 273: „[...] so heben die meisten Stücke Shakespeares doch in einem Moment an, der es [...] erforderlich macht, den Zuschauer über vorher Geschehenes ins Bild zu setzen.“

30 Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben und Werk. Leipzig 1986, S. 147.

31 Zur Destruktionsrhetorik und den Zerstörungsmomenten in Grabbes Hohenstaufen vgl.: Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M. 1973 (Gegenwart der Dichtung, 7), S. 70ff.

Perspektive. Der erste große Monolog des Dramas gebührt jedoch keineswegs dem Kaiser, sondern Heinrich dem Löwen, dessen Auftritt von den Landsknechten als ein „Großer“ angekündigt wird. (II, 15)³² Voller Missmut sinniert der welfische Herzog über die zunehmenden Machtgelüste seines staufischen Veters:

Das nimmt kein Ende! Grundlos dämmert es
In seinem Auge, nie wird es gesättigt!
Hoch über Mailands Trümmer, Romas Kuppeln weg,
Bis zu des Ätna Flammenhöhn, bis zu
Den Pyramiden und Jerusalem
Schweift schon sein Blick, – und Ich, der Löwe, soll
Als Hund ihn stets begleiten? Ward
Ich nicht zu groß dazu?
[...]

Seh ichs endlich?

Und strahlt er wieder wild in Mitternacht,
Der Stern der Welfen? – – – Er ist ein a n d e r e r
Als d e r v o n W a i b l i n g e n ! Sie stiegen beide
In fabelhafter Vorzeit Dämmerung,
Mit wundervollem Glanz aus Deutschlands Boden,
Und stiegen immerdar, Jahrhunderte
Hindurch, bis zu des Äthers letzten Gipfeln,
Ein zweites Paar der Dioskuren –
– Nun nahen sie im Scheitelpunkt zusammen,
Und Einer muß sich beugen, oder muß
Erlöschen, oder beide müssen sich
Zerstören! – [...]. (II, 16f.)

Die zweite Szene im zweiten Akt bietet einen besonderen „Knotenpunkt“, der für jeden der beiden Kontrahenten sowohl in persönlicher, als auch politischer Hinsicht bestimmend werden soll: Heinrich der Löwe trifft im kaiserlichen Heerlager ein und verweigert dem Kaiser nicht nur offen die weitere Gefolgschaft, sondern wagt es auch noch, ihm strategische Ratschläge zu geben. Nach der anfänglich innigen Umarmung folgt für Barbarossa unerwartet die Enttäuschung:

32 Vgl. dazu auch Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen 2016, S. 262. – Die Gestalt Heinrichs des Löwen übernimmt in Ansätzen die Rolle des „meditative hero“, der zuweilen Sinn- und Schicksalsfragen reflektiert, der zugibt unter der „Last des Lebens“ zu leiden (Vgl. II, 37). Dazu auch Löb: Grabbe (Anm. 4), S. 57.

HEINRICH DER LÖWE

Kaiser, ich folge deiner Bahn nicht mehr! [...]
 Mit meinem Heer zieh ich nach Deutschland!
 Vereinst du dich mit mir, so wirds mich hoch
 Erfreuen, und dir den Rückzug helf ich decken! –
 – Doch nie schlag ich die Schlacht mit den Lombarden! (II, 39)

Als Heinrich der Löwen trotz aller Bitten nicht umstimmen lässt, kommt es zu jener bedeutungsvollen Szene, die bildlich in der Sächsischen Weltchronik³³ aus dem späten 13. Jahrhundert überliefert ist: Barbarossa fällt auf die Kniee, seine Krone soll sogar Heinrich dem Löwen vor die Füße gerollt sein:

KAISER FRIEDRICH

O, nichts, nichts auf der Welt, was ich
 In diesem Augenblick nicht opferte –
 – – Zu deinen Füßen stürzt der Kaiser, faßt
 Die Kniee dir – sein Aug wird trübe – und er fleht:
 Entweiche nicht von ihm in dieser Stunde
 Der Not! (II, 41)

Als Heinrich der Löwe sich nicht umstimmen lässt:

KAISER FRIEDRICH

Jetzt, Löwe, geh!
 Doch hüt dich vor dem Jäger, der fortan
 Bis in Norddeutschlands Marken dich verfolgt! (II, 43)

Heinrichs Antwort:

Der Löwe zittert nicht vor Jägern, ob
 Ein kaiserlicher auch darunter jagte!
 – Er schüttelt nur die Mähne! (II, 43)

Mit der Gestalt Barbarossas gelingt Grabbe die

Destruktion eines heroischen Individuums, dessen radikale, durch Ideale der Selbstverwirklichung oder der geschichtlichen Erfüllung bestimmte Subjektivität zerbrochen wird. Die Macht der geschichtlichen Realität, die durch Helden immer nur kurzfristig bestimmt werden kann, holt diese regelmäßig auf den Boden der Tatsachen

33 Vgl. Johannes Laudage: Friedrich Barbarossa. Eine Biographie. Regensburg 2009, S. 204.

zurück. [...] Den Heroen gelingt es nur in einzelnen kurzen Momenten der heroischen Erfüllung Geschichte zu machen.³⁴

Grabbe überlässt es Barbarossa, der trotz seiner Gewalttaten als edler und kultivierter Herrscher die Ideale des Rittertums verkörpert, sich selber zu inszenieren und zu charakterisieren. Selbstbewusst bezeichnet er sich als „Vorflechter Europas“ (II, 40), „Schiedsrichter der Welt“ (II, 59), „Deutschlands Kaiser“ (II, 72), „Herr Der Welt“ (II, 98) und „des Abendlandes Herrscher“ (II, 105). Solche Selbstvergewisserungen suggerieren einen Daueranspruch auf bestimmte historische Positionen sowohl für die Gegenwart als auch für die Zukunft und bereiten die Basis für eine Mythologisierung der eigenen Person. Auf dem Höhepunkt seiner Macht hat er im Glauben an eine höhere Erfüllung die Einigung Deutschlands erreicht, die nun noch durch seinen Kreuzzug manifestiert werden soll. Triumphierend kann er also nach Heinrichs Verbannung ausrufen:

Gebrochen ist der stolze Nacken des Vasallen!
 Deutschland ist einig und es trotzt der Welt! (II, 103)

Doch damit ist keineswegs ein dauerhafter Stabilitätzustand erreicht, den es historisch-politisch per se nie geben kann. Im Moment des Triumphes bereitet sich auch schon der Niedergang vor,³⁵ den Heinrich von Ofterdingen schon prophezeit hat, indem er auf dem Mainzer Hoffest auf die Vergänglichkeit von Größe und Glorie verwies:

Verswinden
 Wird einstmals alle diese Glorie!
 Sie ist zu groß! Und Größe ist im Reich
 Der Phantasie nur ewig. (II, 80)

Und an anderer Stelle, an Barbarossa gewandt:

Herr,
 Dein Glück wird bald zu groß! – Ich zittre fast! (II, 104)

Grabbes Barbarossa beginnt und endet mit Anklängen an Shakespeare, durch dessen Werke sich ein Motivkomplex zieht, „der durch Wörter wie *fortune*,

34 Dietrich Busse: „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!“ Geschichte als Prozeß im Werk Christian Dietrich Grabbes. In: Grabbe-Jahrbuch 5 (1986), S. 11f.

35 Vgl. Gamper: Der große Mann (Anm. 32), S. 265.

chance, fate, destiny, providence, doom, lot und *luck* repräsentiert wird. Dahinter steht die für das Mittelalter charakteristische Vorstellung vom Rad der Fortuna, das die Menschen emporträgt und wieder zu Boden schleudert, wenn sie ihm eine Angriffsfläche bieten.³⁶

Rezensionen und Rezeption

In seinem 1827 verfassten Essay *Über die Shakspeareo-Manie* hatte Grabbe zwar noch festgestellt: „Das deutsche Volk [...] will in der Tragödie eine unge-störte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken [...]“ (IV, 53)³⁷ Doch nicht immer stimmten Grabbes spontan und emotional geäußerten Überlegungen mit der eigenen literarischen Umsetzung überein.³⁸ Seine Stücke entstanden ohne Rücksicht auf jegliche Bühnentradi-tion, Publikumerwartung oder Aufführbarkeit, und dessen war er sich durchaus bewusst. Er schrieb in erster Linie für den Leser und nicht für den Theaterbesucher und vertrat die Ansicht: „[...] und das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers“ (V, 318)³⁹

Da das *Barbarossa*-Drama nach seinem Erscheinen keine Aufführung erlebte, gibt es somit auch keine Theaterkritiken, jedoch eine Reihe von Rezensionen in den wichtigsten literarischen Zeitschriften der damaligen Zeit.⁴⁰ Der Radius der Rezipienten war überschaubar, es handelte sich um eine intellektuelle, literarisch-historisch gebildete Leserschaft. Die Beurteilungen erschöpfen sich z. T. in zurückhaltender Begeisterung, tendieren dazu, Grabbes Absicht durchaus Bewunderung zuzusprechen, aber dabei auch gewisse Mängel nicht zu verheimlichen, dazu gehört die Auffassung, er habe sich möglicherweise zu viel vorgenommen, sei zu frei mit der Materie umgegangen. Teilweise handelte es sich mehr um weitschweifige Inhaltsangaben mit ausführlichen Zitaten, die in mehreren Fortsetzungen erschienen. Vor allem hinsichtlich der Darstellung Heinrichs des Löwen gehen die Meinungen weit auseinander: So heißt es beispielsweise in der Rezension in den *Allgemeinen Unterhaltungs-Blättern* aus Münster:

36 Hans-Dieter Gelfert: *Shakespeare*. München 2000, S. 41.

37 Vgl. auch Sengle: *Das historische Drama* (Anm. 14), S. 164.

38 Vgl. dazu Löb: *Grabbe* (Anm. 4), S. 36f.

39 Brief Grabbes an Wolfgang Menzel vom 15. Januar 1831, hier mit Bezug auf sein Napoleon-Drama.

40 Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Bd. 3. Detmold 1961.

Neben Friedrich's Charakter steht am schönsten und psychologischwahrsten der H e i n r i c h des Löwen da; sein Wanken, sein Abfall vom Kaiser ist herrlich motivirt, wir fühlen den Schmerz des Kaisers lebendig mit, von dem er ergriffen wird beim Abfalle des sonst so getreuen, kräftigen Bundesgenossen und Vasallen.⁴¹

Dagegen schreibt Wolfgang Menzel, Redakteur des *Literatur-Blattes* von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* in Stuttgart:

Das Werk ist somit kein bühnengerechtes Drama, aber immerhin ein sehr schönes Gedicht in dramatischer Form, und das beste, womit uns der geniale Grabbe bisher beschenkt hat. [...] Ueber den Charakter Heinrichs des Löwen muß ich noch eine Bemerkung anknüpfen. [...] Man ist gewohnt, Heinrich den Löwen als einen großen Helden zu rechtfertigen und mit Ruhm zu überschütten, aber ist sein Verrath am Kaiser nicht ein unverzeihlicher schlechter Streich? Den Freund, den Kaiser erst sicher zu machen und dann in der Stunde der Gefahr verlassen, das ist kein Verrath, keine kecke Empörung [...], sondern eine feine, moderne, diplomatische Perfidie.⁴²

Die Rezensenten aus Westfalen und Württemberg argumentierten hier zweifellos aus jeweils lokalpatriotischer Perspektive.

Grabbe selber verfasste im Übrigen zwei Selbstrezensionen (V, 274ff.) mit leicht abweichendem Inhalt, die er Anfang Juni 1829 an Kettembeil nach Frankfurt sandte. Die erste Version enthält neben einem einleitenden überschwänglichen Lob auch einige Kritikpunkte, in der zweiten kommt diesem „wahren Schicksalsdrama“ ausschließlich eine positive Beurteilung zu. Beide Texte wurden jedoch nicht veröffentlicht, es scheint sich vielmehr um eine Art Musterrezensionen gehandelt zu haben, die Grabbe dem Verleger eventuell auch zur Weitergabe zur Verfügung stellte.

Entgegen der ursprünglichen Planung und Ankündigung stellte Grabbe nach Fertigstellung von *Kaiser Heinrich der Sechste* die weitere Arbeit an seinem Hohenstaufen-Zyklus ein. In einem Brief an Louise Christiane Clostermeier vom 25. Juni 1831 begründete er die Entscheidung so: „Die Hohenstaufen setze ich nicht fort. Sie sind zu klein für die Zeit, und ach – auch unsere Zeit ist mehr toll als groß.“ (V, 342) Überdies war der literarische Markt mit Stauferdramen schlichtweg übersättigt. So schreibt Karl Immermann in einem Brief:

Grabbe, der Unaufhaltsame, hat „Kaiser Friedrich Barbarossa“ herausgegeben und kündigt, wenn ich nicht irre, noch 8 Hohenstaufen an. Nun werden gar die alten schwäbischen Kaiser bei uns Mode, in jedem Winkel sitzt ein Jüngling und macht

41 Ebd., S. 41.

42 Ebd., S. 54.

Ghibellinen. [...] Im Grabbeschen Rothbart habe ich einzelne Schönheiten gefunden, das Ganze halte ich für dummes Zeug.⁴³

Grabbe hatte sich schon längst einem anderen Thema zugewandt: *Napoleon oder die hundert Tage*, das 1831 ebenfalls bei Kettembeil in Frankfurt erschien. Mit diesem Drama, dem ein mehrjähriges, intensives Studium der deutschen und französischen Literatur vorausgegangen war, schuf Grabbe endgültig einen neuen Heldentypus, nämlich einen, „der beim Versuch, den Verlauf der Geschichte zu beeinflussen, an den gegebenen Verhältnissen scheitert, ohne dass darin irgendein höherer Sinn zu finden wäre“,⁴⁴ und gilt damit als Wegbereiter des „heroischen Nihilismus“,⁴⁵ ohne dabei jedoch im Nihilismus „eine einfache Lösung für die meisten von ihm erkannten Widersprüche des Lebens und der Kunst zu suchen oder zu suggerieren.“⁴⁶

Ausblick: Die „Barbarossa“-Auführungen von 1875 und 1941

Kaiser Friedrich Barbarossa ist nicht das meist gespielte Drama Grabbes.⁴⁷ Die relativ geringe Anzahl von Inszenierungen ist auf einen überschaubaren Zeitraum begrenzt. Kurz eingegangen werden soll an dieser Stelle auf die Aufführungen von 1875 in Schwerin und 1941 in Bochum.

Grabbes *Barbarossa* erlebte seine Uraufführung am 8. Dezember 1875 am Schweriner Hoftheater in der Bearbeitung des Intendanten Alfred von Wolzogen (1823-1883). Wolzogen strich die erste Szene im ersten sowie die erste Szene im vierten Akt, passte das Drama an die gegebenen dramaturgischen und bühnentechnischen Möglichkeiten an und legte den Schwerpunkt – den Rezeptionserwartungen des Publikums entsprechend – auf die fiktive historische Kontinuität von den Hohenstaufen zu den Hohenzollern. Gestrichen wurde also die

43 Karl Immermann an seinen Bruder Ferdinand, 17. August 1829. Ebd., S. 7.

44 Hiller von Gaertringen, Hellfaier: Grabbe im Original (Anm. 3), S. 86.

45 Verehrung und Distanz. Christian Dietrich Grabbe 1801-1836. Festgabe zum 200. Geburtstag des Detmolder Dichters. Bearb. Fritz U. Krause. Detmold 2001, S. 24. – Zur Definition des nihilistischen Helden vgl. Qrt [Kurt Leiner] Drachensaat: Der Weg zum nihilistischen Helden. Hrsg. von Tom Lamberty. Berlin 2000. Grabbe wird hier nicht berücksichtigt.

46 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998, S. 241.

47 Eine Aufstellung der Ur- und Erstaufführungen sowie Bearbeitungen und vorhandenen Materialien ist abrufbar über die Homepage des Grabbe-Archivs der Lipptischen Landesbibliothek Detmold: <http://www.llb-detmold.de/?id=340>.

Eröffnungsszene, in der Barbarossa als Zerstörer Mailands erscheint. Deutlicher in den Vordergrund rückte damit die bereits zitierte zweite Szene des zweiten Aktes, in der es u. a. heißt:

[...] Ich ahn's, daß andre Friedriche mich einst
 Ersetzen, sei's aus meinem Hause, sei's
 Aus eurem! Hoch heißt unsrer Namen
 Vorsilbe, hoch, dem Schicksal Stirne bietend,
 Laß uns dem Feind begegnen! – Laß uns
 Nicht niedriger als unsre Namen sein! [...] (II, 48)

Und dabei – so ein Kritiker dieser Premiere – „ging die warme Sonne patriotischer Begeisterung in den Herzen der Schweriner auf, und ein Sturm des Beifalls durchbrauste das Theater“.⁴⁸ Die vorgenommene Raum-, Figuren- und Sprachbehandlung und der Versuch, Grabbes Stück einem klassizistischen Dramenverständnis anzupassen, führten also zu einer qualitativ anderen inhaltlichen Aussage.⁴⁹ Auch wenn Grabbes Geschichtsdramen als „würdige Dramen zur Illustrierung der vaterländischen Geschichte“⁵⁰ angesehen wurden, so gab es diese Version von Wolzogen nur einmal in Schwerin, da der Kulturkampf Aufführungen untersagte, „worin Conflictte zwischen Kaiser und Papst“⁵¹ thematisiert wurden.

Die bislang letzte Inszenierung des *Barbarossa* fiel in das Jahr 1941. Erster Intendant des Stadttheaters Bochum war seit 1919 Saladin Schmidt (1883-1951), der bereits seit den 1920er Jahren bestrebt war, Bochum zur Festspielstadt zu etablieren und in diesem Zusammenhang zyklische Aufführungen von Werken Shakespeares (1927, 1937), Goethes (1928), Hauptmanns (1932), Schillers (1934), Kleists (1936) und Hebbels (1939) veranstaltet hatte. Schmitts Inszenierungen zeichneten sich durch besondere Werktreue, monumentale Bühnenbilder seines Bühnenbildners Johannes Schröder und begleitend komponierte Musik aus, eine Aufführungspraxis, für die sich in der zeitgenössischen Rezeption der Begriff „Bochumer Stil“ durchsetzte.⁵² Die Bearbeitung der Hohenstaufen-Dramen durch Schmitt ist heute nicht mehr nachvollziehbar,

48 Zit. nach: Maria Pormann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo 1982 (Lippische Studien. Forschungsreihe des Landesverbandes Lippe in Detmold, 10), S. 57.

49 Ebd., S. 56.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Jessica Pesch: Festspiele für ein neues Deutschland? Saladin Schmitts ‚Klassikerwochen‘ am Schauspielhaus Bochum im Dritten Reich. Herne 1999 (Hefte zur

da das Bochumer Schauspielhaus am 4. November 1944 bei einem Bombenangriff zerstört wurde und das dortige Theaterarchiv verbrannte. Erhalten geblieben sind die Festschrift der Grabbe-Woche mit Szenenfotos sowie einige Bühnenbildentwürfe Schröders.⁵³ In verschiedenen Zeitungen wurde über die Aufführungen der Hohenstaufen-Dramen während der Grabbe-Woche im Juli 1941 berichtet.⁵⁴ Ob jedoch aus den Theaterkritiken der Zeit auf die tatsächliche Inszenierung geschlossen werden kann oder inwieweit sich die Kritiker an die Vorgaben der nationalsozialistischen Weltanschauung hielten,⁵⁵ muss dahingestellt bleiben.

Heute ist Grabbes *Kaiser Friedrich Barbarossa* auf der Bühne nicht mehr zu finden, in der neueren Forschung – sowohl in theater- und literaturhistorischer als auch rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht – spielt er eine untergeordnete Rolle. Das mag dem Zeitgeist geschuldet sein. Werkimmanente Untersuchungen zu Einzelaspekten stehen noch aus, so beispielsweise zu den Shakespeareschen Momenten im Drama wie auch zu den beiden einzigen aktiven Frauengestalten Beatrice und Mathildis.

Geschichte des Bochumer Theaters, 4), S. 18f. – Porrmann: Grabbe (Anm. 48), S. 267ff.

53 Festschrift zur Christian-Dietrich-Grabbe-Woche 1941. Bochum 1941.

54 Siehe dazu Porrmann: Grabbe (Anm. 48), S. 275f.

55 Siehe dazu Maria Porrmann: Grabbe-Dramatik auf den Bühnen im faschistischen Deutschland: Die Inszenierung einer völkischen Legende? In: Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp. Bielefeld 1986, S. 60.

ROBERT WEBER (CELLE)

Grabbes letzte Zuflucht: *Die Hermannsschlacht*

Das Analyseinstrument der Regressoren

Das Thema Hermannsschlacht sollte längst erledigt sein. Spätestens seit Ende des Zweiten Weltkrieges. Ist es aber nicht. Die Produktion geht weiter, bis heute, Hermann bleibt präsent. Warum ist das so? Was hat die Schlacht im Teutoburger Wald noch mit unserer Gegenwart zu tun?

Eine Analyse von disparat erscheinenden Problemen, die eine Vielzahl der Menschen in unserer Gegenwart betreffen – darunter Süchte, Konsumstörungen, Depression, Burnout, narzisstische Störungen und andere mehr – ergab: Der Gegenwartsdeutsche führt ein Leben im Ungleichgewicht mit sich selbst und mit seiner Umgebung. Es stellte sich heraus, dass am Grunde der untersuchten Problemphänomene stets dieselben vier Kerne liegen, die „Regressoren“. Sie variieren jeweils in Kombination und Gewichtung. Ihre konkrete Gestaltung hängt von den Bedingungen ab, in welchen Individuen aufwachsen und leben. Die sich daran anschließende Analyse von siebzig Varusschlacht-Produktionen aus einem Zeitraum von zweihundertfünfzig Jahren bis in unsere Gegenwart offenbarte, dass die darin enthaltenen Problemreflexionen ihrer Zeit rückführbar sind auf eben dieselben Kernelemente. Die Regressoren sind der Missing Link. Sie verbinden horizontal die untersuchten Gegenwartsprobleme miteinander sowie vertikal diejenigen vergangener Dekaden und Jahrhunderte. Ihre Erforschung bringt ein mächtiges Tool für systematische Literaturanalysen hervor.¹ Dieses Tool soll im Folgenden angewandt werden, um die Regressoren in Grabbes Leben und seiner *Hermannsschlacht* zu identifizieren.

Was sind die Regressoren? Es handelt sich dabei um Störungen im Selbst-Selbst- und im Selbst-Welt-Verhältnis. Ihr Vorhandensein im Individuum bringt psychisches Ungleichgewicht hervor und gerinnt in bestimmten Pathologien. Sie werden ex negativo anschaulich durch ihren jeweiligen positiven Widerpart. Welche vier Regressoren gibt es? 1. Entfremdung: Ihr positiver Gegensatz ist das Angeeignetsein, der Prozess des Aneignens oder der Anverwandlung. Die Resonanz-Theorie von Hartmut Rosa lässt sich unter diesem Regressor

1 Die Hintergründe, Forschungsergebnisse und Entwicklung des Instrumentariums in: Robert Weber: *Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht*. Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum. Celle 2018 (Diss. Hannover 2017). Vgl. die Rezension von Peter Schütze. In: Grabbe-Jahrbuch 38 (2019), S. 204-210.

erfassen. Die nach innen gerichtete Entfremdung ist die Selbstentfremdung; 2. Heteronomie: Ihr Gegenstück bilden Autonomie und Freiheit. Sie liegt äußeren und inneren Zwängen zugrunde. Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts findet eine zunehmende Verschiebung von außen nach innen statt. Heteronomie liegt jeglichen Formen von Gewalt- bzw. Ohnmachtserfahrungen zugrunde. Ein Beispiel für unsere spätmoderne Gegenwart ist die Beschleunigung, die alle Lebensbereiche durchdringt und das Subjekt über die Grenzen der Erschöpfung treibt; 3. Erstarrung: Die Erstarrung bezeichnet einen Zustand des Erstarrtseins oder auch einen Prozess des Stagnierens von Bewegung, motorischer und psychischer Antriebsenergie, das Versiegen von Motivationskraft. Sie reicht von Antriebslosigkeit über Lethargie, Stupor bis zum Tod als vollständige Erstarrung. Sie findet sich in prominenten Erkrankungen wie Depression oder Burnout; 4. Kontingenz: Kontingenzerfahrung oder -bewusstsein ist die gefühlte Halt- und Orientierungslosigkeit in einer für das Subjekt sinnentleerten oder unverständlichen Welt. In einem ihm fremd gewordenen Terrain ist ihm die Ausbildung einer mit der Umwelt im Zusammenhang stehenden Identität, eine Verwurzelung nicht mehr möglich. Wie im Falle von Entfremdung und Heteronomie schwindet auch durch die Kontingenz das Gefühl der Selbstwirksamkeit.

Der Zusammenhang und das Zusammenspiel der Regressoren lässt sich kaum abstrakt fixieren. Es ist ebenso variabel wie die Erscheinungsformen, die aus den Regressoren hervorgehen und die in Zukunft weiterhin sich wandelnde Formen annehmen werden. In jedem Individuum sind sie in anderer Dynamik und Intensität wirksam.

Legitimation einer Zusammenschau von Autor und Werk

Klaus Theweleit, der in den 1970ern faschistische Literatur, und Antonio Cortesi, der in den 1980ern Grabbes Dramen mit psychoanalytischen Mitteln untersucht, warnen beide vor einem aus dem klinischen Kontext gerissenen, psychologischen Instrumentarium, mit welchem von der Literatur ausgehend den AutorInnen bestimmte Diagnosen attestiert werden sollen. Nichtsdestotrotz wagen beide, in literarischen Produktionen Reflexe und Vorgänge wahrzunehmen, die als Ausdruck unbewusster Gegenstände Zugang gewähren zur Welt- und Selbstwahrnehmung der Autoren.² Mit derselben vorsichtigen Intention soll nun das Instrumentarium der Regressoren verwendet werden, um Analogien und Korrespondenzen

2 Vgl. Klaus Theweleit: Männerphantasien. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. München 1995, S. 64ff. sowie Antonio Cortesi: Die Logik von Zerstörung und

zwischen dem Menschen Grabbe in seiner Lebenswirklichkeit und seiner *Hermannsschlacht* aufzudecken, ohne in einen Positivismus zurück zu verfallen.

Eine zentrale Rolle für Grabbes soziale Weltwahrnehmung spielt der Regressor der Entfremdung. Als fremd und geistig erstarrt erscheint ihm die soziale Wirklichkeit Detmolds. Ihr Merkmal ist die „Gemeinheit“. An Kettembeil schreibt er: „Ich [...] verachte nur noch immer das Gemeine“ (V, 149).³ Die einzelnen Mitglieder einer Gemeinschaft leben, sprechen und handeln „gemein“, dadurch erschaffen sie in ihrem Miteinander das biedermeierliche „System“, das für Grabbe in Detmold ein besonders dunkles Zentrum besitzt. Die Gemeinheit und das System der Detmolder Sphäre bedeuten in Grabbes Wahrnehmung Kälte, Ausschluss aus der Gemeinschaft, Isolation, das Ansehen eines „verschlechterten Mastochsen“ für ihn als „gebildeten Menschen“ (V, 93).⁴ Aus der gefühlten Inkongruenz zwischen Grabbe und seiner Umgebung entstehen für ihn beschämende Eskalationen. In einer solch kalten Lebenswelt fühlt er sich selbst erstarren: „Meine Seele ist todt, was jetzt noch unter meinem Namen auf der Erde sich hinschleift, ist ein Grabstein, an welchem Tag für Tag weiter an der Grabschrift gehauen wird [...]“ (V, 149)⁵ Die Oppositionsrolle, in die Grabbe sich hineinbegibt, provoziert wiederum entsprechende Urteile seiner Umgebung über ihn. So „nannten die Vorgesetzten ihn einen Mann, der, krank an Leib und Seele, mit sich und der Welt zerfallen sei.“ (VI, 376)⁶ 1834 schreibt Prorektor Clemen an Immermann. Grabbes Mittel zur seelischen Wiederherstellung „dürfte [...] seyn, daß er sich von innen her ermannte [...]“ und berichtet, seine Mitbürger hätten sich angesichts seiner Äußerungen über seine Ehefrau mit „Widerwillen u. Ekel weggewandt“. (VI, 111)⁷ Eingang seiner Grabbe-Biografie urteilt Ziegler, seinen Werken gehe „jenes zarte weibliche Element ab, welches eine Theilnahme [...] der Frauenseelen, an dem Großen und Kräftigen vermittelt. Man ist zu sehr unter Männern.“⁸ Diese Urteile geben Hinweise über besagtes System. Der abwertende Gegensatz zwischen männlich und weiblich, das Sich-Ermannen als Heilmittel, die Sanktionierung devianten Verhaltens durch Abwendung verrät einiges über die Welt, von der Grabbe sich ab- und ausgestoßen fühlte. Sich einzufügen in deren Mechanismen, um angenommen

Größenphantasie in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Bern, Frankfurt a. M., New York 1986, S. 5, 67, 169f.

3 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 4. Mai 1827.

4 Grabbe an Ludwig Tieck, Detmold, 29. August 1823.

5 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 4. Mai 1827.

6 Acta in causa Auditeur Grabbe und Forstsecretair Kestner, Detmold 1832.

7 Prorektor Heinrich Christian Albrecht Clemen an Karl Immermann, Lemgo, 13. Dezember 1834.

8 Karl Ziegler: Grabbe's Leben und Charakter. Hamburg 1855, S. 1f.

zu werden und wirtschaftlich zu überleben, muss der Opponent als Zwang erleben. Als Advokat und Auditeur versucht Grabbe, sich den Bedingungen unterzuordnen, und reibt sich daran auf. Aus seiner Perspektive unterwirft er sich einer Heteronomie, um bestehen zu können. Das zerstörerische Aufbegehren des Einzelnen gegen ein erstarrtes und heteronomes Gesellschaftssystem gestaltet Grabbe kurz nach seiner Ernennung zum Hilfsauditeur in Detmold in der Figur des Don Juan.⁹ In einem feindlichen, kalten Umfeld, in dem keine Selbstverortung als Teil der Gemeinschaft gelingt und keine Verbundenheit mit dem Ort selbst existiert, drängen sich wie von selbst Empfindungen der Fremdheit, getrieben durch viele Entfremdungserfahrungen, und Kontingenz auf – „I c h und J e t z t, ein Fisch im Morast [...]. Die Welt ist mir [...] eins und einerlei“. (V, 147) Wo findet Grabbe Gegensätze zur Erstarrung, zu denen er Zuflucht nehmen könnte? In seinem Briefwechsel sind drei Dinge auszumachen: Theater, Bildung und Krieg. Im Ausblick auf die Veröffentlichung seiner Werke 1827 schreibt er an Kettembeil: „Geht unsere Sache gut, [...] s o w a c h e i c h a u f“ (V, 179) Und tatsächlich meldet er eineinhalb Jahre später: „Don J.[uan] wird bald wirken, Barbarossa nach, dann Aschenbr., dann Heinr. VI, dann Philipp – ich bin in vollster Kraft“. (V, 268)

Der ‚innere Hain‘

Den Hermannsschlachten der Jahrhunderte ist ein Begriff inhärent: Der Hain. Er bezeichnet Wälder und mit dem Wald verbundene Kultstätten, die ein topologisches Wesensmerkmal der „germanischen Heimat“ und Identität ausmachen. In seiner *Hermannsschlacht* setzt Grabbe den Wald in enge Verbundenheit mit dem Inneren „seiner“ Germanen. Die Vorstellung eines inneren Hains kann mit Hilfe der Regressoren auf die Realität übertragen werden, um ein Set an Aspekten zu erfassen und zusammenschauen, die eine Betrachtung sonst als disparat auffassen müsste. Was ist der innere Hain? Es handelt sich um die Vorstellung eines Innenraums, ein nach außen hin abgeschlossener, versteckter und geschützter Bereich. Er ist das Gefühl der Zuflucht, des Geborgen- und Zu-Hause-Seins. Konstituiert wird der innere Hain zunächst durch äußere Dinge, die einem Menschen Zuflucht, Heimat bedeuten können, um sich auf sicherem Grund zu fühlen und eine innere Basis als Drehmoment für sinnerfülltes Handeln zu besitzen. Ist dieser Innenraum vorhanden und intakt, bedeutet er für das Individuum ein orts- und objektunabhängiges Gefühl des Zu-Hause-Seins, des sich Bewegens im Bekannten und Vertrauten. Er ist für das Individuum Zentrum seines, mit Georg Lukács gesprochen, geschlossenen metaphysischen Weltkreises oder, nach Ernesto de Martino, der ruhende Mittelpunkt des Hintergrundfeldes, welches der Welt für das Subjekt

9 Vgl. Cortesi: Logik (Anm. 2), S. 213, 219, 220.

den Charakter von Vertrautheit und Zu-Hause-Sein und, mit Hartmut Rosas Worten, Responsivität verleiht. Eingriffe in dieses Innere, durch Vorgänge in der Außenwelt, z. B. Heteronomie, aber auch eigene psychische Ungleichgewichte des jeweiligen Individuums, bedrohen den inneren Hain. Seine Versehrung bedeutet psychische Notsituationen und reelle Lebensgefahr, etwa durch Formen psychomotorischen Stupors bis hin zur Selbsttötung.¹⁰ Um ihn intakt zu halten, beispielsweise die Empfindung von Autonomie und Selbstwirksamkeit gegen depressive Sinnleere (Kontingenz) zu verteidigen, kommen verschiedenste Surrogathandlungen zur Anwendung, die sich oft in Formen des Konsums, zum Beispiel Alkohol, äußern und in Sucht münden können. In der Spätmoderne wirken die Regressoren in den verschiedensten Erscheinungsformen auf diesen Innenraum ein. Innerer und äußerer Hain sind verbunden, die Unversehrtheit des einen ist von derjenigen des anderen abhängig. In konzentrischen Kreisen lagern sich um das Selbst die Bestandteile eines erweiterten Selbst, die zusammen das Eigene bzw. Angenehme ausmachen. Geist, Körper, Besitz, (Resonanz-)Raum, die sichere Sphäre des Eigenen. Eine Versehrung des Eigenen erfährt das Individuum als gewaltsame Grenzüberschreitungen, die Traumata hinterlassen können. Heteronomie führt nicht selten zu psychischer und körperlicher Erstarrung. Schwere Bedrohungen des inneren Hains treiben das Individuum auf einen notwendigen Endpunkt des Notzustands zu, einen *breaking point*, an dem eine Peripetie stattfindet, indem eine von zwei Möglichkeiten realisiert wird: Selbstaufgabe oder Kampf. Dies ist die den Handlungen der Hermannsschlachten zugrunde liegende Situation.

Wie ist es nun um Grabbes ‚inneren Hain‘ bestellt? Wie verhält es sich im Leben Grabbes mit den Elementen, aus denen sich der beschriebene Innenraum für jeden Einzelnen generieren sollte? In anderen Worten: Was konnte Grabbe sich aneignen? Da ist zunächst der Raum seiner Kindheit und seines Aufwachsens: Detmold. Bekanntermaßen liebte Grabbe seine Heimatstadt keineswegs. Und tatsächlich, seine Kindheit, Jugend und späteren Jahre in Detmold können als gescheiterte Aneignung des Sozialraums bezeichnet werden. Der Regressor der Entfremdung in Gestalt nicht gelungener Aneignung und fortgesetzter Entfremdungserlebnisse übt eine starke Wirkung bezüglich dieses Un-Heimatraums aus. Aufenanger berichtet, als Sohn des Zuchthausmeisters habe Grabbe von seinen Mitschülern Spott und Ablehnung ertragen müssen.¹¹ Früh prägt er eine Kontaktscheu aus,¹² entbehrt den Rückhalt für soziale Aneignung, fühlt sich nicht willkommen, um andere in seiner Welt willkommen zu heißen. Die anderen bleiben

10 Vgl. Weber: Hermannsschlacht (Anm. 1), S. 163-165, 179-182.

11 Vgl. Jörg Aufenanger: Das Lachen der Verzweiflung. Grabbe. Ein Leben. Frankfurt a. M. 2001, S. 17f.

12 Vgl. ebd., S. 17f., 38.

meist Fremde. Die erfahrene Kränkung aufgrund seines Herkommens begleitet ihn lebenslang. Seine spätere Gemahlin Louise Clostermeier notiert über die Zeit seiner Werbung um sie, Grabbe habe auf ihre Abweisungen empfindlich reagiert: „[...] und verlies uns mit den Worten: „Ich der Zuchthausjunge gehe.“¹³ Eine als positiv erfahrene Insel der Selbstwirksamkeit und Anerkennung, und damit ein Zufluchtsort, ist die Bildung, seine hervorragende schulische Leistung.¹⁴ Dennoch assoziiert Grabbe „das verwünschte Detmold“ (V, 92)¹⁵ dauerhaft mit Affekten der Ablehnung und Feindlichkeit. Bei der Wiederbegegnung mit diesem Ort 1823, „dem traurigen Wiedersehen“, (V, 90) ergriff’s [mich] wie ein Krampf“. (V, 90) Nach der Einkehr bei seinen Eltern „sitze ich hier in einer engen Kammer, ziehe die Gardinen vor, damit mich die Nachbarn nicht sehn“. (V, 92) Grabbe flüchtet in einen winzigen Schutzraum, nach außen abgeschlossen, opak und impenetrabel für Blicke, Worte und ablehnende Urteile der Menschen seiner Umgebung, die „einen gebildeten Menschen für einen verschlechterten Mastochsen“ (V, 93) halten. Die Zuflucht der Bildung bietet an solchem Ort keinen Schutz. In „dem tristen Neste“ (V, 94)¹⁶ empfindet Grabbe keine positive Heimatlichkeit. 1828 wird ihm eine schmerzhaft Kränkung zuteil seitens der Detmolder Schauspieltruppe, die er in seinen Theaterkritiken mit weniger freundlichen Worten bedacht hatte. In der Aufführung von *Das Kamäleon* wird eine Figur, eindeutig als Grabbe erkennbar, als Witzfigur vorgeführt. Der als Zuschauer Anwesende erlebt, wie ihn das Publikum johlend auslacht.¹⁷

Ob ihm seine Eltern und die Beziehung zu ihnen ein virtuelles zu Hause errichten konnten, bleibt im Dunkeln, muß aber eher verneint werden. Seinen höflichen Briefen an die Eltern aus Leipzig, Berlin und Dresden, seinen späteren finanziellen Unterstützungen für seine Mutter, steht ein Brief an sie entgegen, in welchem sich Gefühle der Abstoßung entladen: „Dein letzter Brief hat mich sehr krank gemacht. [...] Du willst hieher kommen? Mich hier nun ganz ausziehen [...]? Noch nicht satt? [...] In selber Stunde, wo Du hier ankommst [...] reis’ ich von hier ab. [...] kommst Du, geb ich Dir nichts mehr.“ (VI, 267)¹⁸ Hier drückt sich eine der Mutter zugeschriebene Eigenschaft des Aussaugens aus. Die Zuwendungen an sie entpuppen sich darin als innere Heteronomie: Er macht etwas, was er eigentlich nicht machen will.

13 Zit. nach ebd., S. 183.

14 Vgl. ebd., S. 22.

15 Dieses und die folgenden Zitate: Grabbe an Ludwig Tieck, Detmold, 29. August 1823.

16 Grabbe an Ludwig Gustorf, Detmold, etwa September 1823.

17 Vgl. Aufenanger: Lachen der Verzweiflung (Anm. 11), S. 152.

18 Grabbe an seine Mutter, Düsseldorf, 21. Juli 1835.

Fragt man nach dem Raum von Grabbes „Heimat“ und der Qualität seiner Empfindungen zu dieser Topografie, kann zum einen als kleine Idylle das Gartengrundstück seiner Familie identifiziert werden, „vor der Stadt sehr reizend an einem kleinen Wasser gelegen“.¹⁹ Auf die Bedeutung dieses Ortes weist ein anderer Brief Grabbes an seine Mutter hin: „Auf den Garten kannst Du nöthigenfalls [...] borgen, nur verkauf’ ihn nicht. Ich will einst da wohnen in einem kleinen Häuschen.“ (VI, 135)²⁰

Als nächstes gilt der Blick der Landschaft seiner Umgebung – der Teutoburger Wald. Über die Arbeit an der *Hermannsschlacht* bemerkt Grabbe emphatisch: „Ach, ich selbst kenne aus meiner Kindheit ja jeden Baum, jeden Steg dazu!“ (VI, 198)²¹ Seine Bemerkungen über diese Landschaft sind grundsätzlich positiv geprägt als eine Gegensatzsphäre zum Erstarrung bedeutenden Sozialraum der Stadt Detmold: „Da ich hier wenig mit Menschen umgehe, so schweife ich desto mehr in der Natur umher; sie ist wild [...] und das ganze lippische Land rauscht in Bäumen, Waldbächen und fallenden Blättern.“ (V, 96)²² Im Gegensatz zum Ort des Systems und der Erstarrung sieht Grabbe die freie Wildheit und das lebendige Fließen als deren Eigenschaften. In der *Hermannsschlacht* wird er diese Eigenschaften auf die Menschen rückübertragen, das Stück selbst „soll frisch seyn, wie Lippe’s Wald.“ (VI, 132)²³ Die Arbeit an der *Hermannsschlacht* scheint schließlich in Grabbe selbst, in einer Lebenslage tiefer emotionaler, finanzieller und gesundheitlicher Bedrückung steckend, psychomotorische Kräfte wiederzuerwecken: „Teufel, da wächst was! Mein Herz ist grün vor Wald.“ (VI, 197)²⁴ Das Ereignis der Varusschlacht mit ihren tragischen Helden ist zu Grabbes Lebzeiten mit dem lippischen Teutoburger Wald verbunden und Bestandteil der fließenden, rauschenden Landschaft. Seine Fantasie schafft daraus einen positiv besetzten Heimatraum und läutert die als feindlich erfahrene Detmolder Gesellschaft zu Germanen, die innerlich und äußerlich mit ihrem wilden, freien und lebendigen Heimatraum – dem Hain des Teutoburger Waldes – eng verwoben sind. „[...] alle Thäler, all das Grün, alle Bäche, alle Eigenthümlichkeiten der Bewohner des lippischen Landes, das Beste der Erinnerungen aus meiner [...] Kindheit und Jugend, sollen darin grünen, rauschen und sich bewegen.“ (VI, 129f.)²⁵ Grabbe vollzieht als Einzelner und für sich selbst das, was die Hermannsschlachten sonst auf kollektiver Ebene tun: Sie

19 Ziegler: Grabbe’s Leben (Anm. 8), S. 14.

20 Grabbe an seine Mutter, Düsseldorf, 14. Januar 1835.

21 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, [Frühling] 1835.

22 Grabbe an Ludwig Tieck, Detmold, 22. September 1823.

23 Grabbe an Moritz Leopold Petri, Düsseldorf, 12. Januar 1835.

24 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, [Frühling] 1835.

25 Dieses und das folgende Zitat: Grabbe an seine Frau, Düsseldorf, 8. Januar 1835.

erdichten einen historischen „deutschen“ Heimatraum, erdichten die Historie aus den spärlichen Eckdaten der römischen Geschichtsschreibung. Jedoch lässt Grabbe die nationalistischen, patriotischen Appelle, politische oder militärische Ambitionen aus, seine Germanen kehren zu ihrer natürlich-chaotischen, selbstgenügsamen Lebendigkeit zurück. Die *Hermannsschlacht* ist die Erdichtung des Raums des inneren äußeren Eigenen, in dem der Einzelne in freiem, dynamischem, positivem Austausch mit seiner Umgebung existiert und in dem der innere Hain des Individuums nicht bedroht ist. Die *Hermannsschlacht* „gibt mir die Gelegenheit alle besseren Jugendgefühle, Jugendblicke auszuschütten; wenn ich daran schreibe bin ich unter bekannten Eichen und Buchen“. (VI, 130)

Ein Leben ohne Zuflucht, ein Leben im Außen

Aufgesetztes Außenseitertum, Rüpelhaftigkeit, Aufenanger sieht in den Verhaltensweisen Grabbes eine Flucht in die Verstellung, eine Persona, sein Inneres zu verbergen vor einem Durchschauen und als Schutz vor negativen Affekten, die von Begegnungen und Konfrontationen mit seinen Mitmenschen ausgehen.²⁶ Die Veröffentlichung seiner Werke 1827, während der Auditeurstätigkeit in Detmold, scheint die Möglichkeit einer positiven Kehre zu eröffnen,²⁷ doch wirken die Umgebung und die berufliche Tätigkeit beständig negativ und kräftezehrend auf Grabbe, bis er 1834 um Entlassung bittet. Ein Jahr zuvor heiratet er Louise Clostermeier. Einen sicheren „Hafen der Ehe“ bedeutet diese Verbindung für ihn allerdings ebenfalls nicht. Weder gelingt es ihm, den Sozialraum Detmolds durch ein neues Ansehen als Ehemann ein Stück weit zu erobern, noch findet er Erfüllung und Refugium in der (Haus-)Gemeinschaft mit seiner Gattin. Im Gegenteil lauert auch hier die Erstarrung durch Verlust von Antriebsenergie.²⁸

Grabbe ist bar eines inneren Rückzugsortes, einer Basis, die ihm die Kraft zur Realisierung eines sinnerfüllten Zukunftsnarratives bietet oder die Disposition

26 Vgl. Aufenanger: Lachen der Verzweiflung (Anm. 11), S. 26, 206.

27 „Es ist mir nunmehr, da ich Auditeur und Lieutenant [...] geworden bin, also einen etwas sicheren Boden habe, vielleicht die Periode meines Lebens aufgegangen, in der ich grade weil ich am ruhigsten bin, das Größte und Feurigste leisten kann. Ich glaube der Aetna hat am meisten Ruhe, wenn er das meiste Feuer speit.“ Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 20. Januar 1828 (V, 213).

28 „Zu einem anderen Vorfall kam ich einmal selbst, als ich um elf Uhr ihn besuchte. [...] Jetzt lag er im Bett und erzählte mir selbst, was geschehen war, indem er hinzusetzte: O Gott, was für einen Lärm habe ich wieder mit meiner Frau gehabt, die martert mich noch zu Tode [...]. [...] Es hat mich aber doch sehr angegriffen, warum lieg' ich hier denn so matt im Bett?“ Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 8), S. 122.

für eine resonanzerfüllte Weltbeziehung. Zwei weitere Negativpunkte bilden die Personen Tieck und Immermann. Aus Verzweiflung und Existenznot gibt sich Grabbe ihrer Heteronomie, der Selbstentfremdung und Selbstaufgabe durch Unterwerfung preis. Das Ausgeliefertsein und die Überwältigung durch den Willen eines anderen stellen wiederum tiefe Kränkungs-erlebnisse dar und erzeugen Zorn und Zerstörungsfantasien – „dem Tieck [...] den Todesstoß zu geben [...], so zertrümmere ich auch ihn.“ (V, 177)²⁹ Deutlicher wird dieser Prozess anhand der Verbindung mit Immermann. Nach dem Scheitern aller Hoffnungen in Frankfurt erbittet Grabbe Hilfe von Immermann und entäußert sich vollkommen an ihn, „nicht das Geringste meines Lebens und Wesens ist Ihnen von jetzt an verschlossen.“ (VI, 106)³⁰ Und: „Geheim ist Ihnen nichts mehr, selbst die Briefe meiner Frau nicht.“ (VI, 149)³¹ Ebenso opfert er seine poetische Schaffenskraft als sein eigenstes Refugium, das ihm eine Quelle des Flusses von Lebenskraft war: „Daß Aschenbr. [...] und Hannibal so werden [...], verdank' ich nur Ihnen.“ (VI, 149) Immermann wiederum fordert die Unterwerfung Grabbes ein, explizit, anlässlich dessen negativer Kritiken über das Düsseldorfer Theater. Er erinnert Grabbe an „die Pflicht der Dankbarkeit, der Sie gegen mich eingedenk sein sollten.“ (VI, 324)³² Bereits 1835 bricht die Aggression des Unterdrückten und Gekränkten durch. Gegenüber verschiedenen Briefpartnern versucht er, das Bild von ihm, und damit sein Selbstbild, zu korrigieren, sein Selbst-Selbst-Verhältnis zu stabilisieren, die Selbstentfremdung zu überwinden: „Ich habe Immermann nie nachgeahmt. Er eher meinen Napoleon.“ (VI, 292)³³; „Mit Immermann steh' ich auf eigenem Fuß. [...] bald Spannung, bald Friede.“ (VI, 294)³⁴; „Der Verdacht als schmeichelte ich Immermann, ist falsch.“ (VI, 298f.)³⁵; „Ich habe [...] seinen Arschwisch [*Andreas Hofer*] nie ausgelesen.“ (VI, 335)³⁶

Das Errichten und Bewahren eines inneren Hains, resonanter Selbst-Selbst- und Selbst-Weltbeziehungen sind für Grabbe gescheitert. Die äußere Heimat als Sozialraum ist Feindesland geblieben, eine Aneignung hat nicht stattgefunden, Grabbe bleibt ein Fremder, die anderen, die Gemeinen, bilden in seiner Wahrnehmung das hermetische System. Wo findet Grabbe noch Zuflucht gegen das Einwirken der Regressoren, gegen Angst, Einsamkeit, Traurigkeit,

29 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 12. August 1827.

30 Grabbe an Karl Immermann, Düsseldorf, 10. Dezember 1834.

31 Dieses und das folgende Zitat: Grabbe an Karl Immermann, Düsseldorf, 31. Januar 1835.

32 Karl Immermann an Grabbe, Düsseldorf, 25. Februar 1836.

33 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, [1. Novemberhälfte] 1835.

34 Grabbe an Wolfgang Menzel, Düsseldorf, 25. November 1835.

35 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 7. Dezember 1835.

36 Grabbe an Hons, Düsseldorf, 9. Mai 1836.

gegen das Gefühl der Ablehnung? Weder Bildung noch Theater, Bereiche, mit denen Grabbe positive Gefühle verbinden konnte, haben ihn an die Oberfläche gesellschaftlicher Anerkennung bzw. materieller Subsistenz gehoben oder ihm einen stabilen Ausgleich ermöglicht. In der *Hermannsschlacht*, wie auch in vielen seiner anderen Dramen, stilisiert Grabbe immer wieder Krieg und Kampf als wünschenswerten Zustand des inneren Fließens, der überbordenden Lebenskraft und der positiven Emotionen. Im Sommer 1835 wünscht er sich das reale Kriegserlebnis, von dem er sich eben diese Effekte erhofft: „Ich bin in vollstem Ernst ganz lebensatt. Und ich fürchte, daß ich, wenn ich den Hermann vollendet, die Rechnung schließe. [...] Gäb's nur Krieg. Es wäre meine einzige Rettung.“ (VI, 242)³⁷ Aber es gibt keinen Krieg. Grabbe bleiben noch zwei Dinge. Das Lachen und das Trinken. Das Lachen kennzeichnet Grabbe als „Lachen der Verzweiflung“ (V, 195)³⁸, sich selbst als „Mann [...], dem Thränen hinter den Augen quellen, wenn er zu lachen scheint, der da scherzet, um sein Unglück [...] zu bemänteln“ (VI, 53)³⁹; „je heiterer ich scheine, so tiefer der Ungrund und mein – Schmerz“ (VI, 69)⁴⁰; „Ich lache heut nur, um meinen Ernst zu verdecken.“ (VI, 231f.)⁴¹ Angesichts der Empfänger dieser brieflichen Äußerungen ist eine aufrichtige Selbstintrospektion eher zu bezweifeln, aber das Lachen passt zum dokumentierten aufbrausenden, aggressiven Verhalten, das ebenso wie das Lachen einen Schutzschild darstellt.

Ein anderes, seit Jahrhunderten ungebrochen populäres Mittel, Angst und andere schmerzhaft Gefühle zu unterdrücken, ist der Alkohol. Die Regressoren in verschiedenen Ausprägungen, besonders Entfremdung, Erstarrung und Heteronomie, verursachen in Grabbe ein negatives emotionales Ungleichgewicht. Er hat keinen stabilen Halt in sich, die empfundene Abstoßung und Ablehnung durch sein Umfeld verkehren ihn. Aus psychischer Not, um sich lebendig fühlen zu können und handlungsfähig zu bleiben, bekämpft er die ihn angreifenden Emotionen mit Alkohol. Sein kontinuierlicher Konsum bezeugt sich in seinen brieflichen Geständnissen sowie in den Berichten anderer über ihn,⁴² darüber

37 Siehe auch Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 2. Julihälfte 1835 (VI, 268).

38 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 28. Dezember 1827.

39 Grabbe an den Fürsten Leopold, Detmold, 3. Februar 1834.

40 Grabbe an Regierungsrat von Meien, Detmold, 1. März 1834.

41 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 2. Maihälfte 1835.

42 „Sie sagte einmal zu mir, ich machte ihr Kummer, – weshalb, ahnte ich nur, nämlich durch Trinken.“ Grabbe an Valentin Husemann, Detmold, 7. Oktober 1831 (V, 355); „[...] als ich früher meiner Gesundheit mit Trinken geschadet.“ Grabbe an Immermann, Düsseldorf, 4. Januar 1835 (VI, 125); „[...] seit vorigen Jahres Ende Winter ist er in Düsseldorf, u tagtäglich nirgendwo gewesen, als bei mir [...];

hinaus auch durch die leitmotivartigen Entschuldigungen seinen Briefpartnern gegenüber wegen der schlechten Qualität seines Schriftbildes und seiner verzerrten Handschrift. Nach Außen projiziert Grabbe das Selbstbild einer dämonischen persona, die Feuer und Zorn unerschöpflich aus ihrem eigenen Dasein gebiert, ähnlich seinem Don Juan. Aber diese übermenschliche Eigenkraft besitzt Grabbe nicht. Er ist ein reflektierender, introvertierter und empfindlicher Charakter, „voll ungemein viel Reflexion über sich selbst!“ (V, 68)⁴³ Der Alkohol berauscht, löst kurzzeitig innere Blockaden und Hemmungen, vermittelt ein Gefühl des freien Fließens – „daß [...] Rheinwein mein Blut ist oder mich doch so anzieht oder so auf mich wirkt wie mein Blut“. (V, 160)⁴⁴

Verbindung von Anfang und Ende

Die Wirkungen der Regressoren in Grabbes Lebensverlauf und die resultierende Formung seiner Weltsicht und seines Weltverhältnisses prägen auch seine poetische Tätigkeit. Auffälliges ästhetisches Merkmal seiner Dramen ist die Rohheit, plastische Brutalität, das Gegenteil der Erhabenheit im Sinne eines Sich-Erhobens-Fühlens. In der einen oder anderen Form fühlen seine Dramenhelden sich der oder ihrer Welt entfremdet,⁴⁵ und diese Entfremdung bedeutet gleichzeitig eine Bedrohung durch Erstarrung. Die historische Kulisse der Handlungen ist eben nur dies, der virtuell auf den Schlachtfeldern in den Zeit-Räumen der Weltgeschichte ausgetragene Kampf des Dichters mit sich und seiner Wirklichkeit.⁴⁶ Die Exaltation der Wut, ihr explosives, freies Toben sind positiv besetzt. Krieg in Grabbes Dramen umfasst sowohl wilde Kampfhandlungen mit blutigen Tötungsakten wie auch ruhige Momente, in denen Eintracht, Freundschaft und Liebe zwischen den Kriegsteilnehmern einer Partei herrscht. Besonders augenfällig sind diese beiden Momente in *Barbarossa*, *Napoleon* und der *Hermannsschlacht*. Ob blutiges Morden oder liebendes Miteinander, der Krieg vereint diese beiden Gegensatzpole als Augenblicke des freien Fließens der Gefühle

seine Unarten haben alle nur eine Quelle: Rum.“ Jakob Stang an Louise Christiane Grabbe, Düsseldorf, 6. Februar 1836 (VI, 311); „[...] durch seine Launen und häufige Trunkfälligkeit [...]“ Louise Christiane Grabbe an das Fürstlich Lippische Konsistorium, Detmold, 6. August 1836 (VI, 352).

43 Empfehlungsschreiben von Prof. A. Wendt, beigelegt dem Brief von Grabbe an Ludwig Tieck, Leipzig, 18. März 1823.

44 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 1. Juni 1827.

45 Vgl. Cortesi: Logik (Anm. 2), S. 204.

46 Vgl. Aufenanger: Lachen der Verzweiflung (Anm. 11), S. 51 sowie Cortesi: Logik (Anm. 2), S. 20.

und ihres ungehemmten Auslebens frei von gesellschaftlicher Heteronomie und Erstarrung, im Kampf gegen eine heteronome Militärmacht, gegen den Zwang eines fremden Systems, frei vom System im eigenen Land, frei vom Gemeinen. „Tyranneis! Ich fror nur zu lang in dir!“ (III, 347)

Zieht man eine Linie von Grabbes erstem zu seinem letzten Werk, von *Gothland* zur *Hermannsschlacht*, zeigen sich Entwicklungen wie auch Gemeinsamkeiten, die sich über die Zeit erhalten und sein poetisches Schaffen bestimmten. In seiner ungeliebten Heimat, als Schüler am Detmolder Gymnasium, beginnt Grabbe das *Gothland*-Drama und beendet es als Studierender in Berlin. Sein Protagonist irrt durch ein unkonkret historisches Schweden, sein Heimatland, das ihm wüst, kalt und feindlich erscheint, Gothland ist ein Fremder im eigenen Land geworden, sich selbst und seiner Familie entfremdet, keinen Halt in sich findend, in Rache- und Mordlust sein Heil suchend. Der Autor spiegelt sich in seinem Protagonisten unverkennbar. Der Tod seines Bruders hat Gothlands von Aufgehobenheit und Sinnhaftigkeit geprägtes Selbst- und Weltgefühl hinweggefegt, ihn einer allumfassenden Kontingenz preisgegeben und aller Handlungsfähigkeit beraubt. Zu Beginn des dritten Aktes wird er Wahnsinn, Bosheit und Sinnlosigkeit zu Grundkonstanten des Daseins erklären. Er erstarrt innerlich, und die Erstarrung prägt fortan seine Wahrnehmung der äußeren Umgebung.⁴⁷ Der Kampf um die Rückgewinnung der Bewegungsfähigkeit, der eigenen Stabilität, das krampfhaft Fokussieren eines heilversprechenden Fixpunktes (Rache, die sich stets ein neues Objekt suchen muss, nachdem das bisherige verschlissen ist), bilden die Handlung. Die in unzähligen, brutalen Morden kulminierende Aggression ist ein Kampf Gothlands gegen die Erstarrung, die ausgelöst wird durch den Verlust seines inneren Hains, seiner inneren Heimat. Die Zerstörung dieser seiner Welt bedeutet den Einbruch und die Machtübernahme durch Kontingenz, Erstarrung und Entfremdung. Schließlich stirbt Gothland müde und leer. Ohne Gegenwehr lässt er sich ermorden.⁴⁸

Mit der *Hermannsschlacht* kehrt Grabbe an den Ausgangs- und zugleich Endpunkt seiner Reise zurück, Detmold und den Teutoburger Wald. Doch im Vergleich zu *Gothland* hat eine Transformation stattgefunden. Das Heimatland ist kein sinnenleerer, fremder und feindlicher Raum mehr. In der Poesie hat Grabbe sich die Landschaft anverwandelt, zur eigenen, lebendigen Heimat gemacht, deren Wesensmerkmal das freie Leben und Fließen bildet hinsichtlich der Topografie sowie der Gemeinschaft. Gothland ist wahnsinnig, außer sich, ringt um den illusorischen Rückgewinn einer Sinnstiftung und entfernt sich bei seinen Bluttaten immer weiter von Lebendigkeit, Lebensfähigkeit und der

47 Vgl. Cortesi: Logik (Anm. 2), S. 133.

48 Ebd., S. 87, 118-120.

Gemeinschaft. Hermann dagegen ist bei sich, energiegeladen, er hat eine intakte innere Heimat, seinen inneren Hain, er ist in seiner Heimat (geografisch und sozial) und kämpft für bzw. um diese Heimat. Die Handlung des *Gothlands* beginnt mit der Annihilation seiner inneren Heimat, die *Hermannsschlacht* beginnt mit der Rückkunft Hermanns in seinem von einem heteronomen System bedrohten Heimatland, dessen Rettung sein Ziel bildet. In Hermanns Augen bedeutet die Heteronomie der Römer eine letale Erstarrung der Heimat und ihrer Bewohner, ihres gemeinsamen Sinnzentrums, das ihnen, Hermann eingeschlossen, Handlungsfähigkeit und Lebensfluss ermöglicht. Dennoch kämpfen Gothland und Hermann einen blutigen Kampf für dasselbe Ziel, „das wichtigste zu erhalten, was es im Leben überhaupt gibt – die Lebendigkeit.“⁴⁹

Das letzte Werk Grabbes ist sein intimstes Vermächtnis

Detmold – Leipzig, Berlin, Dresden, Braunschweig, Hannover – Detmold – Frankfurt a. M. – Düsseldorf – Detmold. Rückblickend betrachtet ist Detmold einem Gravitationszentrum vergleichbar, aus dessen Sog, „dem traurigen Wiedersehen“ (V, 90)⁵⁰, der innerlich unverwurzelte Grabbe sich nie befreien konnte, das er in einer Art Todestanz umkreiste, um in der finalen Kollision annihiliert zu werden. In Düsseldorf beginnt er die *Hermannsschlacht* und vollendet sie in Detmold, den imaginierten Sieg um die innere Heimat und deren Wiederaufblühen, während er seine letzten Tage in der fremd und erstarrt empfundenen äußeren Heimat verbringt, die einst den *Gothland* auslöste – „Die Hermannsschlacht ist in und über mir, wie ein Sternenmeer. – Wohl mein letzter Trost.“ (VI, 289)⁵¹ Die Schlacht im Teutoburger Wald ist zugleich Grabbes eigene Hermannsschlacht, ein echtes Heimatdrama. *Gothland* war ein fortlaufender Abstieg in die Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, der in Leere und Erstarrung endet. In der Hermannsschlacht wird ein erfolgreicher Kampf geschlagen um den inneren und äußeren Hain, die Mobilisierung und Revitalisierung der im Prozess der Erstarrung befindlichen Kräfte zum aggressiven Befreiungsschlag gegen die Heteronomie. 1835 bemerkt Grabbe zu einem Beitrag⁵² aus den *Blättern für literarische Unterhaltung*: „Jeder Ochs [...] sieht ein, daß man Leben und Umgebung verbinden muß.“ (VI, 296)⁵³ Diese Ver-

49 Ebd., S. 164-165.

50 Grabbe an Ludwig Tieck, Detmold, 29. August 1823.

51 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 2. Oktoberhälfte 1835.

52 „Ueber das wechselseitige Verhältniß landschaftlicher Gegenstände und historischer oder mythologischer Personen“.

53 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 27. November 1835.

bindung bildet ein Kernelement seiner *Hermannsschlacht*. Die Germanen sind ihrem Hain aufs Engste verbunden, so wie Grabbe gleichsam dieser poetisierten Heimatwelt verbunden ist. „Ach, ich selbst kenne aus meiner Kindheit ja jeden Baum, jeden Steg dazu!“ (VI, 198)⁵⁴; „HERMANN [...] ihr kennt hier jeden Baum und jeden Schleichweg.“ (III, 350)

Grabbe spaltet die ihm bekannte lippische Gesellschaft, der er sich entfremdet fühlte, in das Gemeine und das System, in Germanen und Römer. Die Gemeinen besitzen die „Eigenthümlichkeiten der Bewohner des lippischen Landes“ (VI, 129f.)⁵⁵, aber sie prägen kein lebensfeindliches System aus wie die Römer. In und zwischen ihnen herrscht fließende Lebendigkeit und freie Emotionalität. Sie realisieren das Gegenteil der Regressoren, Entfremdung, Kontingenz, Erstarrung und Heteronomie sind ihnen im Horizont des Dramas fremd. Obwohl unter ihnen eine hierarchische Ordnung besteht, in denen Individuen als Knechte und Unfreie leben, empfinden die im Drama präsentierten Germanen diese Verhältnisse nicht als Heteronomie, nicht als Versehrung ihres inneren Hains. Die „freien, wie ihre Eichen auf ihrem Boden eingewurzelten Germanen“ (III, 380) Grabbes legen großen Wert auf ihre Autonomie als Individuen. Sie sind eigensinnig und ordnen sich keinen abstrakten politischen oder sonst welchen Idealen unter, begreifen sich selbst nicht als Teil eines Kollektivs. Erst durch Hermanns Agieren, seine Organisation und Rhetorik werden sie zur echten Gemeinschaft, zumindest für die drei Tage und Nächte, die ihr Befreiungskrieg währt – „Gäb's nur Krieg. Es wäre meine einzige Rettung.“ (VI, 242)⁵⁶ Grabbe identifiziert sich mit seinem Hermann. Er ist der Gebildete, den seine Landsleute als „verschlechterten Mastochsen“ betrachten würden, doch ohne ihn und seine Bildung können sie nicht gewinnen. Er ist ihr Retter und verwandelt die herrschende „ohnmächtige Wut“ (III, 329) in handlungsmächtige Schlagkraft.

In der Realität von 1835/36 fühlt Grabbe seine Gesundheit und körperlichen Kräfte schwinden. „Und ich fürchte, daß ich, wenn ich den Hermann vollendet, die Rechnung schließe.“ (VI, 242)⁵⁷ Der poetische Kampf um den unversehrten inneren und äußeren Hain und gegen die innere und äußere Erstarrung macht das Verfassen „der Hermannsschlacht, meines Lieblingswerks“ (VI, 342)⁵⁸, zu seinem intimsten und hoffnungsvollsten Projekt, in dem Grabbe einen letzten poetischen Kraftakt der Aneignung unternimmt durch Anverwandlung des historischen Ereignisses, der Topografie sowie der sozialen Sphäre, in der

54 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, [Frühling] 1835.

55 Vgl. Grabbe an seine Frau, Düsseldorf, 8. Januar 1835.

56 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 6. Juni 1835.

57 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 6. Juni 1835.

58 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Detmold, 7. Juli 1836.

gleichzeitigen Wahrnehmung des eigenen Niedergangs: „Wer kann das Ungeheure, jeden Nerv aufregende, vollenden ohne zu sterben?“ (VI, 261)⁵⁹; „[...] sinke auch wohl an ihr nieder, wenn sie [*Die Hermannsschlacht*] vollendet ist“ (VI, 283)⁶⁰; „ich erschieße mich, sobald der Armin fertig.“ (VI, 274)⁶¹

Der Breaking Point

Die römischen Invasoren und Besatzer fügen den Germanen durch Gewaltausübung Verletzungen auf verschiedenen Ebenen zu. Verletzungen, die sich bis zum Punkt der Unerträglichkeit steigern. Der innere Hain ist die eigene, innere, geschützte Sphäre, von deren Zustand das Selbst-Selbst- sowie das Selbst-Weltverhältnis abhängen. Der gewaltsame Übergriff ist hier zu begreifen als Wirken des Regressors der Heteronomie. Die gewaltsame Verformung des äußeren und inneren Hains der Germanen durch die Römer bedeutet eine Entfremdung des Heimat- und Lebensraums. Die körperlichen wie seelischen Gewaltakte erzeugen in ihren Empfängern Jähzorn, Aggression und Hass. Besonders, wenn von dem Gewalttäter Verachtung und Abwertung ausgeht – „Es kommt bei dem Volk wenig auf den Namen an. Es ist doch Vieh“; „Pah, der Germane ist [...] niedriger fast als seine Tiere.“ (III, 328, 332) Unter dem kontinuierlichen Eindruck von Gewalt und Demütigung bei gleichzeitiger Ohnmacht der Betroffenen können diese in Selbstverachtung und damit Selbstentfremdung verfallen, ebenso in eine Erstarrung der Antriebskräfte, in Selbstaufgabe. Betroffene können die akkumulierte Aggressionsenergie gegen sich selbst richten oder sich dem Eindruck der Heteronomie und Ohnmacht ergeben, der Zerstörung eines intakten, positiven Selbst- und Weltgefühls, und damit hinsiechen bis zum Erlöschen im Stupor. In diesem Zustand befinden sich die Germanen vor der Ankunft Hermanns. Er ist das Agens, das sie aus der Erstarrung in die Bewegung rückversetzt, durch die Rachemotivation die vorhandene Aggression auf den Verursacher der Verletzung und Erniedrigung lenkt. Gothland bediente sich ebenfalls der Rache, um der Erstarrung zu entgehen, doch seine Rache- und Tötungsorgien führen ihn nicht zum Ziel, er wird von Kontingenz, Erstarrung und Entfremdung überwältigt. Dagegen bedeutet der von Hermann angeführte Befreiungsschlag gegen die Unterdrücker den Weg zurück zum Leben. Hermann weiß, dass der Breaking Point, der Punkt der Unerträglichkeit, erreicht ist und der Kampf nun erfolgen kann und muss. Er ist sich der Bedeutung der aufgestauten Aggressionsenergie

59 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, Juni 1835.

60 Grabbe an Elisa Gräfin von Ahlefeldt, Düsseldorf, 25. September 1835.

61 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 1. August 1835.

für das Gelingen bewusst: „HERMANN *für sich* Schön, tretet nur den Wurm, je ärger je besser, unter dem Schmerz wächst er zur Riesenschlange [...] und zerquetscht euch“. (III, 332) Die Hermannsschlacht ist der zornige Ausbruch aus dem Prozess des Erstarrens und Vergehens.

In Grabbes Bezugsrahmen verkörpern die Römer das System. Es ist seinen Feinden gegenüber ebenso unerbittlich wie den eigenen Angehörigen. Wegen einer Bagatelle wird ein Legionär mit „dem Tode durch Rutenhiebe seiner Gefährten“ (III, 321) bestraft. Ebenso, nachdem Hermann das Feldzeichen der 19. Legion stiehlt, werden der „Adlerträger und die Adlerwacht [...] sofort erdrosselt.“ (III, 358) Um die Erstarrung des römischen Systems zu veranschaulichen, assoziiert Grabbe die Römer mit starrem Metall und Stein, „mit Knochen aus Erz und Haaren von Silber [...], ihr drei ersten Kriegsdiamanten des Reichs“. (III, 335) Die Leibrüstung der römischen Soldaten ist für Hermann „Erz der Cäsaren [...]! [...] Tyranneneins!“ (III, 347) Nach geschlagener Schlacht denkt er an das politische Zentrum des römischen Reiches, „das Palatium [...] mit seinem zähneklappernden Herrn und Gestein“. (III, 377) Selbst der römische Kaiser Augustus nimmt diese Erstarrung war: „Rom altert wie sein Gottesdienst. Es beginnt eine neue Zeit.“ (III, 380) Ausbund dieses menschenfernen Systems ist der Verwaltungsapparat, den die Figur des emotionslosen Schreibers repräsentiert: „VARUS [...] Siehst du nicht die Spieße und Pfeile, welche uns umfliegen? / SCHREIBER Nein, die Legalisation der Akte ist zu dringend. [...] / VARUS [...] Dergleichen Maschinen sind besser daran als ihre Werkmeister.“ (III, 363, 367) Auf der anderen Seite setzt Hermann auf lebendig-fließende Verbundenheit und Vertrauen zwischen den Individuen als tragende, subjektive Kräfte von Herrschaftsverhältnissen.⁶²

Die Enteignung des Äußeren und Inneren erweckt den Furor

Die Germanen sind der Landschaft, die sie bewohnen, nicht nur äußerlich in ihrer Lebensweise angepasst, „an Sturm, Regen und Schnee gewöhnt“ (III, 341), sondern die Individuen sind mit dem Wesen des Hains verschmolzen. „HERMANN Der Germane ist voller Hinterhalt wie seine Wälder. / PRÄTOR Das weiß ich. Das versteckte Wesen der Waldungen, ihr magisches Blätterrauschen

62 „HERMANN [...] Dein sicherster Kerbstock ist dein ehrliches Gesicht. [...] / Der Chatte Die Gnade! Himmel, wer ist glücklicher als ich? / HERMANN Vielleicht ein Fürst, dem solche Bauern dienen“; „Welch ein Dummbart wär ich, wollt ich was sein ohne mein Volk?“; „Fürerst nimm diese Rolle Gold, und meine Liebe. / ARNOLD Wenn du erlaubst, so teil ich das alles mit meinen Gefährten.“ (III, 340, 346, 347).

gewöhnen ihn daran.“ (III, 332) Die Gegend und ihre Natur treten den Römern als widerständig entgegen: „EIN SOLDAT Oft gleitet man mehr zurück als man vorwärts kommt.“ (III, 321)⁶³ Den fremden, heteronomen Eindringlingen begegnet sie als undurchsichtig, unwegsam, chaotisch und unheimlich bis hin zu übernatürlichen Erscheinungen, etwa als bei den Märschen des Drusus „durch die [...] Fichtengehölze das Riesenweib erschien. [...] Es winkte mit langen Leichenfingern zurück, Nebelstreifen und Frost kamen über unser Heer.“ (III, 322)

Der Hain wehrt sich gegen eine Umformung, eine Anpassung an das fremde System. Seine Bewohner spiegeln und realisieren als Individuen diesen Charakter, „die Wege sollen sie nicht kennen und wiederfinden“ (III, 323), auch in der Erscheinung des Unheimlichen: „MANIPELFÜHRER Was schritt da vorbei? / STIMME AUS DEM WALDE Ein Wehrwolf und Wehrmanne! / MANIPELFÜHRER *bezwingt seinen Schauder*“. (III, 324)

Die Gewaltausübung gegenüber dem Eigenen lässt sich an den Germanen nach dem angesprochenen Modell des erweiterten Selbst analysieren: Grabbe illustriert mehrere Akte körperliche Übergriffe der Römer den Germanen gegenüber.⁶⁴ Mit einer versteckten Bemerkung referiert Hermann auf diese Art der Gewalt: „Ich habe nicht gern fremde Fäuste am Leib.“ (III, 341) Gleichsam greifen die Römer gewaltsam in das Eigentum der Germanen ein. Varus lässt sich in Hermanns Haus in dessen Abwesenheit von Thusnelda bewirten. Vgl. (III, 331) Eine von vielen Germanen geteilte, schmerzvolle Erfahrung ist der Raub von notwendigen Lebensmitteln und Besitztümern, die der Erhaltung dienen.⁶⁵ Auch diesen Aspekt der Gewalt bringt Hermann zu Bewusstsein, um die aggressiven Kräfte zu mobilisieren: „Widersteht, auf daß ihre Fäuste nicht zum zweiten Mal in eure Töpfe greifen!“ (III, 354) Subtiler ist der allgemeine Angriff auf das Sinnzentrum der germanischen Lebenswelt: „VARUS [...] Wie sehr beförderst du dadurch in diesen Landen die Humanität und Zivilisation / HERMANN *für sich* Ein Lateiner und Eroberer hat doch prächtige Ausdrücke für Tyrannei.“ (III, 336) Die Heteronomie äußert sich in dieser Hinsicht in der intendierten

63 „Ein Vexillar [...] Bald schwellende Bäche, bald klebriger Sand, regentriefende Wälder und morastige Wiesen?“ (III, 344).

64 „Schreiber [...] stopft der Person den Rachen“; „Prätor [...] Führt sie fort und peitscht sie“; „Prätor Seht neben mir die Arznei für Halsübel: Likatorenbeile“; „Hermann Soll das Blut eurer Großeltern ungerächt ewig dort die Äcker düngen? [...] mein Ahn [...] als ihn Marius durch die Straßen [...] führte, wie ein wildes Tier, das man dem Pöbel zu seinem Zeitvertreib zeigt?“ (III, 329, 331, 345).

65 „Hermann [...] Grüttemeier, deine beiden schwarzen Ochsen – denkst du noch an sie? [...] Hermann Eine Manipel stürmte in dein Haus, schlachtete, briet und fraß sie [...]. / Grüttemeier [...] Was von dem Fraß übrig blieb, traten sie mit Füßen, oder schmissens an die Wand. [...] / Viele Deutsche Wie dem gings uns!“ (III, 354).

Überschreibung von Sprache und Rechtsprechung.⁶⁶ Hermann deutet auch auf diesen Aspekt gesondert hin: „Sachwalter, Advokaten, und, schlimmer als beide, seiner Gesetze und Richter!“ (III, 354) Bei einer konzentrischen Betrachtung von innen nach außen ist die auf den äußeren Hain ausgeübte Heteronomie die letzte Ebene, auf der Gewalt ausgeübt wird. Die Römer sind emsig dabei, die Landschaft ihren zivilisatorischen Bedingungen zu assimilieren.⁶⁷

Die Hermannsschlacht ist anders als die vorhergehenden historischen Dramen Grabbes. Dort stoßen Heere in militärisch formierten und strukturierten Tötungskonfrontation aufeinander. In Grabbes Bezugsrahmen könnte man dies „systemimmanente“ Vertilgung von Menschenleben nennen. Das Gemetzel im Teutoburger Wald ist chaotischer, persönlicher, die Germanen kämpfen und wüten als Individuen im Guerillakampf. „DER CHATTE [...] Wir halten kaum die Kinder zurück. He, das tun die unmäßigen Steuern, der Hochmut und die Gewalttätigkeiten der Eindringlinge!“ (III, 340) Die von Leid, Verlust und Erniedrigung hervorgebrachte Aggression wird durch Hermanns Lenkung zum Furor. Die Schlacht ist Befreiungskampf und Rache zugleich, befeuert von Gewalt- und Tötungslust.⁶⁸ Nach dem Sieg über die römischen Streitkräfte verüben die vormaligen Opfer ihre persönlichen Racheakte: „DIE KLOPP Das konntest du dir denken seit deinem schändlichen Richterspruch! Nageln wir den krummnasigen Bengel bei seinen Ohren an eine Eiche, und reißt ihm die Zunge aus [...]! *Es geschieht, und andre römische Schreiber und Advokaten werden von den übrigen Deutschen ebenso behandelt*“ (III, 375f.)

Alles fließt

„Sturm und Sturm und unermüdllich!“ (III, 363) – Während der Kämpfe entsteht ein enormes Maß an körperlicher, emotionaler, landschaftlicher und

66 Vgl. die Gerichtsszene (III, 328ff.).

67 „THUSNELDA Meine Berge mit den prächtigen Walddämmen wollen sie nieder-treten“; „Prätor [...] Wir müssen nächstens ein Forum bauen“; „HERMANN [...] ihre Heerstraßen“; „HERMANN [...] die Feinde sollen deine Waldungen nicht zum Schiffsbau zerschlagen, dir deine Herrlichkeit, deinen Söhnen ihr Blut und ihre Freiheit nehmen! – Du mit ewigem Grün prangender Rhein, du donnernde Donau, die, meine Weser, und du leuchtende Elbe, [...] ihr solltet speichelleckend fluten unter dem Brückengekett des Römers?“ (III, 327f., 334, 337).

68 „HERMANN [...] euer Fleisch den Raben, eure Knochen dem Regen“; „Lehrt sie den Tod“; „Lebendig sollt ihr auf unsrer Erde nicht mehr liegen. Stehen sollt ihr, wie reifes Ährenfeld, bis ihr gemähet hinfallt *sein Schwert schwingend* unter unsren Sicheln!“ (III, 336, 348, 371).

klimatischer Bewegung. In der Wahrnehmung der Römer verschmelzen auch hier Germanen und Umgebung zu einer Einheit: „Alle Bergkuppen hinter uns, vor uns, um uns, werden lebendig!“, „Wie sie auf den Bergen brüllen!“ (III, 345, 357) Der römische Kaiser sieht im Nachgang diesen entfesselten Fluss unwttergleich auf Rom zukommen: „AUGUSTUS [...] Germanien. Es wird nun bald seine Völker wie verwüstende Hagelwetter auf unsren Süden ausschütten.“ (III, 379) Der Bluttausch, der Rausch von Fließen und Bewegungsenergie überschreitet selbst die Grenze zur Lust am Fließen des eigenen Blutes: „Rom, sieh zu, wie wir Germanen zu siegen oder zu fallen wissen!“ (III, 347) Dies zeigt sich beispielhaft in dem Selbstmordmanöver des Marsenhauptlings und seiner Männer: „Marsen, [...] rächen wirs durch Heldentod! *Er stürzt mit den Marsen unter die Römer und fällt mit seinen Leuten nach einem heftigen Gefecht / HERMANN hat ihnen nachgesehen, und faßt an seine Augen*: Das regnet, – man wird ganz naß –“. (III, 348) Der Anblick des fließenden Blutes löst bei Hermann das Fließen von Tränen aus. Später werden diese wiederum abgelöst vom Fließen seines eigenen Blutes: „Herr, wie du blutest! Dein Antlitz ist rot überströmt.“ (III, 372) Die heftigen Bewegungen der aus dem Erstarrungsprozess sich befreienden Germanen, begleitet von starkem Regenfluss drückt Grabbe parallel in den Regieanweisungen aus.⁶⁹ Menschen, Wald und Wetter lösen sich ineinander auf zu brausender Bewegung, „der Sturm in den Ästen heult und die Wolken hin und her über den Wald jagen, wilde, gespenstische Reiter mit wilden Gesichtern!“ (III, 360) Der Hain selbst, in seiner Einheit mit den Germanen, scheint die Invasoren zu vertilgen „in der Falle unsrer Täler und Gebirge“ (III, 346) – „*Die Brukerter verbreiten sich im Walde. Bald darauf stürzt der Rest der Veliten blutend aus ihm*“. (III, 351) Das zu Hause, das Grabbe sich imaginiert und poetisch realisiert hat, besitzt andeutungsweise eigene Abwehrkräfte und destruiert die heteronome, von außen eindringende Gewalt, die versucht, sich dieses zu Hause anzueignen und es damit gleichzeitig sich selbst bzw. dem dort Zu-Hause-Seienden zu enteignen, d. h. zu entfremden. Die römische Ordnung löst sich im Verlauf der Schlacht schrittweise auf. Militärische Formationen werden aufgestört und aufgerieben, geradlinige, strukturierte Lager können nicht mehr errichtet werden, das römische System unterliegt und wird im Teutoburger Wald verschlungen. Die Römer verlieren ihre Orientierung und Kontrolle, aus ihrer Sicht

69 „HERMANN Wind heißt es! *Er wirft seinen Wurfspieß und einer der vordersten Römer stürzt von demselben durchbohrt zur Erde*“; „DAS HEER [...] *Es stürzt auf die Römer*“; „DIE DEUTSCHEN [...] *stürzen mit einem furchtbaren Anprall auf die Römer*“; „*Es türmt und regnet stark [...] Es stürmt und regnet stärker*“; „HERMANN mit seinem Heere [...] *auf die Römer losstürzend*“; „*Gewaltige Gegenwehr der Deutschen*“; „*Wütendes Nachtgefecht*“ (III, 352, 353, 354, 361, 370, 371, 372).

verwandelt sich die Umgebung in ein unentrinnbares Chaos. „EGGIUS Gib mir die Hand. – Ich bestelle Quartier, du wirst bald nachkommen. Denn durch all diese Schluchten und Waldungen gelangst du nicht nach Haus. *Er stürzt sich in sein Schwert*.“ (III, 363)

Das Ziel ist erreicht. Der gewünschte Zustand der Germanen ist frei zu sein und nach ihrer „eigenthümlichen“ Art leben zu können. „VIELE IM VOLK Was geht uns Rom an. Wir haben seine Soldaten und Schreiber jetzt vom Halse. Wir können nun ruhig nach Hause gehen und da bleiben.“ (III, 376) Das nach-Hause-Gehen und dort zu bleiben beschreibt den Wunsch nach einem Dasein der Individuen als Individuen mit intaktem inneren Hain, ausgeglichenem Selbst-Selbst- und Selbst-Weltverhältnis, von den Regressoren unbeeinträchtigt. Das ist es, was Grabbe sich gewünscht hätte, ein inneres und äußeres zu Hause, Einklang mit seiner Umwelt. Hermanns Eroberungsplan nach der Schlacht würde eine Vertauschung der Rollen mit den Römern bedeuten. Grabbe bewahrt ihn durch die „Einfältigkeit“ der Germanen vor dem dialektischen Umschlag. „HERMANN Deutschland! / EINIGE IN SEINEM HEER Er spricht oft davon. Wo liegt das Deutschland eigentlich?“ (III, 353) Die positive Eigenschaft der Germanen ist ihre „Natürlichkeit“. Sie verformen nicht die Landschaft, wollen nicht über ihre Grenzen hinaus wie die Römer, sie sind natürlich-chaotisch, unregelmäßig. „QUÄSTOR Bunt es Gemensel. Der eine trägt Hirschgeweih oder Auerhahnsfedern und dergleichen auf dem Kopf, der andere hat in einen Knoten zusammengeschürztes Kopffhaar, dem dritten weht es lose wie Mähnen um die Schläfen, der vierte hat einen verrosteten Kessel so aufgestülpt, daß man sein geistreiches Gesicht kaum sieht, und die übrige Uniform besteht aus Röcken von Luchs-, Bär-, Elentiers-Fellen und ich weiß kaum, was sonst noch, alles immer quer und toll durcheinander.“ (III, 335)

Es darf vermutet werden, dass Grabbe die Welt als Leidenssphäre empfunden hat, aber dennoch keine grundlegend fatalistische Überzeugung vertrat. Die Gefühle von Fremdsein, Sinnleere, Erstarrung und Fremdbestimmung bedrückten ihn sein Leben lang. Seine Poesie ist eine Dichtung des Kampfes im Außen, ein Ringen um ein gefestigtes inneres Zentrum, den Zustand von Autonomie, Dynamik und freies, wirksames Fließen der Produktivkräfte.

HEINZ HÄRTL (WEIMAR)

„Citronen in den Händen“ – „ein guter Mensch“

Zu einer Szene in Büchners *Woyzeck*-Fragmenten

In den drei 1836 entstandenen Fragmentfolgen des *Woyzeck* ist von „Leute[n] mit Citronen in den Händen“ zweimal die Rede. Entstehungsgeschichtlich zuerst in der Szene „Straße. / Hauptmann. Doctor“ der zweiten Folge. In ihr ging es Büchner darum, der ersten Folge, die auf die Entwicklung der Hauptfigur Woyzeck und deren Mordtat konzentriert war, durch stärkere Profilierung anderer Figuren, Verhaltensweisen und Meinungen szenisches Material hinzuzufügen, das danach in der dritten Folge mit der ersten zu einer komplexen Reihung relativ selbständiger Szenen verdichtet wurde.¹ In der dritten Folge werden die „Leute mit Citronen in den Händen“ zum zweiten Mal rhetorisch aufgeboten.

Die „Straße. / Hauptmann. Doctor“-Szene der zweiten Folge besteht aus mehreren fragmentarischen Teilen. Sie wird von einem Dialog der beiden Protagonisten dominiert, die sich slapstickartig gegenseitig schlechtreden und dabei selbst bloßstellen. Die einzelnen Teile sind nicht oder wenig aufeinander abgestimmt. Der Doktor berichtet von einer Patientin, die nur noch vier Wochen zu leben habe. Danach bezieht der Hauptmann die ärztliche Prognose auf sich:

Teufel, 4 Wochen? Doctor, Sargnagel, Todtenhemd, ich so lang ich da bin 4 Wochen, und die Leute Citronen in den Händen, aber sie werden sagen, er war ein guter Mensch, ein guter Mensch.²

In der dritten und letzten Entstehungsstufe ist die Szene nur noch halb so lang. Selbst die Überschrift ist zu „Hauptmann. Doctor“ geschrumpft. Die Straße muss man sich vorstellen. Der Doktor berichtet nicht mehr von einer Patientin, sondern wendet sich mit einer schonungslosen medizinischen Diagnose des Hauptmanns an diesen, ihm die vierwöchentliche Lebensfrist voraussagend.

-
- 1 Vgl. Günter Hartung: Die Technik der „Woyzeck“-Fragmente. In: G. H.: Juden und deutsche Literatur. Zwölf Untersuchungen seit 1979, mit einer neu hinzugefügten „Jüdische Themen bei Kafka“. Leipzig 2006 (Gesammelte Aufsätze und Vorträge, 4), S. 151-188.
 - 2 Georg Büchner: *Woyzeck*. Marburger Ausgabe. Band 7.2. Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile. Hrsg. von Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise, Ingrid Rehme, Eva-Maria Vering und Manfred Wenzel. Darmstadt 2005 (Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Hrsg. von Burghard Dedner, mitbegründet von Thomas Michael Mayer), S. 17.

Der Be- und Verurteilte ist mit fast denselben Worten wie in der zweiten Stufe um seine Nachrede besorgt:

Herr Doctor erschrecken Sie mich nicht, es sind schon Leute am Schreck gestorben, am bloßen hellen Schreck. – Ich sehe schon die Leute mit den Citronen in den Händen, aber sie werden sagen, er war ein guter Mensch, ein guter Mensch – Teufel Sargnagel[.]³

Die Verdichtungsarbeit Büchners wird in der erneuerten Passage en détail deutlich. Der Tod ist dem Hauptmann nun ganz nahe gerückt. Die Hoffnung, nach ihm als „guter Mensch“ zu gelten, kontrastiert der anschließende Ausruf „Teufel Sargnagel“, der in der Nachstellung wuchtiger wirkt als in den fünf vorangestellten Substantiven der zweiten Stufe, aus denen er komprimiert ist. Selbst die Gedankenstriche zwischen den drei Sätzen, aus denen die Passage montiert ist, haben eine Funktion. Sie markieren Einschnitte, die dem Leser zu denken geben und vom Schauspieler sozusagen mitgesprochen werden sollen – wie die Anweisung „(Pause)“ in den Dialogen von Becketts *Endspiel*.

Der Ausruf „ein guter Mensch“ kommt in der „Straße. / Hauptmann. Doctor“-Szene der zweiten Stufe siebenmal vor, jedesmal gesprochen vom Hauptmann und jedesmal durch Wiederholung intensiviert, das erstemal sogar mit doppelter Wiederholung. Der Hauptmann zum Doktor, der zu einer Patientin eilt:

Laufen Sie nicht so Herr Doctor ein guter Mensch geht nicht so schnell[.] Hähähä, ein guter Mensch (schnauft) ein guter Mensch, sie hetzen sich ja hinter dem Tod drein, sie machen mir ganz Angst.⁴

Zum zweiten Mal wird der Ausruf in der (oben zitierten) Nachrede-Hoffnung des Hauptmanns doppelt eingesetzt, ein drittes Mal ebenfalls verdoppelt in einer Anrede, die er an Woyzeck richtet, der in der Szene plötzlich da ist:

Kerl, will er erschossen, will ein Paar Kugeln vor den Kopf haben[?] er ersticht mich mit seinen Augen, und ich mein es gut [mit] ihm, weil er ein guter Mensch ist Woyzeck, ein guter Mensch.⁵

Die Wiederholungen in der zweiten Stufe belegen überdeutlich, dass der Ausruf eine Floskel ist. Der Hauptmann benutzt sie bedenkenlos gegenüber seinen

3 Ebd., S. 28.

4 Ebd., S. 17.

5 Ebd., S. 18.

einander konträren Dialogpartnern und sogar auf sich selbst bezogen. Er entwertet damit menschenverachtend, was mit der Fügung „ein guter Mensch“ eigentlich gemeint ist. In der dritten Überarbeitungsstufe muss die Entwertung aus der einmaligen Wiederholung und ihrem Kontext erschlossen werden.

Zum Verständnis des Hintersinns ist eine Stelle in einem der letzten Briefe Büchners hilfreich, aus Zürich am 27. Januar 1837 an seine Straßburger Verlobte Wilhelmine Jaeglé:

Es ist mir heut einigermaßen innerlich wohl, ich zehre noch von gestern, die Sonne war groß und warm im reinsten Himmel – und dazu hab' ich meine Laterne gelöscht und einen edlen Menschen an die Brust gedrückt, nämlich einen kleinen Wirth, der aussieht, wie ein betrunkenes Kaninchen, und mir in seinem prächtigen Hause vor der Stadt ein großes elegantes Zimmer vermietet hat. Edler Mensch!⁶

Die Mitteilung Büchners, er habe seine „Laterne gelöscht“ und sei mit einem „edlen Menschen“ bekannt geworden, paraphrasiert Gottlieb Conrad Pfeffels 1777 entstandenes Gedicht *Diogen*, dem die Überlieferung zugrundeliegt, der Kyniker Diogenes habe am helllichten Tag auf dem Markt in Athen mit der Laterne einen Menschen gesucht. Der Diogen des elsässischen Spätaufklärers Pfeffel wird bei Versuchen, „eine Gabe“ zu erbitten, mehrmals enttäuscht, bis er schließlich in einem Sklaven, der ihn „mit edler Hitze“ aus Todesgefahr rettet, den Menschen findet, den er suchte.⁷ Auffällig an Büchners Briefstelle ist im Vergleich mit der „Hauptmann. Doctor“-Szene der dritten *Woyzeck*-Stufe erstens die semantische Konvergenz des Berichts vom „edlen Menschen“ im Brief mit der Rede vom „gute[n] Mensch[en]“ in der Szene und zweitens die Verdoppelung der jeweiligen Redewendungen. Sie legt die Einsicht nahe, dass auch die Briefstelle eine Floskel ist, die vom Eigentlichen divergiert. Diese Vermutung wird plausibel durch den Widerspruch im Brief, dass Büchner von einem „edlen

6 Georg Büchner: Briefwechsel. Marburger Ausgabe (Anm. 2), Bd. 10.1. Text. Hrsg. von Burghard Dedner, Tilman Fischer und Gerald Funk. Darmstadt 2012, S. 118.

7 Gottlieb Conrad Pfeffel: Poetische Versuche. Vollständige Ausgabe in fünf Bänden. Colmar-Straßburg 1834, Bd. 1, S. 136f. – In der zitierten, von der Forschung bisher übersehenen Ausgabe wird Büchner, der 1836 nach Straßburg emigriert war, das Gedicht gelesen haben. Vgl. zu Büchners Pfeffel-Rezeption Kurt Krolop: Büchner und Pfeffel. In: *Germanistica Pragensia* 1, 1960 (*Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 3), S. 3-12, bes. 6f.; zu den Ausgaben von Pfeffels *Poetischen Versuchen* und zur Vernachlässigung von Krolops Beitrag in der Büchner-Forschung Heinz Härtl: „Im Himmel donnern helfen“. Stationen einer Wanderanedote bei Pfeffel, Büchner und anderen. Erscheint in: *Germanistica Pragensia* 2020 (*Acta Universitatis Carolinae. Philologica*).

Menschen“ berichtet, den er als unedlen „kleinen Wirth, der aussieht, wie ein betrunkenes Kaninchen“, charakterisiert. Die vergleichende Analyse des Briefdetails stützt zwar diejenige der *Woyzeck*-Szene. Sie berechtigt aber nicht dazu, den brieflichen Sarkasmus, mit dem Büchner auf das Gedicht *Diogen* anspielt, dem primitiven Antihumanismus seines literarischen Geschöpfes, des Hauptmanns, gleichzusetzen.

Auch dessen Vision der „Leute mit [den] Citronen in den Händen“ bleibt in der dritten Entstehungsstufe der *Woyzeck*-Szene im Verhältnis zur zweiten unverändert. Die Vision leistet eine Verdichtung anderer Art, indem sie auf einen Brauch anspielt, den Jacob Grimm in seiner Selbstbiographie erinnert, die er 1830 für ein Standardwerk der hessischen Literaturgeschichte verfasste. Als Elfjähriger hatte er 1796 in Steinau an der Straße das Begräbnis seines Vaters verfolgt: „ich sehe den schwarzen Sarg, die Träger mit gelben Zitronen und Rosmarin in der Hand, seitwärts aus dem Fenster, noch im Geist vorüberziehen.“ Das Standardwerk war die 1831 erschienene *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*, die der Marburger Gelehrte Karl Wilhelm Justi 1831 herausgegeben hatte.⁸ Büchner kann die *Grundlage* am ehesten während seines Studiums in Gießen 1833/34 kennengelernt haben. Mit dem Brauch wird er aber sowieso vertraut gewesen sein. Dass der Ritus und mit ihm die Redewendung vom Hinterhertragen der Zitrone(n) Anfang des 19. Jahrhunderts im mittleren Deutschland üblich war, bezeugt ein Brief, den der in Frankfurt aufgewachsene, mit hessischen Örtlichkeiten und Gegebenheiten vertraute Clemens Brentano Ende April/Anfang Mai 1806 aus Heidelberg an Arnim schrieb, seinen zum Paten eines noch ungeborenen Kindes auserkorenen Herzensfreund: „du bist und bleibst mein Pathe, und wenn ich selbst mit Stumpf und Stiel sterbe, sollst du die Zitrone hinter mir her tragen.“⁹ Ein fiktionaler Beleg ersten Ranges, der die Sitte bestätigt und die Mitteilungen Jacob Grimms und Brentanos variiert, steht im vierten Band von Jean Pauls Roman *Titan* (1803):

8 Karl Wilhelm Justi: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830* (Fortsetzung von [Friedrich Wilhelm] Strieder's [achtzehnbändiger] *Hessischer Gelehrten-Schriftsteller- und Künstler-Geschichte* und Nachträge zu diesem Werke). Marburg 1831, Jacob Grimms Selbstbiographie S. 148-164, hier S. 148.

9 Ludwig Achim von Arnim: *Briefwechsel 1805-1806*. Hrsg. von Heinz Härtl unter Mitarbeit von Ursula Härtl. Berlin, Boston 2011 (Arnim: *Werke* und *Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Roswitha Burwick, Sheila Dickson, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingertzahn. Bd. 32/1), S. 214, Z. 343-345.

„Wenn nehmlich jemand stirbt, (sagte der Küster sehr ehrerbietig und freundlich,) so bekommt der Pfarrer und meine Wenigkeit eine Zitrone und so auch die Leiche. – Wird aber jemand getrauet, so bekommt die Geistlichkeit und so auch die Braut dergleichen. Das ist aber bei uns so Sitte, mein gnädiger Herr!“¹⁰

Die zitierten Beispiele weisen das Tragen von Zitronen beim Begräbnis als Ehrerbietung aus, und in diesem Sinn wird die Dialogpartie des Hauptmanns in der Büchnerschen Szene auch gewöhnlich verstanden. Ein solche Annahme nimmt jedoch das „aber“ nicht ernst, das die beiden Hauptsätze nach dem Komma zugleich verbindet und einander entgegensetzt: „Ich sehe schon die Leute mit den Citronen in den Händen, aber [...]“. Versteht man dieses „aber“ als ein „jedoch“ oder „trotzdem“, muss der Zitronen-Ritus in der Szene noch etwas anderes bedeuten, und diese andere Bedeutung ist dem Gesprächsfetzen des Hauptmanns als Hintersinn ebenso eingeschrieben wie derjenige vom „gute[n] Mensch[en]“. Mit seinem „aber“ fasst der Hauptmann das Zitronen-Ritual nicht als eine ehrerbietige, sondern als eine ehrenrührige Handlung auf, und der Leser, der ihrem profanen Sinn nachforscht, der zu Büchners Zeit geläufiger war als heutzutage, stößt bald darauf, dass der Zitronenduft den Leichengeruch überdecken und vor Ansteckung schützen sollte.¹¹ Die Zitronen wurden gegen den Ekel in den Händen gehalten.

10 Jean Paul: Titan. Vierter Band. Berlin 1803, S. 8. – Stellenhinweis von Fritz Bergemann (Hrsg.): Georg Büchner: Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Neue, durchgesehene Ausgabe. Leipzig 1958, S. 679 (Register).

11 Vgl. Siegfried Sieber: Zitronen bei Begräbnissen. In: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 4 (1929), H. 5, S. 68-72; [Heinrich] Marzell: Zitrone. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer. 3., unveränderte Aufl. mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller. Berlin, New York 2000, Bd. 9, Sp. 940-944; Ulrike Neurath-Sippel: Zitrusfrüchte im Totenbrauchtum. In: Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur. [Katalog] Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 19. Mai-11. September 2011. Bearbeitet von Yasmin Doosry, Christiane Lauterbach und Johannes Pommeranz. Nürnberg 2011, S. 121-131.

CLAUDIA DAHL (DETMOLD)

Grabbe-Inszenierungen 2001-2019

Im Grabbe-Jahrbuch 2019 erschien eine Zusammenstellung der Grabbe-Inszenierungen 1992-2000. Daran schließt das folgende Verzeichnis an. Es wurde erstellt auf Grundlage von Materialien des Grabbe-Archivs und der Übersicht der Grabbe-Inszenierungen auf der Homepage der Lippischen Landesbibliothek. Für weitere Hinweise sind wir dankbar.

Abkürzungen: B: Bearbeitung; R: Regie; Bb: Bühnenbild; M: Musik; ML: Musikalische Leitung

Der Cid

19.07.2002 (Uraufführung)	Loipfing Hofkunst	R Peter und Wiebke Kleinschmidt M Michael Röhl
------------------------------	----------------------	---

Don Juan und Faust

24.05.2001	Lissabon Teatro do Bairro Alto (Teatro da Cornucópia)	B João Barrento R Christine Laurent Bb Cristina Reis
24.09.2004	Saarbrücken Saarländisches Staatstheater	R Christoph Zapatka Bb Pascale Arndtz
23.07.2007	Neumarkt (Italien) Freilichtspiele Südtiroler Unterland	R Roland Selva Bb Nora Veneri M Andreas Settli
18.12.2013	Niederbarkhausen Theater	R Fritz Udo Krause

Hannibal

03.10.2002	Stuttgart Schauspiel Staatstheater	B Tom Blokdijk R Johan Simons Bb Geert Peymen M Paul Koek
------------	---------------------------------------	--

03.10.2009	Senftenberg Neue Bühne	R Esther Undisz
13.09.2013	Gennevilliers Théâtre de Gennevilliers	B Bernard Pautrat R Bernard Sobel

Die Hermannsschlacht

28.06.2001	Bielefeld Ceciliengymnasium	R Fritz Udo Krause
05.02.2009	Detmold Landestheater	B Christian Katzschmann und Kay Metzger R Kay Metzger Bb Michael Engel M Felix Lemke
24.05.2009	Osnabrück Theater	R Philip Tiedemann Bb Etienne Pluss
03.10.2009	Senftenberg Neue Bühne	R Sewan Latchinian

Herzog Theodor von Gothland

26.01.2002	München Theater Fisch & Pastik	R Eos Schopohl Bb Lucia Nussbächer M Bülent Kullukcu
2004	Frankfurt a. M. Künstlergruppe Betonnen	
09.10.2004	München Residenztheater	R Tina Lanik Bb Magdalena Gut M Rainer Jörissen
22.10.2011	Karlsruhe Badisches Staatstheater	R Martin Nimz Bb Flurin Borg Madsen M Matthias Engelke
14.03.2014	Bochum Theater Rottstr. 5	R Tim Hebborn
16.01.2015	Detmold Landestheater	R Tatjana Rese Bb Reiner Wiesemes
07.09.2016	Paris Théâtre de l'Épée de Bois	B Bernard Pautrat R Bernard Sobel Bb Lucio Fantì

Napoleon oder die hundert Tage

26.10.2002	Trier Theater	R Klaus-Dieter Wilke Bb Johannes Schlack
03.10.2009	Senftenberg Neue Bühne	R Peter Schroth M Gunther Krex

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung

11.04.2001	Bonn Schauspiel	R David Mouchtar-Samorai Bb Heinz Hauser M Wilfried Weber
10.05.2001	Lahr Max-Planck-Gymnasium	R Andrea Welz
18.05.2001	Duisburg Krupp-Gymnasium	R Benedikte Herrmann
19.06.2001	Babenhäusen Bachgauschule	R Volker Weber Bb Joachim Reiter und Horst Lange
03.07.2001	Bayreuth Graf-Münster-Gymnasium	R Elmar Hofmann
23.08.2001	München Theater des hölzernen Gelächters	R/Bb/M Sonja Graf und Markus Hummel
12.11.2001	Detmold Grabbe-Gymnasium	R Bernd Frigger
23.11.2001	Vechta Gymnasium Antonianum	R Anja Gausepohl
11.12.2001	Paris Collège de 'Pataphysique	(Übersetzung von Alfred Jarry)
[2002]	Prag Deutsche Schule	
22.02.2002	Rheine, Gymnasium Dionysianum	R Ulrich Baggemann, Silvia Romberg und Angelika Roß M Detlef Kühn
22.02.2002	Freiburg Berthold-Gymnasium	R Meret Kiderlen und Hartmut Wützler
29.05.2002	Meldorf Fachgymnasium	R Susan Claussen

10.06.2002	Gütersloh Evangelisch Stiftisches Gymnasium	
August 2002	Leipzig Theater Fact	R Dietmar Voigt
16.08.2002	Mainz Schauspielschule der Theaterwerkstatt	R Andreas Mach
26.02.2003	München Städtisches Luisengymnasium	R Halldis Engelhardt
16.04.2003	Berlin Capital-Ensemble im Theater Zerbrochene Fenster	R Andreas Bornemann
04.09.2003	Berlin Wald-Oberschule	
07.04.2004	Frankfurt Schauspiel	R Anselm Weber Bb Thomas Dreißigacker M Dietmar Loeffler
15.05.2004	Esslingen Senioren-Ensemble der Würt- tembergischen Landesbühne	R Stephan Antal
16.06.2004	Abtsgmünd Kulturverein Schloss Laubach	R Rainer Lohr
06.02.2005	Hannover Theater Nordstadt	R Eckhard Gruen
15.10.2005	Göttingen Theater im OP	R Barbara Korte
10.11.2005	Heidelberg Internationale Gesamtschule	R Gerd Hammer
06.05.2006	Detmold Landestheater	R Marcus Everding
19.05.2006	Bamberg E.T.A. Hoffmann-Gymnasium	R Ulrich Steckelberg Bb Bernd Schaihle
24.07.2006	Salzburg Salzburger Festspiele	R Roger Vontobel Bb Claudia Rohner M Immanuel Heidrich
15.10.2006	Hamburg Deutsches Schauspielhaus	R Roger Vontobel Bb Claudia Rohner M Immanuel Heidrich (Koproduktion mit den Salzburger Festspielen)

24.02.2007	Bernburg Theater der Werktätigen Jüterbog	R Ernst Werner Bb Ernst Werner und Klaus-Peter Gust
29.03.2007	Meiningen Philipp-Melanchthon-Gymna- sium Gerstungen	R Clemens Krause
13.07.2007	Freiburg Freie Waldorfschule Rieselfeld	R Eckard Bade
01.08.2007	Dresden Allraunen Theater	R/Bb Walter Henckel
24.08.2007	Wehrheim Theater der Landjugend	R Olaf Velte Bb Olaf Bohris
26.10.2007	Zweibrücken Helmholtzgynasium	R Anita Bischoff
03.11.2007	Braunschweig Theatergruppe der Technischen Universität	R/Bb Imke Kügler und Dieter Prinzing
14.12.2007	Fürstenfeldbruck Neue Bühne	R Ferdinand Pregartner
08.04.2008	Solingen VHS-Theaterlabor	R Michael Tesch
03.10.2009	Senftenberg Neue Bühne	R Veit Schubert
18.06.2010	Hassloch Theater im Hof	R Armin Jung Bb Christine Böhm
08.07.2010	Heidelberg Freilichttheater Vogelfrei	R Lena Friedrich, Daniel Walther und Alexander Beyler
15.07.2010	Wasseralfingen Kopernikus-Gymnasium	R Wolfgang Schnee
29.07.2011	Netzband Theatersommer	R Frank Matthus
22.05.2012	Jülich Gymnasium Zitadelle	R Pedro Obiera
21.06.2012	Bad Münstereifel St. Michael-Gymnasium	R Michael Mombaur
13.07.2012	Reichenbach Neuberin-Ensemble	R Sylvia Lemma-Herrmann und Christoph Herrmann
20.07.2012	Schwäbisch Hall Freilichtspiele, Haller Globe Theater	R/Bb Donald Berkenhoff M Ralf Siedhoff

10.04.2013	Kulmbach Caspar-Vischer-Gymnasium	R Anja Braune und Kathrin Krebs
13.04.2013	Duisburg Ensemble Companeras	R Angelika Ortmann
15.05.2013	Lüdenscheid Bergstadt-Gymnasium	R Julia Pütz und Cornelia Meißner
15.11.2013	Lahr Max-Planck-Gymnasium	R Andrea Welz
13.02.2014	Bamberg Kaiser-Heinrich-Gymnasium	R Andreas Kuhn
27.06.2014	München Theaterwerkstatt FestSpielHaus	R Richard Altaner
22.10.2014	Leipzig Cammerspiele	R Dorothea Wagner
11.06.2015	Warburg Hüffertgymnasium	R Sabine Karls
17.10.2015	Merzhausen Theater 79	R Bea Galgoczy
08.04.2016	Bruneck (Italien) Cusanus-Gymnasium	R Georg Paul Aichner und Markus Schwärzer
07.07.2016	Reutlingen Theater Die Tonne	R Jan Mixsa M Michael Schneider
14.07.2016	München Theatergruppe der Münchner Volkshochschule	R Sven Schöcker
03.09.2016	Herisau (Schweiz) Theatergruppe St. Otmar	R Andrea Richle Özütürk
08.06.2018	Seligenstadt Theaterensemble Kunstforum	R Tanja Garlt
18.07.2018	Pegnitz Faust-Festspiele	R Daniel Leistner
31.08.2018	Rangsdorf Theatergruppe Buntspecht	R Susan Klaffer
16.11.2018	Offenburg Grimmelshausen-Gymnasium	R Hansjörg Haaser
15.03.2019	Kronach Werkbühne	R Daniel Leistner
24.03.2019	Aachen Theaterschule	R Werner Tritzschler und Studierende

14.11.2019	Zittau Theatrikos	R Andreas Hüttner
------------	----------------------	-------------------

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Oper von Detlev Glanert.
Libretto von Jörg W. Gronius

02.02.2001 (Uraufführung)	Halle Opernhaus	R/ML Roger Epple Bb Fred Berndt
19.01.2002	Krefeld und Mönchengladbach Vereinigte Städtische Bühnen	R Jens Pesel Bb Mayke Hegger ML Kenneth Duryea
04.05.2002	Rostock Volkstheater	R Jürgen Pöckel Bb Fred Berndt ML Pavel Baleff
13.02.2003	München Prinzregententheater	R Reto Nickler Bb Christoph Rasche ML Christoph Poppen
29.03.2003	Mannheim Nationaltheater	R Chris Alexander Bb Beatrix von Pilgrim ML Wolfram Koloseus
26.03.2004	Regensburg Theater am Bismarckplatz	R/Bb Philippe Godefroid ML Guido Johannes Rumstadt
16.12.2004	Köln Oper	R Christian Schuller Bb Jens Kilian ML Markus Stenz
19.02.2008	Wien Neue Oper	R Nicola Raab Bb Benita Roth ML Walter Kobéra
21.05.2011	Pforzheim Theater	R Wolf Widder Bb Sibylle Schmalbrock ML Tobias Leppert
13.04.2018	Fürth Stadttheater	R Dominik Wilgenbus Bb Peter Engel ML Guido Johannes Rumstadt

FRANZISKA LALLINGER (BERLIN)

„Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten“
Martyrertopik und ‚Pathosformeln‘ des Leidens in Ferdinand Freiligraths
Die Toten an die Lebenden und der politische Prozess von 1848

Ferdinand Freiligraths¹ Gedicht *Die Toten an die Lebenden* genoss unmittelbar nach seiner Publikation breite öffentliche Aufmerksamkeit. Angeblich als ‚Strafarbeit‘ für den demokratischen „Volksklub“ in Düsseldorf verfasst, auf dessen Sitzung am 1. August 1848 durch Freiligrath selbst verlesen, zu Gunsten der Klubkasse in 9000 Exemplaren gedruckt und zu einem Silbergroschen verkauft, fand das Gedicht reißenden Absatz und wurde vielfach unautorisiert nachgedruckt.² Bereits drei Tage nach seinem Vortrag wurde der Text zum Gegenstand eines Anklagegesuches.³ Der Prozess, der am 3. Oktober 1848 vor dem Düsseldorfer Assisenhof verhandelt wurde und in zwei detaillierten stenographischen

- 1 Für einen biographischen Überblick vgl. Lars Körner, Sven von Widekind: Hermann Ferdinand Freiligrath – Vita und Itinerar. Ein Kurzüberblick. In: Grabbe-Jahrbuch 14 (1995), S. 27-33.
- 2 Vgl. Ferdinand Freiligrath – Ein Dichterleben in Briefen. Bd. 2. Hrsg. von Wilhelm Buchner. Lahr 1882, S. 208-209; Erster politischer Prozeß vor dem Geschwornengerichte. Der Dichter Ferdinand Freiligrath, angeklagt, durch sein Gedicht: „Die Toten an die Lebenden“ die Bürger aufgereizt zu haben, sich gegen die landesherrliche Macht zu bewaffnen, auch die bestehende Verfassung umzustürzen. Verbrechen gegen §§. 102 und 87 des Straf-Gesetzbuches. Nach den am 3. Oktober 1848 zu Düsseldorf stattgehabten Assisenverhandlungen ausführlich mitgetheilt von J. K. H. Nebst einem Anhang, eine kurze Mittheilung des politischen Processes gegen den Notariatskandidaten Julius Wulff, auch wegen Aufreizung der Bürger zum Umsturz der bestehenden Verfassung. Düsseldorf 1848, S. 5; Stenographischer Bericht des Processes gegen den Dichter Ferdinand Freiligrath, angeklagt der Aufreizung zu hochverrätherischen Unternehmungen durch das Gedicht: Die Toten an die Lebenden, verhandelt vor dem Assisenhofe zu Düsseldorf am 3. Oktober 1848. Nebst einer zum ersten Male ausführlich bearbeiteten Biographie des Dichters. Düsseldorf 1848, S. 35-36; Neue Rheinische Zeitung. Organ der Demokratie, Nr. 105 (17. September 1848); Ernst Fleischhack: Gedichte an und über Ferdinand Freiligrath – ein Teilaspekt der Rezeption. In: Grabbe-Jahrbuch 14 (1995), S. 175-194, hier S. 187; Detlev Hellfaier: „Bitterster Hohn“ über den König. Zum Prozess gegen Freiligrath 1848. In: Heimatland Lippe 103,4 (07/2010), S. 202-204 (digitale Version ohne Seitenzählung: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unsrer-arbeit/texte/2010-4.html> [letzter Zugriff: 19. Juni 2020]).
- 3 Vgl. Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 22-23.

Mitschriften überliefert ist,⁴ ist in vielfacher Hinsicht interessant. Zum einen liefert die Verhandlung zeitgenössische Interpretationen des Gedichtes aus unterschiedlichen politischen Perspektiven und versetzt Freiligrath in die Situation der Selbstthermeneutik, zum anderen ist ihre historische Situierung bemerkenswert: Die Anklage bezichtigt Freiligrath zu einem Zeitpunkt umstürzlerischer Absichten, als die bestehende Verfassung und die Gesetze durch die revolutionären Verhältnisse zunehmend als fragil und provisorisch aufgefasst wurden. Zudem handelt es sich um den ersten politischen Prozess im Rheinland, der vor einem Geschworenengericht stattfand. Freiligrath, der ‚Trompeter der Revolution‘, ist, wie Michael Vogt im Band zum 200. Geburtstag des Lyrikers treffend resümiert, vom „einstigen ‚Kultautor‘ [...] à la longue zur Marginalie der Literaturgeschichte“ geschrumpft.⁵ Die aktuellere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dichter wird fast ausschließlich von der Ferdinand Freiligrath gewidmeten Rubrik im Jahrbuch der Grabbe-Gesellschaft bestritten. *Die Toten an die Lebenden* und der Düsseldorfer Prozess finden in den Beiträgen beispielsweise im Kontext von Freiligraths Revolutionsdichtung⁶ und seines Verhältnisses zu Karl Marx⁷ überblickshafte Erwähnung.⁸

4 Erster politischer Prozeß (Anm. 2); Stenographischer Bericht (Anm. 2).

5 Michael Vogt: Vorwort. In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referat des Kolloquiums aus Anlaß des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek, Detmold. Hrsg. von Michael Vogt. Bielefeld 2012 (Vormärz-Studien, 25), S. 7-16, hier S. 11. Zur Selbstbezeichnung Freiligraths vgl. Joachim Eberhardt: Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 207-212.

6 Wolfgang Büttner: Ferdinand Freiligrath im Revolutionsjahr 1848. In: Grabbe-Jahrbuch 14 (1995), S. 195-208, hier S. 203-205; Volker Giel: Dichtung und Revolution. Die Lyrik Ferdinand Freiligraths und Georg Herweghs in der Revolution von 1848/49. Ein analytischer Vergleich. In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/01), S. 324-350, hier S. 339-340; François Melis: Neue Aspekte in der politischen Publizistik von Georg Weerth und Ferdinand Freiligrath 1848/49. Ihre Wohn- und Wirkstätten in Köln. In: Grabbe-Jahrbuch 21 (2002), S. 160-188, hier S. 170; Wolfgang Büttner: Zwei Dichter erleben eine deutsche Revolution. Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh 1848/49. In: Grabbe-Jahrbuch 11 (1992), S. 136-148, hier S. 140-141, 143-144.

7 Wolfgang Büttner: Freiligrath und Marx, 1848 und später – eine Freundschaft auf Zeit. In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/01), S. 302-314, hier S. 306-307; Erich Kittel: Ferdinand Freiligrath als deutscher Achtundvierziger. In: Ferdinand Freiligrath als deutscher Achtundvierziger und westfälischer Dichter. Mit einer Auswahl seiner Gedichte anlässlich des 150. Geburtstages hrsg. von Erich Kittel. Lemgo 1960 (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, XIII), S. 7-50, hier S. 24.

Anliegen dieses Beitrages ist es, eine eingehendere Textanalyse des Gedichtes und des politischen Prozesses unter dem Gesichtspunkt der ‚Pathosformeln‘ des Leidens, mit denen Freiligrath die Berliner Barrikadenkämpfer zu Märtyrern stilisiert, zu leisten. Dabei sollen Freiligraths rhetorische Strategie nachvollzogen und punktuell Bezüge zum Werkkontext sowie zu Freiligraths Revolutionsbriefen hergestellt werden, um Kontinuitäten aufzuzeigen und *Die Toten an die Lebenden* hinsichtlich der Rhetorik und des politischen Gehalts besser einordnen zu können. In Ermangelung einer modernen historisch-kritischen Ausgabe wird auf Julius Schwerings Werkausgabe von 1909 referiert.⁹ Die Stropheneinteilung von *Die Toten an die Lebenden* orientiert sich allerdings am Erstdruck des Flugblattes durch Karl Franck.¹⁰

Die Aufbahrung der Märzgefallenen

Inhaltlich gliedert sich *Die Toten an die Lebenden* in den Rückblick auf die Aufbahrung der Berliner Märzgefallenen am 19. März 1848 im Hof des Berliner

-
- 8 Vgl. zudem Ernst Fleischhack: Ferdinand Freiligrath. Bemühungen um einen in Vergessenheit geratenen Dichter. Detmold 1999, S. 20; Manfred Hettling: Die Toten und die Lebenden. Der politische Opferkult 1848. In: Die Revolution von 1848/49. Erfahrung – Verarbeitung – Deutung. Hrsg. von Christian Jansen und Thomas Mergel. Göttingen 1998, S. 54-74, hier S. 62-65; Winfried Freund: Ferdinand Freiligrath – Ein Porträt. In: Ferdinand Freiligrath. Im Herzen trag’ ich Welten. Ausgewählte Gedichte. Zusammengestellt und hrsg. von Winfried Freund und Detlev Hellfaier. Detmold 2010, S. 15-41, hier S. 32; Hellfaier: „Bitterster Hohn“ (Anm. 2).
- 9 Freiligraths Werke. Zweiter Teil. Ein Glaubensbekenntnis – Ça ira! – Neuere politische und soziale Gedichte – Zwei poetische Episteln. Hrsg. von Julius Schering. Berlin u. a. 1909 (Freiligraths Werke in sechs Teilen. Hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Julius Schering). Vgl. zur editorischen Lage Vogt: Vorwort (Anm. 5), S. 16.
- 10 Da die Stropheneinteilung in den Werkausgaben variiert, orientiere ich mich an der Einteilung der Flugschrift von 1848 (Ferdinand Freiligrath: Die Toten an die Lebenden. Zum Besten des Volksklubs zu Düsseldorf. Debit von F.M. Kampmann. Karl Frank: Düsseldorf 1848. Exemplar: München, BSB, Sig. Res./P.o. germ. 1694,14). Im Unterschied zur Ausgabe Schwerings bilden hier die Verse „Umsonst! [...]“ bis „O, wär’ der Grimm [...]“ eine Strophe und der Epilog ab „Indessen [...]“ ist von den vorangehenden Versen getrennt. Die Ausgabe des Reclam-Verlags folgt ebenfalls der Aufteilung des Erstdrucks (Ferdinand Freiligrath: Die Toten an die Lebenden. In: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Dietrich Bode. Stuttgart 1964, S. 85-90). Ferdinand Freiligrath: Die Toten an die Lebenden. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 131-133.

Stadtschlusses (Strophe I-III), die Schilderung der aktuellen Verhältnisse und die Resignation über das Erstarken der Reaktion (Strophe IV-V), die visionäre Schau dennoch kommender unabwendbarer revolutionärer Ereignisse (Strophe VI) und den Epilog (Strophe VII). Verbunden werden die Strophen durch die motivische Klammer des Wiedergängerthemas: Die zurückliegenden, aktuellen und künftigen Ereignisse werden aus der Perspektive der Toten der Nacht des 18. auf den 19. März vergegenwärtigt. Durch direkte Ansprache wird der Rezipient in das Gedicht eingebunden und selbst zum aktiven Teilnehmer der Märzereignisse in Berlin („So habt ihr uns aufblut'gem Brett hoch in die Luft gehalten!“)¹¹ und zur treibenden Kraft der kommenden vervollkommenen, „ganzen“¹² Revolution stilisiert („Euch muß der Grimm geblieben sein [...] Die halbe Revolution zur ganzen wird er machen!“).¹³ Die szenische und dialogische Gestaltung trägt zur Anschaulichkeit des Gedichts bei, unterstützt die appellative Grundstruktur und atmosphärische Verdichtung. Zuschreibungen wie politisches Kampflied, Klagelied, Ereignisgedicht oder Oratorium lassen sich aufgrund der vielgestaltigen Anlage gleichermaßen plausibilisieren.¹⁴

Zum Zeitpunkt der Berliner Märzereignisse befand sich Ferdinand Freiligrath noch im Londoner Exil, ehe er am 1. Mai nach Preußen zurückkehrte.¹⁵ Bereits am 25. März hatte er die Berliner Barrikadenkämpfe und ihre Opfer in *Berlin. Lied der ‚Amnestierten‘ im Auslande* emphatisch thematisiert.¹⁶ Seit dem 13. März war es in Berlin zu Zusammenstößen zwischen der Zivilbevölkerung und dem Militär gekommen, die mehrere Todesopfer forderten und zur Errichtung einer ersten Barrikade führten.¹⁷ Die von Innenminister Ernst von Bodenschwingh im Auftrage des Königs verfasste Proklamation, die einige Zugeständnisse hinsichtlich einer Reform des Bundes, einer preußischen Verfassung, der Einberufung des Landtags und der Aufhebung der Zensur enthielt, erreichte

11 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 2.

12 Ebd., V. 74.

13 Ebd., V. 72/74 (Hervorhebung F.F.).

14 Vgl. zu diesen Klassifizierungen z. B. Giel: Dichtung und Revolution (Anm. 6), S. 339; Winfried Freund, Detlev Hellfaier: Ferdinand Freiligrath – zur Einführung. ‚Im Volk in seinen Liedern fortlebt er allezeit‘. In: Freiligrath. Im Herzen trag' ich Welten (Anm. 8), S. 9-14, hier S. 9; Freund: Freiligrath (Anm. 8), S. 32; Dietrich Bode: Nachwort. In: Ferdinand Freiligrath: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Dietrich Bode. Stuttgart 1964, S. 109-121, hier S. 118.

15 Vgl. Büttner: Zwei Dichter (Anm. 6), S. 139.

16 Ferdinand Freiligrath: Berlin. Lied der „Amnestierten“ im Auslande. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 125-127.

17 Vgl. Frank Lorenz Müller: Die Revolution von 1848/49. 4., bibliographisch aktualisierte Aufl. Darmstadt 2012 (Geschichte kompakt), S. 49.

die von einer Bürgerversammlung initiierte Großdemonstration am 18. März erst, als man sich bereits zu Tausenden auf dem Weg zum Schlossplatz befand.¹⁸ Während einige Demonstranten dem König danken wollten, gingen anderen die Zugeständnisse nicht weit genug, viele hatten die Neuigkeiten noch nicht erreicht.¹⁹ Als das Militär den Auftrag erhielt, den Schlossplatz zu räumen, fielen zwei Schüsse, die den Anlass zu den sich anschließenden Barrikadenkämpfen gaben.²⁰

In seiner Proklamation *An meine lieben Berliner!*, die Friedrich Wilhelm IV. in der Nacht der Kämpfe verfasste, erklärt er, dass sich zwei Infanteristengewehre „von selbst“ entluden, macht „Fremde[]“ als Unruhestifter für die Ereignisse verantwortlich, stellt das Eingreifen der Truppen als unabwendbare Folge dar und spricht insgesamt von einem „unseeligen Irrthum“.²¹ Was die Verantwortlichkeit angeht, ist die Position, welche *Die Toten an die Lebenden* vermittelt, eine andere: Die Opfer erklären explizit Friedrich Wilhelm als Befehlshaber für schuldig an ihrem Tod („Dem, der zu töten uns befahl [...]“).²² In einem Brief Freiligraths an seine ehemalige Verlobte Lina Schwoßmann vom 17. April 1848 heißt es entsprechend:

Du glaubst, wie ich aus Deinem Brief sehe, wirklich an das ‚Mißverständniß‘, liebe Lina, welches zu der Berliner Mordnacht den Anlaß gegeben haben soll. Ich aber sage u. schwöre Euch: es war kein Mißverständniß! Es war P l a n ! Es war ein E x p e r i m e n t ! Der König meinte in seiner Verblendung u. Herzlosigkeit wirklich, er könne den, sein 33 Jahre vorenthaltenes Recht laut verlangenden, Volksgeist mit Kugeln u. Kartätschen niederhalten.²³

18 Vgl. Ebd., S. 49-50.

19 Vgl. Gustav Adolf Wolff: Berliner Revolutions-Chronik: Darstellung der Berliner Bewegungen im Jahre 1848 nach politischen, socialen und literarischen Beziehungen. Bd. 1. Berlin 1851, S. 118; Müller: Die Revolution von 1848/49 (Anm. 17), S. 50; Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 58-59; Manfred Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen 1848 in Berlin. In: Manfred Hettling, Paul Nolte (Hrsg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert. Göttingen 1993, S. 95-123, hier S. 95.

20 Vgl. Müller: Die Revolution von 1848/49 (Anm. 17), S. 50; Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 59; Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen (Anm. 19), S. 95.

21 Friedrich Wilhelm IV.: An meine lieben Berliner! Deckersche Geheime Ober-Hofbuchdruckerei: Berlin 19. März 1848 (Exemplar: Berlin, HU, UB, Sig. Nr_156 Schriftplakat [ID: 38085]).

22 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 4.

23 Freiligrath an Lina Schwoßmann, 17. April 1848. Zit. nach: Freiligraths Briefwechsel mit Marx und Engels. Teil I: Einleitung und Text. Bearb. und eingel. von

Der Brief dokumentiert, wie umfangreich Freiligrath über die Verhältnisse in Preußen während seiner Exilzeit informiert war und wie unterschiedlich die Glaubwürdigkeit der Erklärung des Königs bewertet wurde. Eines der vielen konservativen Antwortgedichte auf Freiligrath, das anonym unter dem Titel *Antwort der Lebendigen auf Freiligraths Gedicht: Die Todten an die Lebenden* erschien und die Diktion und Motivik Freiligraths in invertierender Funktion aufgreift,²⁴ schließt sich dagegen der Rechtfertigung des Königs an und erklärt „Fremdlinge“ aus Paris und Polen für die Berliner Ereignisse für verantwortlich und die Schlacht auf den Barrikaden zu einem „Lügenkampf“.²⁵ Entsprechend konträr sind auch die Ausdeutungen bezüglich des Rückzugs des Militärs, den der preußische König am Morgen des 19. März veranlasste.²⁶ Während Freiligrath diesen in Übereinstimmung mit der Berliner Zivilbevölkerung als Kapitulation und ‚Sieg‘ der Revolutionäre wertet, was insbesondere aus dem Vers „Das Heer indes verließ die Stadt, die sterbend wir genommen!“²⁷ ersichtlich ist,

Manfred Häckel. Berlin 1968, S. XLIII-XLIV, hier S. XLIII (Hervorhebung F.F.). Seit der Aufkündigung der Ehrenpension von 300 Talern durch Freiligrath, die Wilhelm IV. dem Dichter seit 1842 gewährte und die dieser knapp zwei Jahre beanspruchte, und seiner Hinwendung zur politischen Lyrik, wurde Freiligraths Haltung der Krone gegenüber zunehmend kritischer. Seinem Freund Levin Schücking, der die Begegnung mit Hoffmann von Fallersleben für Freiligraths politische Umorientierung verantwortlich macht, entgegnet dieser in einem Brief vom Dezember 1844: „Wer konnte bei solchem schamlosen Herauskehren des krassesten Absolutismus länger zusehen? [...] Was ich bin, bin ich durch mich selbst und durch den König von Preußen. Der ist der ärgste Demagogenfabrikant.“ (Freiligrath an Levin Schücking, 11. Dezember 1844. In: Ein Dichterleben in Briefen (Anm. 2), S. 133-135, hier 134; vgl. außerdem Freiligrath an Staatsminister Eichhorn, August 1844. In: Ein Dichterleben in Briefen (Anm. 2), S. 125-126; Wolfgang Büttner: Wie Freiligrath zum politischen Dichter wurde. In: Grabbe-Jahrbuch 10 (1991), S. 100-112, hier S. 105, 109-110.

- 24 Für weitere Gedichte, die Titel und Thematik von Freiligraths *Die Lebenden an die Toten* aufgreifen, vgl. Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 73, Anm. 17.
- 25 Antwort der Lebendigen auf Freiligraths Gedicht: Die Todten an die Lebenden. 2. Aufl. 1848 (Exemplar: Berlin, Landesarchiv, F Rep. 310, Sammlung 1848, Nr. 2462 PK, Sig. 316 LAB I).
- 26 Vgl. Müller: Die Revolution von 1848/49 (Anm. 17), S. 50; Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 59.
- 27 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 20, 26. Zur Deutung durch die Berliner Zivilbevölkerung vgl. Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 59; Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen (Anm. 19), S. 96.

charakterisiert das Antwortgedicht, erneut die königliche Proklamation aufgreifend, das Heer als „[s]iegreich-gehorsam“.²⁸

Freiligrath nimmt in den ersten drei Strophen vornehmlich auf die ‚spontane‘ Aufbahrung der Toten auf dem Berliner Schlossplatz am 19. März und nur peripher auf das feierliche Begräbnis am 22. März Bezug, das als „Staatsakt von unten“²⁹ und Gründungsakt einer sich formierenden neuen bürgerlichen Gesellschaft inszeniert wurde und im Verlauf dessen der preußische König auf Anfrage des Begräbniskomitees erneut auf den Balkon des Schlosses trat, um bei jeder vorbeigetragenen Sarggruppe seinen Helm abzulegen und den Toten seine „Achtung“ zu erweisen.³⁰ Lediglich der Vers „So habt ihr triumphierend uns in unsre Gruft getragen!“³¹ referiert auf die Beerdigungsfeier. Bereits am Nachmittag des 19. März wurden Leichen und Verletzte auf Bahren und Leiterwagen unter den Balkon des Königs getragen, den man aufforderte, hinauszutreten. Im Gedicht soll der traumatische Anblick der entstellten Leiber Friedrich Wilhelm IV. als Fluch bis zum eigenen Tod verfolgen: „Daß wie ein Brandmal sie [unsre Schmerzgebärde] sich tief in seine Seele brenne: / Daß nirgendwo und nimmermehr er vor ihr fliehen könne!“³² Als der Monarch mit der Königin am Arm erschien, zwang man ihn mit dem Zuruf „Hut ab!“ entblößten Hauptes seine Ehrerbietung zu bezeigen und stimmte das Kirchenlied „Jesus, meine Zuversicht an!“³³ Auf diese, das übliche räumliche und schichtenhierarchische Verhältnis verkehrende,³⁴ Referenzerweisung des Königs von oben nach unten in Richtung Straße referiert die zweite Strophe von Freiligraths Gedicht:

So habt ihr uns auf schwankem Brett auf zum Altan gehalten! / „Herunter!“ – und er kam gewankt – gewankt an unser Bette; / „Hut ab!“ – er zog – er neigte sich! (so sank zur Marionette, / Der erst ein Komödiant war!) – bleich stand er und bekloffen!³⁵

28 Antwort der Lebendigen auf Freiligraths Gedicht (Anm. 25); Friedrich Wilhelm IV.: An meine lieben Berliner! (Anm. 21).

29 Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen (Anm. 19), S. 97 (Hervorhebung M. H.).

30 Wolff: Berliner Revolutions-Chronik (Anm. 19), S. 317-318; Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen (Anm. 19), S. 105, 109.

31 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 24. Offenbar nimmt Freiligrath an, das Begräbnis habe am 19. März stattgefunden, wenn es in der vorhergehenden Zeile heißt „Das war den Morgen auf die Nacht, in der man uns erschlagen“.

32 Ebd., S. 131, V. 7-8.

33 Wolff: Berliner Revolutions-Chronik (Anm. 19), S. 242, 249-250.

34 Vgl. Hettling: Das Begräbnis der Märzgefallenen (Anm. 19), S. 109 in Bezug auf das Verhalten des Königs am Begräbniszug des 22.: „Diese Geste symbolisierte ein Stück verkehrte Welt.“

35 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 16-19.

Die beiden Aufforderungen am Versanfang markieren in militärischer Knappheit die Übernahme der Befehlsgewalt durch das Volk, das nun dem König gebieten kann, die Gedankenstriche die abgehackten, marionettenartigen Bewegungen des Königs, der gehorchend seine Souveränität eingebüßt hat. Als wie demütigend diese Szene für Friedrich Wilhelm von den Zeitgenossen aufgenommen wurde, wird aus der *Berliner Revolutions-Chronik* des Journalisten und Schriftstellers Gustav Adolf Wolff deutlich, der einen Augenzeugen zitiert:

[...] Man hat Ludwig XVI., als er das Schaffot [sic] bestieg, „le roi martyr“ (den königlichen Märtyrer) genannt; wie gering erscheint die Sühne, welche ihm das Pariser Volk für die Schuld seines Vaters mehr, als für seine eigene auferlegte, im Vergleich zu der Buße, welche das Berliner Volk seinem Könige bereitete. [...] Von allen Seiten zogen durch die Portale des Schlosses die Barrikadenkämpfer herein, mit wilden, verstörten Gesichtern, in der Hand noch die mörderische Waffe, auf den Schultern die Bahren mit den Leichen der gefallenen Brüder, deren Wunden in gräßlicher Schau sie offen gelegt, deren blutige Stirnen im Vorübertragen von Frauenhänden mit Immortellen und Lorbeer geschmückt worden waren.³⁶

Ein ähnliches Deutungsangebot zieht Freiligrath aus den ihn erreichenden Nachrichten über die Ereignisse im bereits zitierten Brief an Lina Schwoßmann vom April: „So ist kein Monarch je gedemüthigt worden! Herr Gott, die Leichen haben sie zu ihm emporgehalten, er hat sein Haupt vor den Opfern entblößen müssen!“³⁷ Diese zeitgenössischen Einschätzungen sind insofern für das Verständnis des Gedichtes interessant, als sie belegen, wie trotz der knapp dreihundert toten Zivilisten im Vergleich zu weniger als fünfzig toten Soldaten der 19. März als Triumph der Revolution inszeniert werden konnte.³⁸ Dabei scheint es weniger um die konkreten Zugeständnisse des Königs, als um den symbolpolitischen Akt der Ausstellung der malträtierten Körper und der damit verbundenen Reaktion Friedrich Wilhelms zu gehen, der in *Die Toten an die Lebenden* retrospektiv als Initiationsritus der Volkssouveränität gedeutet wird.

Die im Gedicht getätigten Äußerungen über den König und seine Rolle während der Märzereignisse sind unter anderem Anlass für den vom Düsseldorfer Oberprokurator Karl Schnaase angetragenen Anklageakt gegen Ferdinand Freiligrath, den er bereits am 4. August, drei Tage nach Freiligraths Vortrag des Gedichtes im demokratischen Volksklub, formuliert. In Ermangelung des

36 Wolff: *Berliner Revolutions-Chronik* (Anm. 19), S. 249.

37 Freiligrath an Lina Schwoßmann, 17. April 1848 (Anm. 23), S. XLIII (Hervorhebung F. F.).

38 Vgl. Müller: *Die Revolution von 1848/49* (Anm. 17), S. 50; Hettling: *Das Begräbnis der Märzgefallenen* (Anm. 19), S. 102.

Tatbestandes der Majestätsbeleidigung, versucht Schnaase in Rekurs auf Artikel 222 des Code pénal den König in seiner Funktion als „erste Magistratsperson des Landes“³⁹ als verunglimpft zu betrachten,⁴⁰ was sowohl der Landesgerichtsrat in Düsseldorf, als auch der Anklagesenat in Köln mit der Begründung abweisen, dass der König keine bloße Magistratsperson sei.⁴¹ Die letztendlich erhobene Anklage durch die Ratskammer zu Köln muss denn auch auf diesen Tatbestand verzichten und sich damit begnügen, ohne juristische Konsequenzen darauf zu verweisen, dass Freiligrath den König „schmäht, verhöhnt und verflucht“.⁴² Freiligraths erster Verteidiger, der Advokat Dr. Eduard Mayer aus Köln, unterdrückt bei seinem Vortrag des Gedichtes während der Gerichtsverhandlungen „aus Rücksichten der Delikatesse“⁴³ diejenigen Passagen, die den König direkt betreffen („Tag und Nacht [...]“ bis „zum letzten Atmen legen!“; „Herunter!“ [...]“ bis „bleich stand er und bekloffen!“)⁴⁴ und aufgrund der Gesetzeslage nicht zu den inkriminierten Stellen zählen dürfen, und entkleidet das Gedicht so zu einem Teil seiner politischen Brisanz und drastischen Bildlichkeit.⁴⁵

Die Barrikadenkämpfer als Märtyrer

Manfred Hettling hat gezeigt, dass die Toten von 1848, insbesondere diejenigen des 18. März, rhetorisch nicht zu ‚Helden‘, sondern zu ‚Opfern‘ stilisiert wurden.⁴⁶ Dies lässt sich auch anhand von Freiligraths Gedicht zeigen. Dabei bedient sich die politische Opferrhetorik einer religiösen Opfersemantik, übersetzt diese in einen weitestgehend säkularen Kontext und stützt sich insbesondere auf die Aspekte der ‚Kraft‘, die durch das Opfer freigesetzt und verfügbar wird, des ‚Rituals‘, das eine Aktualisierung dieser ‚Kraft‘ und deren neuerliche Anverwandlung verbürgt, der ‚Gemeinschaftsstiftung‘ und der ‚Gabe

39 Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 22.

40 Vgl. Theodor Hartleben: Napoleons Peinliches und Polizey Strafgesezbuch. Nach der Original Ausgabe übersezt, mit einer Einleitung und Bemerkungen über Frankreichs Justiz und Polizey Verfassung, die Motive dieser Gesezgebung und ihre Verhältnisse zu Oesterreichs und Preussens Gesezbüchern. S. I. 1811, S. 71-72, Art. 222.

41 Vgl. Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 22-25.

42 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 6.

43 Ebd., S. 24.

44 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 5-14, V. 12-19.

45 Vgl. Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 24-25; Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 43.

46 Vgl. Hettling: Die Toten und die Lebenden (Anm. 8), S. 55, 62-65.

und Gegengabe⁴⁷. *Die Toten an die Lebenden* ist selbst als rhetorisches Ritual lesbar, das des Opfertodes der Barrikadenkämpfer nicht nur gedenkt, sondern denselben durch die szenische Vergegenwärtigung wiederholt und in einem Akt „emotionale[r] Selbsterregung“⁴⁸ dessen ‚Kraft‘ – hier in der Form des „rote[n] Grimm[s]“⁴⁹ – aktualisiert („Euch muß der Grimm geblieben sein – o, glaubt es uns, den Toten!“).⁵⁰ Die Gemeinschaft, die das Gedicht beschwört, ist zum einen die der Toten und der Lebenden und zum anderen die der Überlebenden unter Ausschluss des Feudaladels („Die Throne gehn in Flammen auf, die Fürsten fliehn zum Meere! / Die Adler fliehn; die Löwen fliehn; die Klauen und die Zähne! –“).⁵¹ Auf den Adel wird in Rekurs auf die Heraldik nicht nur metonymisch verwiesen, sondern er wird gleichzeitig mit Fokus auf Details der Herrschaftssymbole (Klauen und Zähne) als repressiv und aggressiv charakterisiert. Dass es sich bei den toten Barrikadenkämpfern um eine Opfergabe handelt, die eine Gegengabe erfordert, verbalisieren die Toten explizit: „Wir dachten: Hoch zwar ist der Preis, doch echt auch ist die Ware!“⁵² Die Gegengabe/„Ware“, beziehungsweise „Was unser Tod euch zugewandt“⁵³ wird nicht näher konkretisiert, scheint aber im weitesten Sinne die Freiheit zu bezeichnen („Sie waren frei [...]“),⁵⁴ was zeigt, dass es dem Gedicht nicht darum zu tun ist, ein konkretes politisches Programm zu formulieren. In einem persiflierenden Wortspiel wird auf die Wahl des Erzherzogs Johann von Österreich zum Reichsverweser durch die Frankfurter Nationalversammlung auf Vorschlag ihres Präsidenten Heinrich von Gagern referiert: Die Toten wollen als verpflichtende Opfer ausgegraben und erneut ausgestellt werden – „O ernste Schau! Da lägen wir, im Haupthaar Erd’ und Gräser, / Das Antlitz fleckig, halbverwest – die r e c h t e n

47 Vgl. Ebd., S. 56-58.

48 Ebd., S. 65.

49 Freiligrath: *Die Toten an die Lebenden* (Anm. 10), S. 133, V. 68.

50 Ebd., V. 72. In *Im Hochland fiel der erste Schuß* vom 26. Februar 1848 ist es entsprechend der „Zorn“, der das Fortschreiten der Revolution verbürgt („Ja, fest am Zorne halten wir, / Fest bis zu jener Frühe!“). Ferdinand Freiligrath: *Im Hochland fiel der erste Schuß*. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 18-20, hier S. 20.

51 Freiligrath: *Die Toten an die Lebenden* (Anm. 10), S. 133, V. 80-81. Ähnliches begegnet in Freiligraths *Wie man’s macht*, wo das „Proletarierbataillon“ die „Adlerfahne“ als Standarte ablehnt, weil diese das „Raubvögelpack“ vergangener Zeit symbolisiert. Ferdinand Freiligrath: *Wie man’s macht*. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 97-99, hier S. 99.

52 Freiligrath: *Die Toten an die Lebenden* (Anm. 10), S. 131, V. 27.

53 Ebd., S. 132, V. 31.

54 Ebd., S. 133, V. 88.

Reichsverweser!“⁵⁵ Die Zeilen wirken gleichzeitig anklagend, verhöhnend, pathetisch, plastisch-bildhaft, überlegen und ironisch-aggressiv.⁵⁶ Die Klage kulminiert in den Zeilen: „[...] Eh’ wir verfaulen konnten, / Ist eure Freiheit schon verfault, ihr trefflichen Archonten!“⁵⁷ Die höchsten Gemeindebeamten Athens nach Abschaffung des Königtums werden hier als Inbegriff der Volkssouveränität aufgerufen,⁵⁸ dem die Volksvertreter der Parlamente von 1848 nicht gerecht werden.

Das Gedicht inszeniert die Märzgefallenen nicht allein als Opfer, sondern vor allem als Märtyrer, was aus der drastischen Akzentuierung körperlicher Verstümmelung deutlich wird. Der sich wiederholende erste Vers „Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten“, die „Schmerzgebärde“, der „qualverzogene Mund“, die „tote Faust“ und der „zerschossen[e] und zerhauen[e]“ „Schädel“⁵⁹ sind Ausdruck eines schematisierten, überindividuellen Leidens und einer Peinigung, die im Kontext der Opferrhetorik in den ‚Pathosformeln‘ körperlicher Disfiguration der Märtyrerviten ihr Vorbild hat. Hier soll nicht die Befangeneheit in religiösem, spezifisch christlichem Denken oder dessen Aktualisierung behauptet werden, sondern die Adaption und Rezeption tradiertter Opfersemantik als Deutungsangebot und Bewältigungsversuch, die Legitimität stiften und Emotionen mobilisieren sollen. Ebenso wenig geht es um eschatologische Implikationen, sondern eine kulturelle Praxis, die auch in den profanen Bereich übersetzbar ist und deren rhetorische Strategien angeeignet werden können.

Der Begriff der ‚Pathosformel‘ soll hier als heuristischer Terminus genutzt werden, um die formalisierten Gesten des Leidens zu bezeichnen. Aby Warburg verwendet den Begriff für sein kunstgeschichtliches ‚Mnemosyne‘-Projekt, in

55 Ebd., S. 132, V. 61-62 (Hervorhebung F.F.). In ähnlicher Form spielt Freiligrath mit dem Epitheton ‚von Gottes Gnaden‘ in *Von unten auf* und *Ein Lied vom Tode*: „Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat“. Ferdinand Freiligrath: *Von unten auf*. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 95-97, hier S. 96; „Ei, wie man so bald nur vergessen kann, / Daß von Aufruhrs Gnaden zu Frankfurt man tagt!“. Ferdinand Freiligrath: *Ein Lied vom Tode*. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 127-129, hier S. 128 (Hervorhebung F.F.).

56 Vgl. zu diesem Eindruck auch Bode: Nachwort (Anm. 14), S. 118.

57 Freiligrath: *Die Toten an die Lebenden* (Anm. 10), S. 132, V. 63-64.

58 Freiligrath: *Gedichte* (Anm. 14), S. 89, Anm. 1 (Kommentar); Erich Kittel: *Erläuterungen zu den Gedichten*. In: Ferdinand Freiligrath als deutscher Achtundvierziger und westfälischer Dichter. Mit einer Auswahl seiner Gedichte anlässlich des 150. Geburtstages hrsg. von Erich Kittel. Lemgo 1960 (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, XIII), S. 135-137, hier S. 137.

59 Freiligrath: *Die Toten an die Lebenden* (Anm. 10), S. 131, V. 1, 15, 3, 9, 12, 25.

dessen Rahmen er ein Inventar gebärdensprachlicher antiker Ausdruckswerte in ihrer präfigurierenden Funktion für die Renaissancekunst und deren Transformation erstellen will.⁶⁰ Dabei skizziert Warburg ‚Pathosformeln‘ nicht allein hinsichtlich ihrer chronologischen Tradierung, sondern zudem als mnemisches Phänomen; sie gelten ihm als gebärdensprachliche „Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins“, die als „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben“.⁶¹ Warburg interessiert sich also für eine „Geschichte der eloquentia corporis“,⁶² für die ikonischen Formeln mimischer und gestischer Körpersprache und „Muskelrhetorik“.⁶³ Hier können keine umfanglichen Filiationen und Korrespondenzlinien des ikonographischen und rhetorisch inszenierten Gestenhaushalts (bis zur Antike) nachgezeichnet werden. Es soll lediglich die Referenz auf einen Leidestyp christlicher Prägung und dessen Funktionalisierung beobachtet werden.

Die ‚Pathosformeln‘ in Freiligraths Gedicht, durch die das physische Leid und die Entstellung der Märzgefallenen gleichermaßen an Plastizität gewinnt und anonymisiert wird, korrespondiert dem, was Niklas Largier allgemein als „Disartikulation“ und „Disfiguration“ des „Theater[s] der Askese“ beschreibt, „die einer Logik der Auflösung, des wiederholten Zerstörens, Zerteilens, und Zerreißens gehorcht“.⁶⁴ Den Märtyrer als „Athlet[] des Leidens“⁶⁵ und seinen Nachfolger, den Asketen und Anachoreten als *martyr vivus*,⁶⁶ verbindet eine „spezifische Form der Etablierung des Glaubens in einem Akt der Gewalt, der

60 Aby Warburg: Mnemosyne. Einleitung. In: Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. Hrsg. von Martin Wänke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin 2000 (Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Zweite Abteilung, Bd. II. 1), S. 3-6.

61 Ebd., S. 3.

62 Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866-1929). In: Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. Hrsg. von Axel Michaels. München 1997, S. 133-157, hier S. 139.

63 Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg 1905. Leipzig 1906, S. 55-60, hier S. 57; vgl. auch Böhme: Aby M. Warburg (Anm. 62), S. 137, 139.

64 Niklas Largier: Das Theater der Askese: Gewalt, Affekt und Imagination. In: Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Werner Röcke und Julia Weitbrecht. Berlin, Boston 2010 (Transformationen der Antike, 14), S. 207-221, hier S. 207, 209, 217.

65 Ebd., S. 210.

66 Zum Begriff des ‚lebenden Märtyrers‘ vgl. Peter Gemeinhardt: *Vita Antonii* oder *Passio Antonii*? Biographisches Genre und martyrologische Topik in der ersten Asketen vita. In: ders.: Die Kirche und ihre Heiligen. Studien zu Ekklesiologie und

die Natur entstellt“⁶⁷ und als „spektakulär erlittene Gewalt“⁶⁸ in den Viten inszeniert wird. Diese spezifische Form der christlichen Theatralisierung des Leidens begleitet seit dem frühen Mittelalter eine „Ästhetik des Bösen als eine[] Ästhetik der Disfiguration“,⁶⁹ wie sie am deutlichsten in den Gemälden der *Versuchung des heiligen Antonius* Boschs und Bruegels sichtbar wird.⁷⁰ Der Märtyrer ist als literarische Figur immer exemplarisch Leidender, der seinem Hagiographen zufolge seinen Glauben nur in der „ultimativen Geste“⁷¹ des Opfertodes sichern und bezeugen kann und so zur Nachahmung anleiten will.⁷²

In *Die Toten an die Lebenden* wird ein politisches Ideal durch Leid und Tod der Märzgefallenen bezeugt; es handelt sich um ein „politisches Glaubensbekenntnis“,⁷³ wie Freiligraths Verteidigung religiöse Diktion und den Titel seines 1844 erschienenen Gedichtbandes, der Freiligraths politische Wende dokumentiert, aufgreifend, bei dem Prozess in Anschlag bringt. Dieses Bekenntnis kann nur unter Berufung auf die toten Barrikadenkämpfer formuliert werden. Deren Leiden und gewaltsamer Tod, im Gedicht in dialogischer Vergegenwärtigung und einer Art ‚Choreographie‘ vor dem Berliner Schloss theatralisiert und ausgestellt, liefern erst die Autorität des Geschriebenen und verifizieren ihr politisches Vermächtnis („[...] o, glaubt es uns, den Toten!“).⁷⁴

Eingedenk der Referenz auf Märtyrer-Topoi erscheint das „blut’ge[] Brett“ und „Blutgerüst“⁷⁵ mithin als Reminiszenz an das Kreuz der Passionsgeschichte. Darüber hinaus wird das Motiv der Wiederauferstehung anzitiert und variiert:⁷⁶ Die Toten wollen nicht als verklärte, entrückte Körper, sondern „fleckig, halbverwest“, „im Haupthaar Erd’ und Gräser“ dem Frankfurter Parlament und der Preußischen Nationalversammlung wiedererscheinen („[...] Und dann die Insurgenten / Auf ihren Baren hingestellt in beiden Parlamenten“).⁷⁷ Ihre

Hagiographie in der Spätantike. Tübingen 2014 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 90), S. 327-360, hier S. 358.

67 Largier: Das Theater der Askese (Anm. 64), S. 210.

68 Ebd., S. 211.

69 Ebd., S. 214.

70 Vgl. Ebd., S. 214.

71 Ebd., S. 209.

72 Vgl. Ebd.

73 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 39-40.

74 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 133, V. 72. Zum Märtyrerbezug vgl. auch Giel: Dichtung und Revolution (Anm. 6), S. 340.

75 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 2, 14; S. 132, V. 55.

76 Vgl. auch Giel: Dichtung und Revolution (Anm. 6), S. 340.

77 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 132, V. 59-62. Vgl. außerdem Kittel: Erläuterungen (Anm. 58), S. 137.

Entstellung und ihr Martyrium müssen sichtbar sein, um die Lebenden ihrer Pflichten zu gemahnen. Der Vers „Ein ‚Eisen meine Zuversicht!‘ wär’ paßlicher gewesen!“⁷⁸ wendet ironisch das vor allem in Preußen populäre Kirchenlied, das allein anlässlich der Begräbnisfeier des 22. März dreimal angestimmt wurde,⁷⁹ ins Martialische und entkleidet den Text jeglicher transzendental-eschatologischen Implikation; es handelt sich um rein innerweltliche Hoffnungen und Visionen, die mit dem religiösen Bereich entlehnten Bildern und rhetorischen Strategien expliziert werden. Entsprechend ist auch der prophetische Gestus, beziehungsweise die Vision der sechsten Strophe, die ein teleologisches Geschichtsverständnis anzeigt, rein innerweltlich zu verstehen.

Im bereits zitierten Brief an Lina Schollmann vom April verweist Freiligrath explizit auf das „Martyrerblut des Volkes“⁸⁰ und Sydow, der Prediger der Neuen Kirche in Berlin, spricht in seiner Grabrede am 22. März von den „Gebeine[n] der Märtyrer“.⁸¹ In der sich anschließenden Rede des Demokraten Jung, die Freiligraths Gedicht insofern nahe steht, als dort das fiktive „Testament des gemordeten Volkes“⁸² verlesen wird und die Toten als Sprecher-Instanz auftreten, ist der gewaltsam erlittene Tod der Märzgefallenen nicht nur Ausweis ihrer politischen Gesinnung, sondern auch ihrer Egalität und politischen Mündigkeit:

Denn wir haben gezeigt, wie auch der Mann des Volks für das Vaterland reden kann, reden mit dem Röcheln der todeswunden Brust. – Wehe dem, der denjenigen, der da sterben konnte für sein Vaterland, für unwürdig, für unfähig erklären will, zu wissen, was ihm gut ist und danach seine Gesetzgeber zu wählen. [...] Was der Tod vereinigt hat, wird der Lebende es wieder zu trennen wagen?⁸³

Dies zeigt, dass Freiligraths Gedicht an einer virulenten Motivik partizipiert. Auch das anonyme Antwortgedicht auf Freiligrath greift diese Rhetorik auf, indem es dessen ‚Pathosformeln‘ des Leidens persifliert, den ersten Vers der ersten Strophen zitiert, von den „verzerrten Zügen“, dem zuckenden „verrenkten Munde“ und der klaffenden „Todeswunde“ der Barrikadenkämpfer spricht, um schließlich die „vielgepries’nen Märtyrer“ als „Zeloten“ zu entlarven.⁸⁴ Die

78 Freiligrath: Die Toten an die Lebenden (Anm. 10), S. 131, V. 22.

79 Vgl. Wolff: Berliner Revolutions-Chronik (Anm. 19), S. 319-320, 322.

80 Freiligrath an Lina Schollmann, 17. April 1848. Zit. nach: Freiligraths Briefwechsel (Anm. 23), S. XLIII.

81 Vgl. Wolff: Berliner Revolutions-Chronik (Anm. 19), S. 325.

82 Ebd., S. 326.

83 Ebd.

84 Antwort der Lebendigen auf Freiligraths Gedicht (Anm. 25).

Inszenierung und Theatralisierung der Barrikadenkämpfe zum Martyrium wird zwar aufgegriffen, aber zum aufrührerischen Attentat umgedeutet. Dass Freiligrath bewusst religiöse Motivik adaptiert, wird auch daran deutlich, dass *Wien* vom November 1848 eine Kontrafaktur christlicher Gebetspraxis und Liturgie darstellt und *Blum* das Totenmesse-motiv aufgreift.⁸⁵

Die von Freiligrath selbst angeregte Suche nach Kontinuität in seinem Werk, das von der ‚Wüsten- und Löwenpoesie‘ bis zu den Revolutionsliedern reicht, und welche er selbst im revolutionären Impetus gegeben sah,⁸⁶ ist mit Blick auf die sich durchziehenden ‚Pathosformeln‘ des Leidens zu erhellen. Die Verse „Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen / An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen“ aus dem Gedicht *Löwenritt*,⁸⁷ das Freiligraths Exotikdichtung angehört, die „blutbespritzten Knochen“ des vieldiskutierten reaktionären Generals Diego Leon, der „[z]erschmettert und zerrissen“, „blutend zuckt und doch nicht sterben kann“⁸⁸ oder die Zeilen „Wie wandelst herrlich du, Berlin! / Berlin, in Blut gebadet! / Du wandelst rußig und bestaubt / Einher in deinen Wunden!“ und „Da war kein Lied wie Ça ira! – / Nur Schrei und Ruf und Röcheln!“⁸⁹ aus dem ersten Gedicht Freiligraths zu den Berliner Märzereignissen, das am 25. März im Londoner Exil entstand, belegen bereits eine gewisse Kontinuität in der plastischen und drastischen Schilderung gewaltsam erfahrenen körperlichen Leides.

Der Prozess gegen Ferdinand Freiligrath

Trotzdem der Landesgerichtsrat in Düsseldorf und der Anklagesenat in Köln den vom Düsseldorfer Oberprokurator Karl Schnaase am 4. August angetragenen

85 Vgl. Giel: Dichtung und Revolution (Anm. 6), S. 340.

86 Vgl. Hans-Joachim Hahn: Freiligraths Dichtung vor 1848. Auf der Suche nach der deutschen Nation. In: Karriere(n) eines Lyrikers (Anm. 5), S. 17-34, hier S. 17; Bode: Nachwort (Anm. 14), S. 120; vgl. auch Freund, Hellfaier: Ferdinand Freiligrath – zur Einführung (Anm. 14), S. 11.

87 Ferdinand Freiligrath: Löwenritt. In: Freiligraths Werke. Erster Teil. Gedichte 1838 – Zwischen den Garben. Hrsg. von Julius Schwering. Berlin u. a. 1909 (Freiligraths Werke in sechs Teilen. Hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Julius Schwering), S. 117-118, hier S. 117.

88 Ferdinand Freiligrath: Aus Spanien. In: Freiligraths Werke (Anm. 9), S. 11-13, hier S. 12-13. Zu dem sich an das Gedicht anschließenden ‚Parteienstreit‘ zwischen Herwegh und Freiligrath vgl. Büttner: Wie Freiligrath zum politischen Dichter wurde (Anm. 23), S. 101-108.

89 Freiligrath: Berlin (Anm. 16), S. 125-126.

Anklageakt ablehnten, wurde Freiligrath auf Geheiß der Ratskammer zu Köln am 28. August vom Düsseldorfer Instruktionsrichter vorgeladen, arrestiert und nach einmonatiger Haft am 3. Oktober vor dem Düsseldorfer Assisenhof angeklagt.⁹⁰ Nach dem Wiener Kongress war dem Rheinland der Code Napoléon, einschließlich des Code pénal und der Institution der Geschworenengerichte, erhalten geblieben, was das Rheinland und insbesondere Köln zum Zentrum reformorientierter und revolutionärer Umtriebe in Preußen machte.⁹¹ Der Artikel 102 des Code pénal stützt sich auf eine Reihe vorhergehender Abschnitte, die sich, wie die Anklage vertreten durch Staatsprokurator von Ammon I. zusammenfasst, auf solche Attentate und Komplotte beziehen, die einen „Angriff auf das Leben des Regenten und seiner Familie, die Aenderung oder Umsturz der Thronfolge oder der Staatsverfassung, de[n] Widerstand gegen die Regierungsgewalt, die Erregung des Bürgerkriegs und die Stiftung bewaffneter Banden zu staatsverbrecherischen Handlungen“⁹² bezwecken. Insbesondere der Akt des Vortrags beziehungsweise das Vorlesen des Gedichtes in der Versammlung des Düsseldorfer Volksklubs wird von der Anklage hervorgehoben, da dies die Wirksamkeit des Gedichtes auf ein größeres Publikum ausdehnte.⁹³

Aufgrund seiner Popularität wurde Freiligrath von Offizieren der Bürgerwehr in den Verhandlungssaal geführt und nahm nicht auf der Anklagebank, sondern neben seinen Verteidigern Platz. Um die Ordnung aufrecht zu erhalten und ein Eingreifen des Militärs oder der Polizei überflüssig zu machen, waren im Gericht fünfzig und in der Stadt 300 Bürgergardisten aufgestellt.⁹⁴ Dies gibt einen Eindruck von dem Interesse und der öffentlichen Aufmerksamkeit, die der Prozess erfuhr. Die Verhandlung wurde während des Vortrags der inkriminierten Passagen des Gedichts und der Verteidigung durch Advokat Mayer wiederholt durch Beifallsbezeugungen unterbrochen, die sich der Assisenpräsident

90 Vgl. Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 25.

91 Vgl. Anselm Weyer: Ferdinand Freiligrath und der Kölner Kommunismus. In: Karriere(n) eines Lyrikers (Anm. 5), S. 259-275, hier S. 261, 263; Ein Dichterleben in Briefen (Anm. 2), S. 213. Mit Ausnahme politischer Vergehen wurden Verbrechen im Rheinland vor 1848 vor dem Geschworenengericht verhandelt.

92 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 11. Vgl. auch Hartleben: Napoleons Peinliches und Polizey Strafgesezbuch (Anm. 40), S. 29-34, Art. 86-102.

93 Vgl. Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 12-13, 16; Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 31. Die Verteidigung wendet sich mit dem Hinweis, dass der Artikel 102 von „discours“, im Sinne von ‚Rede‘ und nicht von ‚Vortrag‘, spreche und insofern nicht auf das bloße Vorlesen des Gedichtes angewendet werden kann, dagegen. Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 21.

94 Vgl. Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 29; Ein Dichterleben in Briefen (Anm. 2), S. 210.

verbat und bemerkte, dass das Publikum andernfalls den Ort verlassen müsse.⁹⁵ Mit absoluter Stimmenmehrheit befanden die Geschworenen den Angeklagten für nicht schuldig. Die bewaffnete Bürgerwehr begleitete den Dichter im „Triumphzuge“⁹⁶ zu seiner Wohnung. An die 15.000 Menschen sollen zugegen gewesen sein; Freiligrath wurden von den umliegenden Fenstern und Balkonen Blumen geworfen.⁹⁷

Hier soll nur kurz auf diejenigen Punkte der Anklage und der Verteidigung eingegangen werden, die explizit die Motive körperlicher Verstümmelung des Gedichts zum Gegenstand haben. Die Anklage des Staatsprokurators von Ammon gliedert sich in einen ersten Teil, der Vorüberlegungen und die Prämissen des Tatbestandes entwickelt und einen zweiten, der eine Interpretation der inkriminierten Stellen des Gedichtes enthält. Die fiktionale Redesituation mit den Toten als Sprecherinstanz und die ‚Pathosformeln‘ des Leidens nutzt Freiligrath der Anklage zufolge nur dazu, um seiner eigenen Meinung Ausdruck zu verleihen und umso effektiver Gefühle mobilisieren und indoktrinieren zu können: „Mit aller Kraft seiner Phantasie malt er ihre von Wunden blutende Gestalt, sie erregen Mitleid, Haß, Theilnahme, blutgierige Gefühle.“⁹⁸ Die „schauerliche Wildheit des Bürgerkrieges“ sei „mit Liebhaberei herausgehoben“,⁹⁹ die Form des Gedichtes „die künstlichste Berechnung, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen“.¹⁰⁰ Den Aspekt der Kunstfreiheit erörtert der Ankläger folgendermaßen: Die Poesie habe nicht „das Privilegium der Unzurechnungsfähigkeit“; ihre äußere Form, der Vers oder der „poetische Werth“ könne sie nicht der Verantwortlichkeit entziehen, zumal der Dichter durch „sein hohes Talent“ mit „Macht“ ausgestattet ist, die er nicht missbrauchen und eingedenk seiner Autorität als Erzieher wirken sollte.¹⁰¹ Detlev Hellfaier's Feststellung, von Ammon sei bemüht „Affekte und Emotionen nach Möglichkeit zu vermeiden“,¹⁰² ist mit Blick auf dessen pathetische Rhetorik gegen Ende seines Plädoyers zu revidieren. Der Verteidiger imaginiert die möglichen Folgen des Gedichtes in dieser „hoch aufgeregten Zeit“,¹⁰³ zu denen Freiligrath „die Brandfackel unter die behörte Menge“ geschleudert hat: „[...] rauchende Städte und Dörfer, Felder mit

95 Vgl. Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 8, 36.

96 Ebd., S. 46.

97 Vgl. Ebd.; Stenographischer Bericht (Anm. 2), S. 56; Hellfaier: „Bitterster Hohn“ (Anm. 2).

98 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 14.

99 Ebd., S. 13.

100 Ebd., S. 14.

101 Ebd., S. 15.

102 Hellfaier: „Bitterster Hohn“ (Anm. 2).

103 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 15.

Leichen besäet, Wohlstand, Handel und Kunst vernichtet, den Despotismus Einheimischer und Fremder auf den Trümmern Deutschlands.“¹⁰⁴

Die drastische Darstellung und ostentative Schau körperlicher Verstümmelung sind es auch, die Advokat Dr. Mayer zu Anfang seiner Verteidigung dazu veranlassen, seinen ersten Eindruck über den ästhetischen Wert des Gedichtes mitzuteilen. Seine erste Lektüre berührte den Anwalt unangenehm: „Die Schilderung, die diese Todten von ihren Leichen machten“ war ihm zu „groß“ und „unschön“, aber „das Schöne allein will die Kunst im Bilde wie im Worte“.¹⁰⁵ Erst als er sich die Märztage und deren Atmosphäre vergegenwärtigt, versteht Mayer die Notwendigkeit einer so gearteten Schilderung der „Gespenster der Märzrevolution“ und gewinnt dem Text „die vielen Schönheiten“¹⁰⁶ ab. Damit formuliert der Verteidiger implizit eine Rezeptionsvorgabe: Erst die situative und atmosphärische Kontextualisierung des Gedichtes verbürgt dessen ästhetischen Wert. Der Text erscheint dem Anwalt als ‚Zeitgedicht‘, das nur von Zeitzeugen adäquat beurteilt werden kann. Analog spricht Christian Petzet 1903 in „Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840-1850“ bei *Die Toten an die Lebenden* von dem „bluttriefende[n] Berliner Mahnruf“¹⁰⁷ und konstatiert, dass die „Plastik und Anschaulichkeit“ von Freiligraths Revolutionsdichtung „oft sogar ins allzu Drastische übertrieben“¹⁰⁸ ist.

Am Ende seiner Ansprache wendet sich Mayer der „Organisation des Dichters“¹⁰⁹ Freiligrath zu. Während Freiligrath als sanfter, ruhiger Mann und untadeliger Familienvater charakterisiert wird, hat seine „dichterische Individualität“ nichts mit dem Menschen zu tun, ist „wild“ und „verwegen“.¹¹⁰ *Die Toten an die Lebenden* als „drastische[s] Bild[] einer wilden Vision“ trägt den „Stempel des Unbändigen, Maßlosen“¹¹¹ und fügt sich in Freiligraths Werkkontext, angefangen von seinen exotistischen Versen. Indem Mayer die Eigengesetzlichkeit und Emanzipation der Poesie und der Sprache in Anschlag bringt, wendet er sich gegen die von der Anklage hervorgehobene Autorintentionalität. Form, Bild und Einkleidung seiner Dichtung lägen nicht in Freiligraths Gewalt, das sei

104 Ebd., S. 16.

105 Ebd., S. 24.

106 Ebd.

107 Christian Petzet: Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Nationalgeschichte. München 1903, S. 182.

108 Ebd., S. 184.

109 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 34.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 35.

das „Mystische seiner Muse“, das „Unbewußte“¹¹² im Poeten und allein der Poesie zuzurechnen. Die Strafe träfe entsprechend nicht den schuldlosen Menschen, sondern die Poesie selbst. Mit Verweis auf Prometheus hebt der Verteidiger auf die Dignität und Sakralität der Poesie und die quasi göttliche Inspiration des Dichters ab: „Den Prometheus können Sie an den Felsen schmieden; das göttliche Feuer, das er vom Himmel nahm, werden Sie nicht löschen.“¹¹³

Schluss

In *Die Toten an die Lebenden* kommentieren die Opfer der Berliner Barrikadenkämpfe wesentliche Ereignisse des Revolutionsgeschehens. Indem sie durch drastische ‚Pathosformeln‘ des Leidens zu Märtyrern stilisiert werden, eignet ihrer Rede eine gewisse Autorität, die ihr politisches Vermächtnis beglaubigt. Die spektakulär erlittene Gewalt auf den Barrikaden, verstanden als Opfergabe, die eine Gegenleistung erfordert, ermöglicht die Ereignisse des 18. und 19. März als Initiationsritus der Volkssouveränität zu inszenieren. Die durch das Gedicht transportierte politische Position, beispielsweise in Hinblick auf die Berliner Ereignisse, den Konflikt um Posen oder den Parlamentarismus, sowie Rhetorik, hier vor allem hinsichtlich der Motivik körperlicher Entstellung, stehen in Kontinuität zu Freiligraths revolutionären Gedichten und Briefen und der allgemeinen virulenten Rhetorik dieser Zeit. Die szenische Gestaltung und die Schilderung physischer Verstümmelung tragen zur Plastizität und Eindringlichkeit bei. Durch Persiflage geht der pathetisch-martialische Grundton teils in eine ironisierend-überlegene Redehaltung über. Das Wiedergängerthema und die Prophezeiung am Ende des Gedichts transportieren ein teleologisches Geschichtsverständnis und die Unabwendbarkeit revolutionärer Entwicklungen, die mit neuerlichen Barrikadenkämpfen in die Konstitution einer Republik unter sozialrevolutionärem Banner münden sollen.

Der Prozess um *Die Toten an die Lebenden* verhandelt vor allem zwei Themenkomplexe: Die Verantwortlichkeit des Dichters und den Status der Revolution. Während die Anklage den Text als agitatorische Rede wertet, die das Metaphorische allenfalls dazu instrumentalisiert, um zu indoktrinieren und zu mobilisieren, ist es gerade die Bildlichkeit, auf die Freiligrath und die Verteidiger verweisen, um das Gedicht zu entpolitisieren: metaphorisches Sprechen kann der Verteidigung zufolge als uneigentliche Rede nicht demagogisch wirken. Für den Ankläger von Ammon ist das Gedicht – um mit Barthes zu sprechen – nicht

112 Ebd.

113 Ebd., S. 35-36.

lediglich als „Ausübung des Symbols“,¹¹⁴ hinter der der Autor als Person und Referenzgröße verschwindet, sondern als konkrete Aufforderung Freiligraths zu verstehen. Auch die Verteidigung bringt Freiligraths Persönlichkeit in Anschlag, allerdings um diesen als gutmütigen Charakter zu stilisieren und dadurch zu entlasten. Andererseits wird der Dichter nicht als Individuum, sondern als Medium inszeniert, das Inspiration und prophetischer Eingebung folgt und insofern jeglicher Haftbarkeit entzogen ist. Dagegen sieht der Ankläger „mächtige[] Mittel“¹¹⁵ in der Verfügungsgewalt des Dichters und ihn insofern in der Pflicht als Lehrer des Volkes zu wirken. Dies bedingt ein virtuelles Überblenden von Realität und Fiktion: Der Realitätsstatus der Fiktion (*Die Toten an die Lebenden* als agitatorische Rede und Spiegel der Geschichte) werden in der Verhandlung um das Gedicht implizit thematisch. Dem literarischen Gegenstand entsprechend charakterisieren zudem unterschiedliche hermeneutische Zugänge (wörtlich vs. allegorisch) und der Erweis einer gewissen Literaturkenntnis das Verfahren.

In der Zusammenschau des Gedichtes und des politischen Prozesses entsteht eine Spannung zwischen der Evokation körperlich erlittener Gewalt einerseits und der vorgeblich rein moralischen Aussageabsicht des Gedichtes, auf die Freiligrath in der Verhandlung abhebt.¹¹⁶ Die Märzgefallenen dienen in *Die Toten an die Lebenden* als ‚Blutzeugen‘ der Vergewisserung einer bereits stattgefundenen Revolution, die allerdings als eine ‚halbe‘ nur als Initiationsmoment zu verstehen ist, die erst noch der Komplettierung bedarf. Wenn auch Freiligraths Gedicht eines konkreten politischen Programmes entbehrt und sich stattdessen allgemeiner politischer Symbole wie der roten Fahne bedient, transportiert es dennoch eine unmissverständliche Perspektive. Im Kontext der Opferrhetorik kann es sich dabei nur um die Aktualisierung und Nachahmung des Märtyrertodes, also neuerliche Barrikadenkämpfe und einen materiell zu verstehenden Kampf handeln. Dies stimmt auch mit Freiligraths Brief an Karl Buchner vom April 1848 überein:

Ich komme nach Deutschland zurück, um nach Kräften an Ihren weiteren Kämpfen und Entwicklungen in nächster Nähe Theil zu nehmen: gleich gerüstet auf Preßproceße, wie auf weitere Barrikaden und wahrscheinliche antirussische Wachtfeuer.¹¹⁷

114 Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis u. a. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 185.

115 Erster politischer Prozeß (Anm. 2), S. 15.

116 Ebd., S. 18.

117 Freiligrath an Karl Buchner, 8. April 1848. In: Ein Dichterleben in Briefen (Anm. 2), S. 204-205.

DETLEV HELLFAIER (DETMOLD)

„Schöpfungen eines genialen Dichters“

Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Werke Christian Dietrich Grabbes

Julius Wolff, Schriftsteller und Publizist aus Berlin, fragte am 14. Februar 1874 bei dem mit ihm in vertrauter Korrespondenz stehenden Ferdinand Freiligrath an, ob ihn dieser nicht mit „Material über Grabbe [...] und wären es nur einige interessante Momente, die im Feuilletonstil sehr gut am Platze sind“, versehen könne.¹ Nicht ganz unbegründet ging er davon aus, dass der aus Detmold im Fürstentum Lippe gebürtige Dichter der Achtundvierziger Revolution noch über mitteilenswerte Aufzeichnungen seines Landsmannes, des bereits 1836 verstorbenen Dramatikers Christian Dietrich Grabbe verfügte. Freiligrath musste passen. Von seinem Altersruhesitz in Stuttgart aus antwortete der Lyriker noch im gleichen Monat, dass er über Grabbe nichts Neues übermitteln könne, denn „was ich wußte, und von Autographen etc. mitzutheilen hatte, hab' ich Alles Herrn Oscar Blumenthal gegeben, der, wie ich ehrlich sagen kann, ohne mich und meine Winke gar nicht im Stande gewesen sein würde, seine neue Grabbe-Ausgabe zu unternehmen.“² Bei der in Rede stehenden Ausgabe Grabbes handelte es sich um die im Verlag der Meyerschen Hofbuchhandlung in Detmold im Erscheinen begriffenen vier Bände von Grabbes „Sämmtlichen Werken“, die zugleich den Anspruch erhoben, die „erste kritische Gesamtausgabe“ zu sein.³

Herausgegeben und erläutert wurde diese Gesamtausgabe von dem gerade erst 22jährigen, aus Berlin gebürtigen Literaturwissenschaftler Oskar Blumenthal (1852-1917), der sein ambitioniertes Vorhaben im „Vorwort“ mit den Worten motivierte, er beabsichtige, „dem Gedächtniß der Zeitgenossen die *Schöpfungen*

- 1 Julius Wolff an Ferdinand Freiligrath, Berlin, 14. Februar 1874. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (künftig: GSA), 17/VIII, 64, Nr. 9; vgl. Detlev Hellfaier: „Über den Patriotismus die Menschlichkeit!“ Ferdinand Freiligrath und Julius Wolff. In: Michael Vogt (Hrsg.): *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath*. Bielefeld 2012 (Vormärz-Studien, 25), S. 109-150, hier bes. S. 148f.
- 2 Ferdinand Freiligrath an Julius Wolff, Stuttgart, 25. Februar 1874. In: Wilhelm Buchner: *Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen*. Lahr 1882, Bd. 2, S. 443.
- 3 Christ. Dietr. Grabbe's sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe. Hrsg. und erl. von Oskar Blumenthal, Bd. 1-4, Detmold 1874 (künftig: Blumenthal: GA 1-4). Detaillierte bibliographische Beschreibung der einzelnen Bände bei Alfred Bergmann: *Grabbe Bibliographie*. Amsterdam 1973, S. 26f., Nr. 101.

eines genialen Dichters wieder nahe (zu) bringen“, und hinzufügte, im Gegensatz zu der vier Jahre zuvor von Rudolf Gottschall veranstalteten zweibändigen Werkausgabe⁴ hätten ihm „zum ersten Mal für die Mehrzahl der Grabbe’schen Dichtungen und Prosa-Aufsätze die Originalhandschriften des Dichters vorgelegen.“ Aufgezählt werden eine ganze Reihe der in der Vorgängerausgabe fehlenden Werke oder deren Fragmente, aber auch Theaterkritiken und Briefe Grabbes. Besonders mit dieser Bereicherung bemühte sich der Herausgeber, „dem zu früh vergessenen Dichter das Interesse und Verständniß der Lesenden wiederzuerobern.“ Zu dieser Perspektive gehörte auch eine auf solider Quellenbasis fußende Charakteristik Grabbes, die sich nicht – wie bei Gottschall – kritiklos an den gängigen Klischees der biographischen Versuche von Duller und Ziegler orientierte.⁵ Zum Schluss seiner Vorrede dankt er für „die unermüdliche Unterstützung litterarischer Freunde“, ohne die ihm die Fertigstellung der Grabbe-Ausgabe kaum möglich gewesen wäre, und fährt fort:

Vor allem war es Ferdinand Freiligrath, der mir während der ganzen Dauer der Arbeit mit Rath und That beistand und mir hier durch einen fruchtbaren Wink neue Spuren zeigte, dort durch eine folgenreiche Andeutung mich auf Entlegenes und Längstvergessenes zurückführte. Mit welcher Freundlichkeit und Liebe der geniale Landsmann Grabbes auch Einzelheiten umfasste, beweisen mehrere seinen Briefen entnommene Anmerkungen.⁶

Auch in seiner 1875 erschienenen Rostocker Dissertation über Grabbe dankt Blumenthal Ferdinand Freiligrath und den namentlich genannten „litterarischen Freunden“ noch einmal für deren Hilfe bei der Zusammenstellung der Werke Grabbes. Trotz dieser nach modernen Maßstäben recht bescheidenen akademischen Abhandlung gilt im Übrigen deren Verfasser, so Alfred Bergmann, „mit Fug und Recht als der Begründer der Grabbe-Philologie.“⁷

4 Christian Dietrich Grabbe: Sämtliche Werke. Erste Gesamtausgabe. Hrsg. von Rudolf Gottschall, Bd. 1-2, Leipzig 1870 (künftig: Gottschall: GA 1-2).

5 Eduard Duller: Grabbe’s Leben. In: Die Hermannsschlacht. Drama von Grabbe. Düsseldorf 1838, S. 3-87 (Nachdruck Detmold 1978); Karl Ziegler: Grabbe’s Leben und Charakter. Hamburg 1855 (zit. nach der Faksimile-Ausgabe. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld 2009) (Aisthesis Archiv,14).

6 Blumenthal: GA 1, S. VI.

7 Oskar Blumenthal: Beiträge zur Kenntnis Grabbes. Nach ungedruckten Quellen. Dissertation, Universität Rostock. Berlin 1875, S. 13. – Alfred Bergmann: Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1933 (Germanische Studien, 137), (Repr. Nendeln/Liechtenstein 1967), S. 246.

Die rühmenden Dankesworte des Redakteurs scheinen mit dem eingangs angeführten Zitat aus dem Antwortschreiben Freiligraths an Julius Wolff vom 25. Februar 1874 durchaus zu korrespondieren. Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnend, der darin aufgestellten Einschätzung Freiligraths, dass Blumenthal ohne ihn „gar nicht im Stande gewesen sein würde, seine neue Grabbe-Ausgabe zu unternehmen“, anhand der wesentlichen zur Verfügung stehenden Quellen noch einmal nachzugehen und so dem tatsächlichen Anteil Freiligraths an deren Entstehen auf die Spur zu kommen. Dabei soll besonderes Augenmerk auf die Vermittlung oder die Bereitstellung von Grabbe-Autographen gerichtet werden, da hier für eine Neuausgabe der Werke Grabbes am ehesten mit Fortschritten gegenüber der Vorgängerausgabe zu rechnen sein dürfte. Die nachstehende Untersuchung versteht sich damit zugleich als Beitrag zur Editions- und Überlieferungsgeschichte dieser ersten kritischen Gesamtausgabe. Grundlage der Untersuchung bildet der zwischen Frühjahr 1872 und Sommer 1874 zumindest anfangs recht intensiv geführte Briefwechsel zwischen Blumenthal und Freiligrath, der im Wesentlichen im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar und im Lippischen Literaturarchiv (Grabbe-Archiv) der Lippischen Landesbibliothek in Detmold überliefert ist.⁸ Blumenthal selbst hatte anlässlich des 100. Geburtstags Grabbes im Jahre 1901 einige der Briefe Freiligraths in Auszügen abgedruckt.⁹ Sonstige Quellen werden herangezogen, soweit sie weiterführende Erkenntnisse vermitteln.

Eine erschöpfende Untersuchung zu Leben und Werk Oskar Blumenthals ist bisher ein Desiderat der Forschung geblieben, aber man darf wohl vermuten, dass er während seines philologischen Studiums in Berlin und Leipzig von 1869 bis 1872 mit dem Werk des schon damals an die Peripherie der literarischen Wahrnehmung und des Theatergeschehens gerückten Detmolder Dichters in Berührung gekommen ist. Augenscheinlich hatte ihn aufgrund eigener Studien die

8 Briefe Blumenthals im Freiligrath-Nachlass, GSA, 17/VIII, 65; zu den Briefen Freiligraths in der Lippischen Landesbibliothek. Detmold (künftig: LLB) vgl. Alfred Bergmann: *Meine Grabbe-Sammlung. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Detmold 1942, S. 43f.; über das Grabbe-Archiv (künftig: LLB, GA) Julia Hiller von Gaertringen: *Das Lippische Literaturarchiv in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*. In: Ludger Syré (Hrsg.): *Dichternachlässe, literarische Sammlungen und Archive in den Regionalbibliotheken von Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Frankfurt a. M. 2009 (*Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, Sonderbände, 98), S. 141-155, hier S. 141-145; kurz auch Joachim Eberhardt und Detlev Hellfaier (Hrsg.): *1614-2014. 400 Jahre Lippische Landesbibliothek Detmold 2014 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 38)*, S. 146-155.

9 Oskar Blumenthal: *Grabbe und Freiligrath. Nach ungedruckten Briefen Ferdinand Freiligraths*. In: *Deutsche Revue* 26 (1901), S. 270-284.

Grabbe-Ausgabe Rudolf Gottschalls nicht überzeugt, so dass der Gedanke heranreife, sich mit einer neuen oder ergänzenden Werkausgabe des Dramatikers zu beschäftigen. Allerdings ist Blumenthal in der Folgezeit weniger als Grabbe-Forscher, sondern eher als Kritiker, Theaterleiter, Schriftsteller und vor allem als Bühnenautor hervorgetreten. Einige wenige Eckdaten seines Wirkens sind zur Einordnung des Folgenden lexikalisch in Erinnerung zu rufen.¹⁰ Nach seinem Universitätsstudium redigierte Blumenthal von Anfang 1873 bis September 1874 in Leipzig die *Deutsche Dichterballe*, eine literarische Zeitschrift, die neben zeitgenössischer Lyrik auch Rezensionen von Gedichtanthologien, Kritiken und anderes enthielt. Konzeptionell ähnlich waren die *Neuen Monatshefte für Dichtkunst und Kritik*, von denen er die ersten Hefte in Dresden herausgab, bevor er 1875 endgültig seinen Wohnsitz nach Berlin verlegte. Dort rückte er rasch zum Theaterkritiker und Feuilletonchef des *Berliner Tageblattes* auf, eine Tätigkeit, die er bis 1887 wahrnahm. Seine polemischen und oft vernichtenden Rezensionen brachten ihm alsbald den Beinamen „blutiger Oskar“ ein und forderten zu bissiger Gegenwehr heraus.¹¹ 1888 begründete er in Berlin das Lessing-Theater, dem er zehn Jahre als Direktor vorstand.¹² Das Repertoire dieses Theaters unter seiner Leitung war breit gefächert und reichte von Lessing, Kleist und Molière über Ibsen, Grillparzer und Dumas fils bis zu Zeitgenossen wie Anzengruber, Wilbrandt, Pailleron und Sudermann. Und immer wieder brachte Blumenthal seine eigenen Lustspiele und Schwänke auf die Bühne; unter seiner Theaterleitung waren das insgesamt 20 Stücke, darunter 1898 in seinem letzten Jahr das gemeinsam mit Gustav Kadelburg geschriebene und später (1930) von Ralph Bernatzky vertonte *Im Weißen Rössl*, das ihn endgültig im deutschsprachigen Raum bekannt machte.¹³ Insgesamt verfasste er allein oder mit Co-Autoren an die 60 Dramen, Schwänke, Lust- und Singspiele. Darüber hinaus veröffentlichte er Anthologien von Epigrammen, heitere und frivole Aphorismen, Humoresken sowie Anekdotisches aus dem Theaterleben, auch galt er als genialer Schachspieler und entwickelte die „Schachminiatur“, eine Spielvariante mit sieben Figuren. Nach Aufgabe der Theaterleitung widmete er sich

-
- 10 Übersichten zu ihm vgl. Karl Richter: Blumenthal, Oskar. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 2, Berlin 1955, S. 333; Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Bd. 3, München 1995, S. 205-223; Konrad Feilchenfeldt (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon, das 20. Jahrhundert, Bd. 3, 4. Aufl. Bern 2002, Sp. 137-139.
 - 11 Siehe z. B. Carl Wald: Oskar Blumenthal als Kritiker und dramatischer Dichter. Dresden 1885; Eugen Wolff: Oscar Blumenthal, der Dichter des deutschen Theaters und der deutschen Presse, Berlin 1887.
 - 12 Dazu Joachim Wilcke: Das Lessingtheater in Berlin unter Oscar Blumenthal (1888-1898). Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik. Dissertation Freie Universität Berlin. Berlin 1958.
 - 13 Ebd., Repertoire des Lessing-Theaters 1888-1898, S. 49-58.

ausnahmslos der Bühnenschriftstellerei und anderen publizistischen Aktivitäten. Ein abschließendes Urteil über ihn und sein Œuvre steht noch aus. Er starb 1917 in Berlin und wurde auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee beigesetzt, sein schriftlicher Nachlass gilt als zerstreut.

Mit der Entscheidung, sich im Zuge seines Vorhabens einer Grabbe-Ausgabe an Ferdinand Freiligrath um Unterstützung zu wenden, lag Blumenthal zweifellos nicht ganz falsch, denn natürlich war ihm die gemeinsame Herkunft der beiden Dichter aus Detmold und deren frühere nachbarschaftliche Nähe geläufig; vielleicht baute er auch auf Freiligraths Affinität zu Grabbe und auf dessen Netzwerk in der literarischen Welt. Als er am 20. April 1872 zu Freiligrath Kontakt aufnahm,¹⁴ begründete er sein Vorhaben damit, dass er sich „schon seit längerer Zeit mit sehr eingehenden litteraturgeschichtlichen Studien über das Leben und die Dichtungen“ von dessen Landsmann Christian Dietrich Grabbe beschäftigt habe. Überdies sei es ein Lieblingsgedanke von ihm, einen Supplementband zu der 1870 von Rudolf Gottschall veranstalteten Gesamtausgabe der Werke Grabbes herauszubringen, worin er „die von Gottschall übersehenen oder für verloren gehaltenen Erzeugnisse Grabbes vorzulegen beabsichtige“.

Vorrangig bat er jedoch um die leihweise Zusendung des zweiten Jahrgangs der von Ignaz Hub, Ferdinand Freiligrath und August Schnetzler 1838 herausgegebenen literarischen Zeitschrift *Rheinisches Odeon*, von der er weder im Buchhandel noch in Bibliotheken in Leipzig und Berlin ein Exemplar ausfindig machen konnte, aber eines in der Hand des Adressaten vermutete. Die besagte Ausgabe des *Rheinischen Odeon* war damals dem zwei Jahre zuvor verstorbenen Grabbe gewidmet worden und enthielt neben dem Bildnis des Dramatikers¹⁵ zwei Gedichte auf Grabbe, seine Ballade *Barbarossa* und ein Fragment aus der *Hermannsschlacht*. Darüber hinaus erhoffte sich Blumenthal in Freiligraths Besitz bisher unbekannte Briefe und Manuskripte für seinen Ergänzungsband.

Schon in seinem Antwortschreiben wenige Tage später, am 24. April 1872, konnte ihm Freiligrath eine ganze Reihe von weiterführenden Hinweisen vermitteln.¹⁶ Was das *Rheinische Odeon* betrifft, musste er Blumenthal enttäuschen,

14 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 20. April 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 14.

15 Lithographie nach einer Zeichnung des Düsseldorfer Genre- und Porträtmalers Wilhelm Heine. Vgl. Alfred Bergmann: Grabbe im zeitgenössischen Bildnis. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 14 (1922), S. 125-135; Abb. und Komm. bei Julia Hiller von Gaertringen, Detlev Hellfaier: Grabbe im Original. Autographen, Bilder, Dokumente. Detmold 2001 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 35), S. 7f.

16 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 24. April 1872. LLB, GA Ms 389; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 273f.

denn in seiner sonst so reichhaltigen Bibliothek fand sich erstaunlicherweise kein Exemplar dieses Musenalmanachs. Allerdings konnte er den Kontakt zu seinem damaligen Mitherausgeber, dem Schriftsteller Ignaz Hub († 1877) in Würzburg, herstellen.¹⁷ Bereits am nächsten Tag schrieb er an diesen, bat um kurzfristige Ausleihe des *Rheinischen Odeons* – wenn vorhanden – und regte an, dem Editor Blumenthal mit weiteren Erinnerungen und Dokumenten zu Grabbe behilflich zu sein.¹⁸ In erster Linie ging es Blumenthal um die besagte Ballade *Barbarossa*, die in der Gottschall-Ausgabe fehlte und die er zur Freude Freiligraths mit aufzunehmen beabsichtigte.¹⁹ Dass sein Jugendgedicht *Barbarossa's erstes Erwachen* Grabbe 1831 zu dieser Ballade angeregt haben sollte,²⁰ kommentierte Freiligrath eher amüsiert-verlegen und wies Blumenthal auf den Erstdruck von 1829 und auf die zweite Auflage seiner *Gedichte* aus dem Jahr 1839 hin. Auch Ignaz Hub, zu dem Blumenthal zwischenzeitlich selbst briefliche Verbindung aufgenommen hatte,²¹ verfügte über kein Exemplar des *Odeon* mehr, übermittelte dem Bittsteller jedoch ein Exemplar der von ihm seit 1846 in mehreren Auflagen herausgegebenen Balladensammlung, die Grabbes und Freiligraths *Barbarossa* enthielt.²² In seiner Werkausgabe schickte Blumenthal später der Ballade das

-
- 17 Zu Ignaz Hub vgl. Bernhard Schemmel: Hub, Ignaz. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 9. Berlin 1972, S. 679f.
- 18 Ferdinand Freiligrath an Ignaz Hub, Stuttgart, 25. April 1872 (Freiligrath-Briefrepertorium, Regest Nr. 987, Online: <<http://www.ferdinandfreiligrath.de>, Stand: 23. März 2020>). Das Schreiben Blumenthals vom 20. April 1872 legte Freiligrath bei, erhielt es später von Hub zurück; Ferdinand Freiligrath an Ignaz Hub, Stuttgart, 18. Mai 1872 (ebd., Regest Nr. 2131).
- 19 Der Abdruck ohne Titel im *Odeon* basiert auf einer Abschrift, die Grabbes Witwe Louise Christiane auf Freiligraths Intervention hin angefertigt hat. Vgl. Ferdinand Freiligrath an Louise Christiane Grabbe, Soest, 8. Mai 1837; Louise Christiane Grabbe an Ferdinand Freiligrath, Detmold, 12. Mai 1837. In: Alfred Bergmann (Hrsg.): Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold insbesondere mit Louise Christiane, der späteren Gattin Grabbes. Detmold 1953, S. 70f., 74f.
- 20 Christian Dietrich Grabbe an Louise Christiane Clostermeier, Detmold, 17. Juli 1831: „Wie Menschen verschieden sind, zeigt das tolle Ding von Barbarossa, welches ich von meiner Hand beilege. Es entstand heute, als ich Freiligraths Traum von Conradin und Friedrich von Oestreich las.“ (V, 344) – Vgl. Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 5), S. 104f.
- 21 Oskar Blumenthal an Ignaz Hub, Leipzig, 6. Mai 1872. Stadt- und Landesbibliothek Dortmund (künftig: StuLB Dortmund), Atg 2865.
- 22 Ignaz Hub (Hrsg.): Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter. Von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit. Eine Auswahl (...). Karlsruhe 1846, S. 666f., in der Anm. zu

10strophige Gedicht Freiligraths mit der entsprechenden Erläuterung voraus.²³ Hub stellte ihm zudem Abschriften von Fragmenten der *Hermannsschlacht*, von Billelts Grabbes an seine spätere Frau Louise Christiane Clostermeier sowie eines Memorandums, mit dem die Witwe sich 1839 gegen mutmaßliche Verleumdungen über ihren Umgang mit Grabbe zur Wehr setzte, zur Verfügung. Briefe Karl Leberecht Immermanns, des Düsseldorfer Theaterdirektors, an Grabbe stellte er in Aussicht. Briefe, Billelts und Memorandum hatte Hub anlässlich seines Besuchs bei der Witwe Grabbes in Detmold 1840 kopiert.²⁴ Während die „Brautstandsбилlette“ publiziert wurden, verzichtete Blumenthal aus Gründen der Pietät auf die Veröffentlichung des Memorandums. Den Bruchstücken aus der *Hermannsschlacht* billigte der geschulte Philologe allenfalls als Varianten literaturhistorischen Wert zu, für seine Neuausgabe blieben sie unberücksichtigt,²⁵ ein übermilteltes Brief Immermanns fand hingegen Aufnahme.

Was Blumenthals Interesse an Grabbe-Manuskripten und -Briefen angeht, bekannte Freiligrath, dass er Briefe von diesem nicht besäße, „auch nichts Handschriftliches, mit Ausnahme einiger Blätter über seine Journalllectüre und anderes“. Diese „Scripturen“ stammten aus Grabbes Düsseldorfer Zeit (Ende 1834 bis Mai 1836) und waren an seinen dortigen Verleger Carl Georg Schreiner gerichtet.²⁶ Freiligrath hatte diese Blätter nicht aus Grabbes Umfeld, sondern

Freiligraths Gedicht und mit einer einführenden Notiz; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 275.

- 23 Blumenthal: GA 4, S. 125-127; fortan unter dem Titel *Friedrich der Rothbart* (IV, 348-350, Kommentar, 657-661); vgl. Christian Dietrich Grabbe: Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. München 1975-1977, Bd. 2, S. 407-409, Kommentar, Bd. 3, S.308f. (künftig: Cowen: GA 1-3).
- 24 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 11. Juni 1872. GSA, 17/ VIII, 65, Nr. 4. – Vgl. Alfred Bergmann: Ignaz Hubs Besuch bei Louise Christiane Grabbe. In: Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft 6 (1969), [S. 1-4].
- 25 Oskar Blumenthal an Ignaz Hub, Leipzig, 6. Mai 1872. StuLB Dortmund, Atg 2865; Oskar Blumenthal an Ignaz Hub, Leipzig, 31. Mai 1872. StuLB Dortmund, Atg 2866; Blumenthal: GA 4, S. 485-489, Nr. 1-9. Ignaz Hub hatte Auszüge aus den Billelts bereits 1841 unter einem Pseudonym herausgebracht, Frank von Steinach [Pseud.]: Aus Grabbe's Billelts an die Mademoiselle Clostermaier [!] (seine spätere Gattin). In: Das Rheinland wie es ernst und heiter ist 5 (1841), Nr. 148 vom 12. Dezember, S. 590-591. – Bei den „originalhandschriftlichen Blättern“ aus der *Hermannsschlacht* handelte es sich wohl um diejenigen, die er bereits 1836 in der Zeitschrift *Phönix* und 1838 im *Rheinischen Odeon* mitgeteilt hatte, siehe (III, 312-316).
- 26 Über ihn vgl. Michael Vogt: „Mit den Buchhändlern steht es, den Zeitungen nach, nicht gut.“ Über Grabbes Verleger und ihre Verlage. In: Axel Halle, Harald Pilzer, Julia Hiller von Gaertringen u. a. (Hrsg.): Das historische Erbe in der Region. Festschrift für Detlev Hellfaier. Bielefeld 2013, S. 175-188, hier S. 178-180.

von dem Autographensammler Carl Künzel (1808-1877) aus Heilbronn erhalten; ihm dankte er 1855 ausdrücklich für die Übersendung der „sehr charakteristischen Autographen von Grabbe“ und vermutete zu Recht im Adressaten der „Randglossen zu seiner Journallecture“ den Verleger Schreiner in Düsseldorf.²⁷ Das Verzeichnis seiner Autographensammlung, das er 1871 eben jenem Künzel übermittelte, enthielt Handschriften von über 30 Persönlichkeiten des literarisch-gelehrten und öffentlichen Lebens vom ausgehenden 17. (Leibniz!) bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts, darunter auch diejenigen von Christian Dietrich Grabbe.²⁸ Schweren Herzens stellte er Blumenthal nun „die drei Pièces inliegend: einen ganzen u[nd] zwei halbe Bögen Schreibpapier“ zur Einsichtnahme zur Verfügung und erhielt sie umgehend am 12. Mai 1872 zurück.²⁹

Nähere Auskunft über die Blumenthal übersandten Blätter Grabbes vermittelt glücklicherweise der Auktionskatalog von 1878, in dem der Buchhändler Oskar Gerschel in Stuttgart die Versteigerung der „Bibliothek Freiligrath“ ankündigte. Unter den 47 dort angebotenen Autographen findet sich das Los Nr. 2223: „Grabbe, Ch. D. Dichter, eigenhändige, theilw. sehr derbe u. interess. Kritiken üb. Delavigne, Raumer, Ritter etc., an den Buchhdlr. Schreiner, unterm. ‚Ich bin Herr Stange‘. 7 S. Fol.“³⁰ Dank der aufgeführten Autoren seiner Lektüre sind die Schreiben dem Adressaten Schreiner zuzuordnen.³¹ Es handelt sich um zwei recht rüde, bisweilen auch geistreiche Kritiken und schnoddrig hingeworfene Kommentare zu seiner aktuellen Lektüre vom Juni 1835.³² Auf Freiligraths

27 Ferdinand Freiligrath an Carl Künzel, London, 3. September 1855. StuLB Dortmund, Atg 163; Ferdinand Freiligrath an Carl Künzel, London, 26. September 1855. Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, 33.2124; zu Künzel vgl. Emil Michelmann: Carl Künzel. Ein Sammler-Genie aus dem Schwabenland. Stuttgart 1938.

28 Ferdinand Freiligrath an Carl Künzel, Stuttgart, 25. September 1871. Stadtarchiv Stuttgart, 9000-9535. Darin angekreuzt hatte Freiligrath die Namen Hölderlin, Haug und Grabbe, deren Autographen er Künzel verdankte.

29 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 28. April 1872. LLB, GA Ms 390; dasselbe, Stuttgart, 22. Mai 1872. LLB, GA Ms 391.

30 Wiederabgedruckt bei Karl-Alexander Hellfaier: Die Bibliothek Ferdinand Freiligraths. Katalog. Detmold 1976 (Nachrichten aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 8), S. 63f.

31 Casimir Delavigne (1795-1843), frz. Schriftsteller, Friedrich von Raumer (1781-1873), Historiker, und Carl Ritter (1779-1859), Geograph. Alfred Bergmann konnte Grabbes Lektüre akribisch ermitteln (VI, 594, 624).

32 (VI, 248-250, 259). Die Unterschrift „Ich bin Herr Stange“ unter dem letzteren Schreiben ist eine Parodie auf Jakob Stang, Schwager Schreiners und Gastwirt des Weinlokals „Zum Drachenfels“, wo sich Grabbe in Düsseldorf häufig aufhielt, vgl. (VI, 569).

Anraten druckte Blumenthal nur wenige, eher unverfängliche Passagen daraus ab.³³ Der Verbleib der Handschriften ist unbekannt, denn im Gegensatz zu Freiligraths Bibliothek, die komplett nach Boston, Mass., verkauft wurde und sich heute in der dortigen Public Library befindet, verblieben seine Autographen in Deutschland und wurden offenbar in alle Winde zerstreut.

Wie Freiligrath Blumenthal weiter wissen ließ, befanden sich ehemals auch Fragmente von Grabbes Komödie *Eulenspiegel* in seinem Besitz, ohne dass man etwas über deren Provenienz erfährt. Diese Bruchstücke im Umfang von vier Quartseiten, an deren Inhalt er sich noch lebhaft erinnerte, hatte er „aber schon vor Jahren“ an den damals in England ansässigen Autographensammler Hermann Kindt gegeben. Die Zeitangabe ist relativ, denn die Übersendung des Autographs erfolgte als Beilage zu einem Neujahrsschreiben erst 1865.³⁴ Nun empfahl er, sich bei diesem, jetzt in Neustrelitz wohnenden Sammler um das Original oder um eine Abschrift zu bemühen. Allerdings ließ Kindts Antwort auf sich warten, denn jener reagierte zunächst weder auf das Schreiben Blumenthals vom 11. Mai noch wenige Tage später auf Freiligraths Intervention.³⁵ Die Vermutung, dass Kindt die Blätter verloren hatte und sich nun scheute, dies einzugestehen,³⁶ erwies sich als zutreffend, denn der Sammler musste „beschämt und verlegen“ bekennen, dass das Fragment „aus seinem Besitze geglitten war.“³⁷ Freiligrath teilte Blumenthal diesen Verlust mit und fügte Kindts Brief zur Kenntnisnahme bei.³⁸ Grabbes *Eulenspiegel* tauchte nie wieder auf, und die ein-

33 Unter der Rubrik „An Düsseldorfer Freunde“ folgen vier „aphoristische Einfälle“ aus „in Freiligraths Besitz befindlichen Briefen Grabbes an (...) Schreiner“. Blumenthal: GA 4, S. 589f. (bis Zeile 16).

34 Ferdinand Freiligrath an Hermann Kindt, London, 3. Januar 1865. GSA, 17/VI, Nr. 18c.

35 Oskar Blumenthal an Hermann Kindt, Leipzig, 11. Mai 1872. LLB, GA Ms 539; Ferdinand Freiligrath an Hermann Kindt, Stuttgart, 20. Mai 1872. GSA, 17/VI, Nr. 18h. – Der Sammler von Dichterautographen Hermann Kindt (1834-1889), ursprünglich Kaufmann in Schwerin, später Französischlehrer, Journalist und Übersetzer in England, war dort mit Freiligrath bekannt geworden, kehrte Anfang der 1870er Jahre in seine Geburtsstadt Neustrelitz zurück, vgl. Eduard Mörike: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 17, Briefe 1857-1863. Hrsg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon. Stuttgart 2002, S. 854f.

36 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 22. Mai 1872. LLB, GA Ms 391.

37 Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S.278f.

38 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 29. August 1872. LLB, GA Ms 392; Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 6. September 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 16.

zige überlieferte Szene des verschollenen Lustspiels findet sich inseriert in einem Brief an seinen Verleger Schreiner.³⁹

Zu den Arbeiten Grabbes, auf die Freiligrath den Herausgeber der neuen Werkausgabe ausdrücklich hinwies, zählte auch die burleske Opernparodie *Der Cid*. Gottschall hatte in seiner Grabbe-Ausgabe das Stück noch als verloren ausgegeben und dabei übersehen, dass es schon 1845 an versteckter Stelle nach unbekannter Vorlage publiziert worden war.⁴⁰ Grabbe hatte die „Große Oper in 2-5 Akten“ um den spanischen Nationalhelden Rodrigo Diaz de Vivar, genannt „El Cid“, für seinen Düsseldorfer Freund, den Komponisten Norbert Burgmüller geschrieben. In der Forschung galt das Stück lange als unvollendet und unspielbar, zumal der Komponist überraschend im Mai 1836 erst 26jährig verstorben war. Wie ein jüngerer, allerdings nicht nachprüfbarer Quellenfund im Nachlass des Bruders Friedrich Burgmüller nahelegt, soll am 26. Februar 1836 doch eine Premiere in Düsseldorf stattgefunden haben; sie endete aufgrund der unkoordiniert spielenden beiden (!) Orchester, der verwirrenden Vorgänge auf der Bühne und des missbilligenden Publikums in einem Chaos.⁴¹ Während

39 IV, 343, Kommentar 651-655; Cowen: GA 2, S. 403, Kommentar GA 3, S. 302-306; Christian Dietrich Grabbe an Carl Georg Schreiner, Düsseldorf, 17. Juli 1835 (VI, 266f., Nr. 636); vgl. Ladislaus Löb: Das Lustspiel, das sich nicht schreiben ließ: Christian Dietrich Grabbes missglückter Eulenspiegel. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 33 (1993), S. 95-121.

40 Gottschall: GA 1, S. XXXIV; Arthur Mueller: Moderne Reliquien, Bd. 1. Berlin 1845, S. 151-182: *Der Cid*. Große Oper in zwei bis fünf Akten. Musik von Burgmüller. Text von Grabbe. – Die Vorlage weicht an einigen Stellen von der einzig bekannten Abschrift ab, so dass Bergmann nicht ausschließt, dass Mueller Zugriff auf das verschollene Original-Manuskript Grabbes gehabt haben könnte, vgl. II, 782-784; Mueller brachte 1844 in Berlin eine 24bändige, allerdings wenig überzeugende Gesamtausgabe Franz von Gaudys heraus; Muellers Nachlass, der vielleicht Aufschluss hätte geben können, ist nicht überliefert; über Mueller vgl. Doris Fouquet-Plümacher. In: Franz von Gaudy: Ausgewählte Werke, Bd. 1. Hrsg. von ders. Hildesheim 2020, S. 394-398.

41 Siehe Klaus Zehnder-Tischendorf: Grabbes Oper „Der Cid“. Neue Erkenntnisse zur Vertonung von Norbert Burgmüller. In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/2001), S. 140-146; vgl. die Beiträge im Sammelband Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid*. Große Oper in 2–5 Akten. Text – Materialien – Analysen. In Verbindung mit Maria Pormann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009 (Aisthesis-Archiv, 12), (Vormärz-Studien, 17). – Zu Norbert Burgmüller (1810-1836) vgl. Klaus Martin Kopitz: Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven, Spohr, Mendelssohn. Kleve 1998; Ich glaubte an die Musik. Erinnerungen an Norbert Burgmüller (...) Begleitband zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf (...) 8. Februar – 14. April 2010. Düsseldorf 2010;

Burgmüller daraufhin die Partitur und alle Stimmen vernichtet haben soll und sich der Mantel des Schweigens über diesen Reifall ausbreitete, besaß Freiligrath nach eigenem Bekunden einst eine Kopie des Librettos, die sein rheinischer Dichterfreund Wolfgang Müller von Königswinter 1837 für ihn angefertigt hatte.⁴² Zu seinem Bedauern war ihm diese Abschrift aber längst abhanden gekommen. So wurde Blumenthal an Müller von Königswinter in Köln verwiesen. Der verfügte jedoch gleichfalls nicht mehr über die aus Burgmüllers Nachlass rührende Originalhandschrift Grabbes, sondern teilte mit, dass er diese irgendwann verliehen und nicht zurück erhalten habe; der Name des Entleihers war ihm zwischenzeitlich entfallen.⁴³ Dennoch war der Hinweis auf den Rheinländer lohnend, denn Müller verfügte noch über 42 Theaterkritiken und Rezensionen von Grabbes Hand, die dieser für das *Düsseldorfer Fremdenblatt* verfasst und dort publiziert hatte. Der außerordentliche Wert der Manuskripte liegt darin, dass Exemplare des *Fremdenblatts* bereits 1872 weithin nicht mehr greifbar und die Beiträge Grabbes mittlerweile vergessen waren. Die Druckvorlagen ließ Müller mit einigem Verzug für Blumenthal abschreiben, so dass sie willkommenen Eingang in die Neuausgabe finden konnten.⁴⁴

Die intensivere Lektüre von Zieglers 1855 erschienener Grabbe-Biographie brachte Freiligrath kurze Zeit später auf die Spur der vermissten Abschrift des Operntextes des *Cid*, die einst von Müller von Königswinter für ihn veranlasst worden war. Wie er Blumenthal aufklärte, hatte er die Handschrift im Sommer 1839 bei einem längeren Besuch in seiner Heimat „den Detmolder Freunden

Klaus Tischendorf: Norbert Burgmüller, thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Köln 2011.

- 42 Ferdinand Freiligrath an Wolfgang Müller von Königswinter, Barmen, 9. Dezember 1837. In: Paul Luchtenberg: Wolfgang Müller von Königswinter. 2 Bde. Köln 1959, Bd.1, S. 68-70; zu Müller von Königswinter (1816-1873) vgl. ferner Heribert Rissel: Ein Rhein-Enthusiast an der Ahr: Wolfgang Müller von Königswinter. In: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte 28 (2002), S. 533-545; Pia Heckes: Wolfgang Müller von Königswinter. In: Internetportal Rheinische Geschichte. Online: <<http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Personlichkeiten/wolfgang-mueller-von-koenigswinter>>, Stand: 23. März 2020.
- 43 Blumenthal: GA 4, S. 89; Luchtenberg: Wolfgang Müller von Königswinter (Anm. 42), Bd. 1, S. 390, Anm. 46.
- 44 Wolfgang Müller von Königswinter an Oskar Blumenthal, Köln, 31. Mai 1872. LLB, GA Ms 477; Blumenthal: GA 4, S. 235-297; (IV, 167-230); Cowen: GA 2, S. 553-619. – Das Konvolut gelangte von Wolfgang Müllers Erben 1914 an Alfred Bergmann und über diesen ins Grabbe-Archiv der Lippischen Landesbibliothek Detmold, vgl. Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 8), S. 37f.; vgl. auch (IV, 600-606).

Grabbe's (Petri, Krohn, Ziegler p.p.) zum Andenken“ zurückgelassen.⁴⁵ Und in der Tat ist Ziegler nach eigenen Angaben damals „eine Abschrift des ‚Cid‘ in die Hände gefallen“ und er hatte diese vermutlich bis zu seinem Tode 1867 bei sich verwahrt.⁴⁶ Das Manuskript gelangte in der Folgezeit in die Fürstlich Öffentliche Bibliothek in Detmold (seit 1919 Lippische Landesbibliothek) und diente seit Blumenthal allen kritischen Ausgaben der Werke Grabbes als Vorlage.⁴⁷ Dass Freiligrath im Zuge seiner Nachforschungen auf Grabbe- und eigene Autographen eines „Fremdenführers durch Detmold“ bedurfte, überrascht,⁴⁸ denn er selbst hatte wenige Jahre zuvor auf Bitten des Detmolder Bibliotheksdirektors Otto Preuß, eines Jugendgefährten, durch Überlassung einiger früher Werkhandschriften den Grundstein zu einer Autographensammlung gelegt; nun verwies er Blumenthal an diesen „sehr wackeren und gefälligen Mann, der Ihren Wünschen (...) gewiß mit der größten Liberalität begeben wird.“⁴⁹

Dieser Empfehlung folgend, wandte sich Blumenthal am 10. Juni 1872 unmittelbar an Preuß, um zu erfahren, welche Manuskripte Grabbes sich in der von ihm geleiteten Bibliothek befänden, und wie er solche benutzen könnte, zumal er vor einer Reise nach Detmold aus Kostengründen zurückschreckte.⁵⁰ Preuß gab ihm bereitwillig Auskunft, verwies ihn jedoch zunächst an die Fürstlich-Lippische Regierungskanzlei als vorgesetzte Behörde. Wie der Bittsteller seinem Briefpartner Freiligrath einige Wochen später erleichtert mitteilen konnte,⁵¹ folgte man dort seinem Antrag, und so erhielt er aus Detmold ein reichhaltiges Konvolut an Grabbe-Handschriften nach Leipzig gesandt. Drei Tage in der Woche hatte er nun Gelegenheit, die Sammlung in der dortigen Stadtbibliothek einzusehen und für seine geplante Werkausgabe auszuwerten. Das Konvolut aus der Bibliothek in

45 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 22. Mai 1872. LLB, GA Ms 391.

46 Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 5), S. 191f.

47 Blumenthal: GA 4, S. 92-121; ebd., GA 2, S. 525-543, Kommentar, S. 581-584; Cowen: GA 2, S. 300-320, Kommentar, GA 3, S. 253-257.

48 Heinrich Sauerländer: Ein Fremdenführer durch Detmold und den Teutoburger Wald. Nebst einer gedrängten Übersicht über die geschichtl. und statist. Verhältnisse des Fürstenthums Lippe. Lemgo 1865, S. 8 Anm.

49 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 22. Mai 1872. LLB, GA Ms 391; vgl. auch Detlev Hellfaier: „So möge denn der Strom zur Quelle zurückkehren!“ Ferdinand Freiligrath und die Anfänge des Lippischen Literaturarchivs. In: Heimatland Lippe 94 (2001), S. 109-111.

50 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 11. Juni 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 4.

51 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 10. August 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 15.

Detmold enthielt, wie er Freiligrath am 6. September 1872 begeistert schrieb,⁵² zahlreiche Briefe Grabbes von dessen Schulzeit bis zu seinem Tode, „die einen überraschenden Einblick in das Gemüthsleben dieses so wunderbar organisirten Genius gestatten“ und darüber hinaus „viele neue Aufschlüsse über manche dunkeln und unaufgeklärten Perioden in der Lebens- und Leidensgeschichte des Dichters“ vermitteln. Zu Blumenthals großer Freude enthielt die Sendung aus Detmold neben den Briefschaften und Billetten zahlreiche Werkmanuskripte, Fragmente und Varianten zu *Herzog Theodor von Gothland*, *Don Juan und Faust*, *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung*, ferner das Originalmanuskript der *Hermannsschlacht* sowie die besagte Abschrift der Opernfarce *Der Cid*, die sich in der Tat als die einst in Freiligraths Besitz befindliche herausstellte. Erhoffte Autographen der Stücke *Eulenspiegel* und *Kosciuszko* sowie des verlorenen Romans *Ranuder*, von dem auch der Biograph Ziegler berichtet hatte, fanden sich allerdings nicht. Fragmente des Dramas über den polnischen Freiheitskämpfer Tadeusz Kosciuszko sollten erst erheblich später wieder auftauchen, der Roman gilt als verloren.⁵³ Stolz und dankbar gab Blumenthal Kostproben aus dem Detmolder „Handschriftenbündel“,⁵⁴ Namentlich der Brief des 16jährigen Grabbe an seine Eltern vom Februar 1818, in dem dieser gesteht, unerlaubt bei der Meyerschen Hofbuchhandlung in Lemgo eine für ihn und seine künftige Karriere als Dramatiker geradezu lebenswichtige Shakespeare-Ausgabe subskribiert zu haben und darüber eine „Kritische Beleuchtung“ anstellt, erschütterte Freiligrath angesichts des späteren Schicksals Grabbes ebenso wie der den Dramatiker knebelnde Verlagsvertrag mit der Joh. Chr. Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt a. M. vom 15./20. August 1829.⁵⁵ Auch in seinem fol-

52 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 6. September 1872. GSA, 17/ VIII, 65, Nr. 16.

53 Vgl. Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 5), S. 193; Grabbes Witwe schrieb noch 1837 an Freiligrath, dass ihr Mann „noch vor dem ‚Hannibal‘ einen noch nicht ganz vollendeten Roman ‚Ranuder‘“ geschrieben, hingegen er seinen „Kosciuszko“ bei Immermann in Düsseldorf gelassen habe. Louise Christiane Grabbe an Ferdinand Freiligrath, Detmold, 12. Mai 1837. In: Bergmann: Freiligraths Briefwechsel (Anm. 19), S. 76. Freiligrath schrieb eigens für Blumenthal diesen Brief ab und legte den gefalteten Verlagsvertrag bei. Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 27. September 1872. LLB, GA Ms 393;

54 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 6. September 1872. GSA, 17/ VIII, 65, Nr. 16; Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 15. Oktober 1872. LLB, GA Ms 394; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 280f.

55 Blumenthal, GA 4, S. 330-333; Christian Dietrich Grabbe an seine Eltern, Detmold, Februar 1818 (V, 13-15). Die Begrifflichkeit der „Kritischen Beleuchtung“ hatte der junge Grabbe dem Titel einer für die Fürstin Pauline zur Lippe 1816/17

genden, achtseitigen Schreiben vom 8. Oktober 1872 übermittelte Blumenthal eine Fülle wörtlicher Zitate aus Briefen Grabbes an seine Eltern und an seinen Freund Moritz Leopold Petri in Detmold, die Einblicke in die Psyche des Dichters, seine Arbeitsweise, seine Hoffnungen und Enttäuschungen gestatten und geeignet waren, ein differenzierteres Bild von ihm zu zeichnen, als dies die bisherigen Biographen vermocht hatten.⁵⁶ Blumenthal berichtete Freiligrath, dass ein erster Teil der Werkmanuskripte und Briefe Grabbes aus diesem Konvolut „sorgfältig geordnet“ und „in eine leidliche chronologische Ordnung gebracht“ 1861 von Petri an die Bibliothek gegeben worden war. Der Jugendfreund Grabbes hatte dazu ein Vorblatt mit Versen der achten und neunten Strophe von Freiligraths Gedicht *Bei Grabbes Tod* versehen, die Blumenthal wörtlich zitierte. Der zweite Teil der Detmolder Handschriften, bestehend aus dem Originalmanuskript der *Hermannsschlacht* sowie zahlreichen Billetten, Briefen und Einzelblättern, war der Bibliothek aus dem Nachlass der Witwe Louise Christiane Grabbe – sie starb am 17. Oktober 1848 – zugefallen.

Den Hinweis Freiligraths auf mögliche Grabbe-Briefe an seinen ersten Verleger Georg Ferdinand Kettembeil (1802-1857) in der Suchslandschen Autographen-Sammlung war möglicherweise nicht mehr erforderlich, bestätigte aber die gezielte Quellensuche, denn auf diese hatte Blumenthal wohl zeitgleich mit Freiligrath der Literaturwissenschaftler Eduard Grisebach († 1906) aufmerksam gemacht.⁵⁷ Der Verleger Friedrich Emil Suchsland hatte nach Kettembeils Tod die Hermannsche Buchhandlung in Frankfurt wohl einschließlich der Verlagskorrespondenz und der Druckvorlagen übernommen, war dadurch an erhebliche Autographenschätze gelangt und soll, so Freiligrath, „vor einigen Jahren Briefe Grabbe’s an Kettembeil in den Originalhandschriften“ feilgeboten haben. Blumenthal erwarb von ihm „die sämtlichen Handschriften der in

verfassten Beschwerdeschrift in Angelegenheiten der landständischen Verfassung entnommen. Freiligrath lässt sich darüber gegenüber Blumenthal ausführlich aus: Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 27. September 1872. LLB, GA Ms 393. Fasziniert von diesen Erläuterungen druckte Blumenthal die entsprechende Passage aus Freiligraths Brief seitenlang ab. Blumenthal: GA 4, S. 331 Anm.; „Verlags-Contract“ von 1829 bei Blumenthal, GA 4, S. 669-672.

- 56 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 8. Oktober 1872. GSA, 17/ VIII, 65, Nr. 17.
- 57 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 15. Oktober 1872. LLB, GA Ms 394; Blumenthal, GA 1, S. VI. – Grisebach brachte 1902 in Berlin eine vierbändige Grabbe-Ausgabe heraus, vgl. zu ihm Martin Glaubrecht: Grisebach, Eduard Anton Rudolf. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7. Berlin 1966, S. 98f.; Theodor Reinecke: Eduard Grisebach (1845-1906). In: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie 224 (2017), S. 26-43.

den ‚Dramatischen Dichtungen‘ vereinigten Werke [sc. *Herzog Theodor von Gothland; Nannette und Maria; Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung; Marius und Sulla*] einschließlich der Abhandlung über die Shakspeare-Manie“, die erste Fassung des *Aschenbrödel* von 1829, ferner die Druckvorlage des *Napoleon oder die hundert Tage* von 1831 sowie 35 Briefe Grabbes an Kettembeil. Alfred Bergmann konnte später wesentliche Teile dieses Fundus‘ aus Blumenthals Besitz, der aufgrund besonderer Umstände als Vermächtnis an den Fürsten zur Lippe (!) gegangen war, 1926 für seine Grabbe-Sammlung ankaufen. Allerdings sind 15 Briefe Grabbes an den Verleger, die Blumenthal aus der Suchslandschen Autographen-Sammlung erhalten und in seiner Ausgabe veröffentlicht hat, nicht mit nach Detmold gekommen und bisher verschollen.⁵⁸ Nicht dabei waren auch die Handschriften der *Shakspeare-Manie* und des *Napoleon*. Die Prosa-Schrift hatte Blumenthal zunächst seinem Freund Julius Stettenheim geschenkt, von dem sie 1909 über einen Antiquar als erste Werkhandschrift überhaupt den Weg in Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung fand.⁵⁹ Das teils von Grabbes Hand und teils von einem Schreiber rührende Manuskript des *Napoleon* hingegen, „das [von Grabbe] ganz besonders durchcorrigirt und überbessert ist“, offerierte Blumenthal im Januar 1874 Ferdinand Freiligrath als Dank für dessen mannigfache Unterstützung bei der Erarbeitung seiner Grabbe-Ausgabe.⁶⁰ Freiligrath nahm dieses Angebot nicht an, vermutlich mochte er gegenüber Blumenthal keine weitergehende Verpflichtung eingehen, und so verehrte dieser die Handschrift später dem Schriftsteller Paul Lindau († 1919). Als dessen Nachlass 1959 versteigert wurde, erwarb die Lippische Landesbibliothek mit Hilfe des Deutschen Literaturarchivs in Marbach die Handschrift für ihr Grabbe-Archiv, so dass spätestens zu diesem Zeitpunkt alle einst in Blumenthals Besitz gelangten Werkmanuskripte wieder vereint waren.⁶¹ Auch wenn Freiligrath im Falle der ursprünglich in Kettembeils Besitz befindlichen Grabbe-Autographen wohl nicht allein den Anstoß gegeben hat, so war dieser Quellenfund neben den Handschriften aus der Detmolder Bibliothek die Bereicherung par excellence für die kritische Werkausgabe Blumenthals.

58 Vgl. Bergmann: GA 5, S. VII; ders.: Die Glaubwürdigkeit (Anm. 7), S. 268; ders.: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 8), S. 132f.

59 Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 8), S. 24f.

60 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 23. Januar 1874. GSA, 17/ VIII, 65, Nr. 13.

61 Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 8), S. 43; ders. in: (II, 616); Heinrich Haxel: Handschriftenerwerbungen der Lippischen Landesbibliothek in den Jahren 1951-1965. In: Karl-Alexander Hellfaier (Hrsg.): Aus Vergangenheit und Gegenwart der Lippischen Landesbibliothek. Detmold 1970, S. 102-124, hier S. 105-107.

Mit der Nennung der Suchslandschen Autographen-Sammlung erschöpfen sich die Hinweise, die Freiligrath dem Herausgeber auf bisher unzugängliche oder unentdeckte Grabbe-Manuskripte vermitteln konnte. Über diese Unterstützung hinaus waren aber Hinweise auf „schwer zugängliche und halb vergessene Quellenwerke“ und Literaturtitel für Blumenthal hilfreich und „führten zur Bereicherung meiner Gesamtausgabe.“⁶² Unter anderem betraf dies die jüngeren Veröffentlichungen von Ignaz Hub und Gustav Gans zu Putlitz über Grabbe und Immermann, ferner die Veröffentlichungen von Karl von Holtei und Friedrich Arnold Steinmann mit z. T. unveröffentlichten Briefen und Dokumenten von und an Grabbe, Publikationen von Arthur Mueller und Johann David Sauerländer mit Werktexten sowie Kritiken von Wolfgang Menzel und Adolph Müllner.⁶³ Inwieweit ihm diese tatsächlich unbekannt waren und vor allem, ob sie ihn an Erkenntnissen weiter geführt haben, lässt sich im Einzelnen nicht sagen.

Ein größeres Problem ergab sich alsbald für den Herausgeber, nämlich einen für seine Grabbe-Ausgabe geeigneten Verleger zu finden, und er erhoffte sich in dieser Hinsicht gleichfalls Freiligraths Unterstützung. Ins Auge gefasst wurde zunächst der Berliner Verlagsbuchhändler Gustav Hempel, der nach Auslaufen der Verlagsrechte an den deutschen Klassikern 1867 deren textkritische Gesamtausgabe als „Nationalbibliothek aller deutschen Classiker“ erfolgreich in Angriff genommen hatte. Doch zu Blumenthals und auch Freiligraths Enttäuschung lehnte Hempel den Verlag der Werke Grabbes ab.⁶⁴ Ähnlich verlief Freiligraths folgende Anfrage bei Ferdinand Weibert, dem Inhaber des Göschen-Verlags in Stuttgart, der kurz zuvor seine „Gesammelten Dichtungen“ in sechs Bänden herausgegeben hatte.⁶⁵ Der Göschen-Nachfolger argumentierte ähnlich wie Hempel, dass er trotz Ablaufs der Urheberrechte und trotz

62 Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 283.

63 Vgl. Bergmann: Grabbe Bibliographie (Anm. 3), Nr. 633 (Hub); Nr. 712 (zu Putlitz); Nr. 858 (Holtei); Nr. 778 (Steinmann); Nr. 265 (Mueller); Nr. 167 (Sauerländer); Nr. 1352, 1365, 1368, 1378, 1404, 1406 (Menzel); Nr. 1345, 1358 (Müllner).

64 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 8. Oktober 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 17; ders. an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 10. Oktober 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 5; Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 15. Oktober 1872. LLB, GA Ms 394. – Zu Gustav Hempel (1819-1877) vgl. Adalbert Brauer: Hempel, Karl Gustav. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 8. Berlin 1969, S. 512f.; Reinhard Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, 4. Aufl. München 2019, S. 268f.

65 Von 1870 bis 1898 erschienen von Freiligraths „Gesammelten Dichtungen“ bei Göschen sechs Auflagen; zu dieser Ausgabe und zu Ferdinand Weibert (1841-1926) vgl. Detlev Hellfaier: Grabbe und Freiligrath im Archiv des Verlages de Gruyter. In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 50 (1981), S. 194-218;

Anerkennung der editorischen Leistung keine Gesamtausgabe eines Dichters, dessen „Einzelausgabe(n) sich noch im rechtlichen Besitz anderer Handlungen sich befänden“, publizieren mochte. Da auch die Verlage Cotta und Kröner nach Freiligraths Auffassung nicht infrage kamen, wies er Blumenthal schließlich auf die Meyersche Hofbuchhandlung in Detmold hin: „Das wäre der richtige Verlag für Ihren Grabbe! Aus Grabbe’s Vaterstadt müsste die Ausgabe um die Welt fliegen!“, lautete seine euphorische Referenz.⁶⁶ Und in der Tat hatte Blumenthal bei der traditionsreichen Verlagsbuchhandlung Erfolg, denn die Brüder August und Wilhelm Klingenberg, seit kurzem Inhaber von Verlag und Druckerei, nahmen die „kritische Gesamtausgabe“ von Grabbes Werken in ihr Verlagsprogramm auf.⁶⁷ Inwieweit Detmolder Honoratioren oder auch noch lebende Freunde Grabbes sich im Vorfeld dafür eingesetzt hatten, wie Freiligrath anregte, muss offen bleiben, es ist aber nicht ausgeschlossen. Blumenthal reiste noch im Oktober 1872 nach Detmold, verhandelte erfolgreich mit Wilhelm Klingenberg und besuchte bei dieser Gelegenheit die Gedenkstätten, „die von pietätvoller Hand mit Erinnerungszeichen geschmückt sind“: den Garten der Grabbes vor der Stadt, den von Petri errichteten Gedenkstein mit Inschrift und die Gräber Grabbes und seiner Eltern auf dem Weinbergfriedhof. Am 16. November 1872 konnte er Freiligrath die Nachricht vom erfolgreichen Abschluss der Vertragsverhandlungen berichten und legte stolz eine Abschrift des Kontrakts mit der Meyerschen Hofbuchhandlung bei.⁶⁸ Postwendend erhielt er begeisterte Glückwünsche aus Stuttgart. Freiligrath lobte die Entscheidung für eine Gesamtausgabe und die liberal gehandhabte Honorarfrage, gab Tipps für künftige Auflagen und schloss mit den Worten: „Mit welcher Freude und welchem Verlangen sehe ich dem Erscheinen im nächsten Frühjahr entgegen! Die Liebe und der Antheil [...], womit Sie an die Arbeit herangegangen sind, lassen mich das Trefflichste und Gediiegendste von Ihren Bemühungen erwarten! Und dazu die Fülle des von Ihnen entdeckten neuen Materials!“⁶⁹

Anne-Katrin Ziesak: Der Verlag Walter de Gruyter 1749-1999. Berlin 1999, S. 90-94.

- 66 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 15. Oktober 1872. LLB, GA Ms 394; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 280f.
- 67 Zu Klingenberg vgl. Max Staercke: August und Wilhelm Klingenberg. In: Menschen vom lippischen Boden. Detmold 1936, S. 351f.; kurz auch Ernst Weißbrodt: Die Meyersche Buchhandlung in Lemgo und Detmold und ihre Vorläufer. Festschrift zum 250jährigen Bestehen der Firma. Detmold 1914, S. 57f.
- 68 Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 281f.; Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 16. November 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 6.
- 69 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 19. November 1872. LLB, GA Ms 395; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 282f.

Freiligraths Einschätzung und auch Blumenthals Vorstellung, dass die Ausgabe bereits im Frühjahr 1873 erscheinen könne, war bei weitem zu optimistisch gegriffen, denn die Drucklegung zog sich noch bis ins Frühjahr des darauffolgenden Jahres hin. Die näheren Umstände, die zu dieser Verzögerung geführt haben, bleiben unbekannt, doch ist nicht auszuschließen, dass Blumenthal zum einen die zeitraubende Arbeit des Kollationierens, Kommentierens und Einrichtens der Texte unterschätzt, zum anderen ihn die seit Beginn des Jahres 1873 übernommene Redaktion der *Deutschen Dichterhalle* über die Maßen beansprucht hat. Vergeblich bemühte er sich im Übrigen, Freiligraths Vorbehalte gegen dieses Literaturperiodikum zu zerstreuen und ihn zu einer Mitarbeit zu bewegen.⁷⁰ Was das Erscheinen der Grabbe-Ausgabe anging, so vertröstete Blumenthal Freiligrath am 23. Januar 1874 mit der euphorischen Aussage „Ende Februar fliegt meine neue, vierbändige Ausgabe in die Welt“ sowie mit einem gerade von ihm publizierten Beitrag über „Grabbesche Reliquien“. Bei dieser Gelegenheit berichtete er ihm zudem von einem Besuch in Detmold im Mai 1873, wo er mit dem zwischenzeitlich verstorbenen Moritz Leopold Petri und Otto Preuß zusammengetroffen war. Während Petri dem Besucher aus Leipzig damals noch „Mancherlei“ mitteilen konnte, versorgte ihn der Bibliotheksdirektor „durch seine emsige Nachforschung“ mit näheren Angaben zur Uraufführung von Grabbes *Don Juan und Faust* im Detmolder Hoftheater am 28. März 1829. Die Hoffnung Blumenthals, auf der Rückreise bei Karl Köchy in Braunschweig noch unbekannte Briefe des Dichters einsehen zu können, erfüllte sich indes nicht, denn dieser einstige vertraute Berliner Kommilitone Grabbes hatte die an ihn gerichteten Briefe des Studienfreundes „auf seinen bunten Wanderzügen längst verloren“.⁷¹

Im Frühjahr war es dann endlich so weit und parallel zur Verlagsankündigung der Meyerschen Hofbuchhandlung im Fürstlich-Lippischen Regierungs- und Anzeigblatt vom 20. April 1874 übersandte Blumenthal seinem Mentor mit überschwänglichen Worten des Dankes eines der ersten Exemplare. Am

70 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 16. Dezember 1872 und 26. Dezember 1872. GSA, 17/VIII, 65, Nrr. 18, 7; Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 31. Dezember 1872. LLB, GA Ms 397.

71 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 23. Januar 1874. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 13; Oskar Blumenthal: Grabbe'sche Reliquien. In: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1 (1874), S. 179-193, abgedruckt werden u. a. zwei Briefe an Kettembeil, zwei Selbstrezensionen sowie der Verlagsvertrag zwischen Grabbe und der Hermannschen Buchhandlung vom 15./20. August 1829. – Im Vorwort zu seiner Grabbe-Ausgabe dankt Blumenthal dem Hauptmann von Donop in Detmold für „die Aufklärung über die Bühnenaufführung von ‚Don Juan und Faust‘“, im Briefwechsel mit Freiligrath findet sich kein Hinweis auf diesen Kontakt. Blumenthal, GA 1, S. VI. – Hinweis auf Treffen mit Köchy bei Bergmann: Die Glaubwürdigkeit (Anm. 7), S. 269.

folgenden Tag erhielt auch Ignaz Hub ein Belegstück für seine „liebenswürdigen Dienste“; Blumenthal verband damit die Bitte, gegebenenfalls für eine Besprechung an geeigneter Stelle Sorge zu tragen.⁷² Nach der Verlagsanzeige, die sowohl die Vorzüge der Ausgabe als auch deren namhafte Unterstützer Freiligrath, Müller von Königswinter und Hub werbewirksam pries, bot die Hofbuchhandlung die vier Bände in einer einfachen, kartonierten Ausgabe zum Preis von drei Talern und in einer eleganten, in Leinen gebundenen Version zu vier Talern und fünf Silbergroschen an. Einer Anregung Freiligraths folgend, hatte Blumenthal beim Verlag durchgesetzt, dass dem ersten Band ein Porträt Grabbes als Frontispiz mit faksimilierter Unterschrift vorgeschaltet wurde.⁷³ Als Vorlage dafür diente die auch von Freiligrath favorisierte Kreidezeichnung des Düsseldorfer Malers Wilhelm Pero aus dem Jahre 1836, von der der Leipziger Graphiker August Weger einen Stahlstich angefertigt hatte. Auf die Zusendung der vier druckfrischen Bände hin rührten sich zunächst weder Freiligrath noch Hub, so dass sich Blumenthal am 9. Juli 1874 veranlaßt sah, sich an die beiden zu wenden und sowohl um eine Empfangsbestätigung als auch um einige – „und seien es noch so karge“ – Zeilen zu bitten.⁷⁴ Freiligrath entschuldigte sich umgehend drei Tage später und führte für sein langes Schweigen vorrangig Umzugsvorbereitungen von Stuttgart nach Cannstatt an. Lobend hob er hervor, dass Blumenthal mit der neuen Grabbe-Ausgabe „dem Andenken des Geschiedenen einen nicht hoch genug anzuschlagenden Dienst geleistet“ habe. Ausdrücklich begrüßte er die Publikation der bisher vergessenen Theaterkritiken, der inhaltsreichen Briefe und die Einleitungen zu den Dramen. Dann aber äußerte er deutlich sein Unbehagen über die Aufnahme der „Cochonnerien“ [Unflätigkeiten] und „bestialischen Zoten“ vornehmlich in den Texten von *Herzog Theodor von Gothland* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, die sicher manchen Käufer abschrecken und den Absatz mindern würden. Darüber hinaus bemängelte er die zahlreichen Druck- und Abschreibefehler, die die Ausgabe entstellen.⁷⁵ Ähnlich

-
- 72 Fürstlich-Lippisches Regierungs- und Anzeigeblatt, Nr. 91 (1874) vom 20. April, [S. 3]. Online: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-8629>>, Stand: 29. März 2020; Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 20. April 1874. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 11 (Kopfbogen der *Deutschen Dichterhalle*, geschrieben von anderer Hd.); Oskar Blumenthal an Ignaz Hub, Leipzig, 21. April 1874. StuLB Dortmund, Atg 2864.
- 73 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 9. Dezember 1872. LLB, GA Ms 396.
- 74 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 9. Juli 1874. GSA, 17/VIII, 65, Nr. 12; ders. an Ignaz Hub, Leipzig, 9. Juli 1874. StuLB Dortmund, Atg 2863.
- 75 Ferdinand Freiligrath an Oskar Blumenthal, Stuttgart, 12. Juli 1874. LLB, GA Ms 393; Blumenthal: Grabbe und Freiligrath (Anm. 9), S. 283f.

kritische Worte fand er gegenüber seinem Detmolder Freund, dem Pastor Ludwig Merckel, und erhob erhebliche Zweifel an der Eignung des Werkes „auf dem Büchertisch eines Familienzimmers“, lobte aber „besonders die Mitteilung des Briefwechsels“.⁷⁶ Auch Julius Wolff, eingangs zitierter Briefpartner Freiligraths aus Berlin, beklagte die nachlässige Endredaktion und sparte nicht mit despektierlichen Bemerkungen über Oskar Blumenthal und dessen arrogantes Auftreten, doch fiel seine Rezension in der *National-Zeitung* vergleichsweise moderat aus.⁷⁷ Allein der österreichische Schriftsteller Hieronymus Lorm charakterisierte die Grabbe-Ausgabe als ein großes Geschenk für die deutsche Literatur und kündigte zwei Besprechungen darüber an, die jedoch nicht nachzuweisen sind.⁷⁸

Es ist davon auszugehen, dass es vor allem die Zoten und der unsägliche Zynismus Grabbes sowie die redaktionellen Mängel gewesen sind, die Freiligrath und Hub, dessen Antwort wir bisher nicht kennen, zögern ließen, unmittelbar auf das Erscheinen der Gesamtausgabe zu reagieren; man war sich vermutlich unsicher. Was die zahlreichen Druckfehler, falschen Seitenzahlen und andere Nachlässigkeiten, z. B. Robert statt Norbert Burgmüller u. ä., angeht, ist das nachzuvollziehen. Was die Werke und deren Rhetorik und Choreographie betrifft, tat Freiligrath dem Herausgeber gewiss Unrecht, denn Blumenthals erklärte Absicht ist es nie gewesen, eine geglättete Leseausgabe für den Hausgebrauch herauszubringen, sondern eine kritische, streng am originalen Text orientierte Gesamtausgabe zu erarbeiten, was ihm zweifellos mit dem textkritischen Rüstzeug seiner Zeit auch gelungen ist. Zensieren, Kürzen oder Auslassen von Ausdrücken und ganzen Textpassagen im dramatischen Werk wie in Briefen standen für den Philologen außerhalb jeder Diskussion. Voneinander enttäuscht und wohl auch missverstanden stellten Freiligrath und Blumenthal daraufhin ihre streckenweise ausführliche Korrespondenz ein.

Blumenthal wurde mit einer Arbeit über Grabbe und vor dem Hintergrund seiner unbestreitbar beachtenswerten editorischen Leistung und seines Verdienstes um die Werke Grabbes 1875 von der Universität Rostock zum Dr. phil. promoviert, dann zog er nach Berlin und widmete sich fortan anderen Projekten. Mit Grabbe und seinem Werk hat er sich nicht wieder befasst. Sein Unternehmen

76 Ferdinand Freiligrath an Ludwig Merckel, Stuttgart, 27. Juni 1874. In: Buchner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 2), Bd. 2, S. 447f.

77 Julius Wolff an Ferdinand Freiligrath, Westerland, 24. Juli 1874. GSA, 17/VIII, 64, Nr. 19; Julius Wolf: [Rez. zu] Christian Dietrich Grabbe's sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß (...). In: *National-Zeitung* (1874), vom 11. Oktober (Morgenausgabe); vgl. auch Hellfaier: Über den Patriotismus (Anm. 1), S. 148f.

78 Hieronymus Lorm an Oskar Blumenthal, Dresden, 27. Mai 1874. In: Hieronymus Lorm: *Ausgewählte Briefe*. Eingel. und hrsg. von Ernst Friedegg. Berlin 1912, S. 370f.

stand insgesamt gesehen unter keinem glücklichen Stern, denn die Druckerei der Meyerschen Hofbuchhandlung in Detmold wurde am 24. August 1874 ein Raub der Flammen. Ob Manuskript und Satz der Grabbe-Ausgabe erhalten geblieben sind, ist nicht überliefert, doch wurde die Auflage vom Verlag G. Grote in Berlin übernommen und mit einem neuen Titelblatt, das das Erscheinungsjahr 1875 trägt, versehen. Zu einer zweiten Auflage mochte sich der Verlag jedoch nicht entschließen. Der Reclam-Verlag in Leipzig hatte da einen längeren Atem: er brachte im gleichen Jahr von der Grabbe-Ausgabe Gottschalls trotz deren textlicher Unterlegenheit die zweite und in den folgenden Jahren bis 1916 insgesamt sechs unveränderte Auflagen heraus. Oskar Blumenthal musste sogar noch mit ansehen, dass neben diesen Folgeauflagen der von ihm geschmähten Ausgabe Gottschalls noch die mehrbändigen Grabbe-Gesamtausgaben Eduard Grisebachs (1902), Otto Nietens (1908), Albin Franz' und Paul Zaunerts (1910) sowie Spiridon Wukadinovic' (1913) erschienen; ein Markt für Grabbe muss offenbar vorhanden gewesen sein. Blumenthals „Erste kritische Gesamtausgabe“ wurde von allen Folgeausgaben, einschließlich Bergmanns sechsbändiger Akademie-Ausgabe (1960-1973), benutzt und ausgewertet, doch spielte sie für die Forschung so gut wie keine Rolle mehr.

Den Anstoß zu dieser Untersuchung gab ein Briefzitat Freiligraths aus dem Jahre 1874, dass „ohne ihn und seine Hilfe Blumenthal gar nicht im Stande gewesen sein würde, seine neue Grabbe-Ausgabe zu unternehmen“. Diese recht selbstbewusste Aussage konnte auf der Grundlage des Briefwechsels zwischen den beiden Protagonisten auf ihre Belastbarkeit hin überprüft werden. Nimmt man allein die in den Briefen Blumenthals geradezu stereotypen Elogen und Dankesadressen für die zahlreichen Winke, Andeutungen, Hinweise und Ratschläge des „Größten der Poeten“ zum Maßstab, so wäre die Antwort vergleichsweise einfach: ohne Freiligrath hätte er die Gesamtausgabe nicht zustande bringen können. Und in der Tat zeigt auch die kritische Bewertung der Fakten, dass Freiligraths Anteil am Zustandekommen der neuen Grabbe-Ausgabe keineswegs zu unterschätzen ist. Stellt man zudem in Rechnung, dass ihm für die Hilfestellung allein seine intimen Kenntnisse des literarischen Geschehens, seine persönlichen Beziehungen und die Erinnerungen an das, was ihn mit Grabbe verband, zur Verfügung standen, so sind seine Bemühungen um das Gelingen des ambitionierten Vorhabens in hohem Maße anzuerkennen.

Eine willkommene erste Hilfe für Blumenthal bedeutete die Herstellung der Kontakte zu Freiligraths literarischen Weggefährten Ignaz Hub und Wolfgang Müller von Königswinter sowie zu dem Autographensammler Hermann Kindt. Konnte Hub den Bearbeiter mit Abschriften von Grabbe betreffenden Briefen, Dokumenten sowie eigenen Publikationen versorgen, so brachte die Verbindung zu Müller von Königswinter für die vorgesehene Grabbe-Ausgabe einen

unverhofften Zuwachs. Zwar befand sich die Originalhandschrift des Opernlibrettos zum *Cid* nicht mehr in Müllers Besitz, doch erhielt Blumenthal von ihm in Kopie sämtliche handschriftliche Theaterkritiken und Rezensionen Grabbes für das *Düsseldorfer Fremdenblatt*. Im Zuge dieser Nachforschungen erinnerte sich Freiligrath an die einst in seinem Besitz befindliche Abschrift des *Cid* und wies den Weg nach Detmold. Nicht von Erfolg gekrönt war hingegen die Suche nach dem einst in Freiligraths Eigentum befindlichen Fragment des Lustspiels *Till Eulenspiegel*, das dem Sammler Hermann Kindt abhanden gekommen war. Dafür konnte Freiligrath dem Herausgeber aus seiner eigenen Autographensammlung Grabbe-Schriften über dessen „Journallektüre“ zur Verwendung in der neuen Edition zur Verfügung stellen.

Einen entscheidenden Mehrwert für sein anspruchsvolles Projekt verdankte Blumenthal Freiligraths Fingerzeig auf die reichhaltige Sammlung an Grabbe-Handschriften der Fürstlich Öffentlichen Bibliothek in Detmold und auf deren Direktor Otto Preuß. Allein fünf Werkhandschriften, zahlreiche Fragmente und eine Fülle von Briefen, Billetten und Lebenszeugnissen konnten gesichtet und für die Neuausgabe genutzt werden. Man darf wohl davon ausgehen, dass Freiligrath als Interveniend dem Detmolder Jugendfreund Preuß die Entscheidung erleichtert hat, sich dafür einzusetzen, dass Blumenthal die Autographen in Leipzig zugänglich gemacht werden konnten. Von ähnlich gewichtiger Bedeutung war Freiligraths Empfehlung, sich mit dem Verlagsbuchhändler Suchsland in Frankfurt a. M., dem Erben von Grabbes Verleger Kettembeil, bezüglich dortiger Grabbe-Manuskripte in Verbindung zu setzen. Unabhängig davon, ob die erste Aufforderung dazu von Freiligrath oder von Grisebach gekommen ist, bedeuteten die sieben dort überlieferten Werkhandschriften und die 35 Briefe Grabbes an Kettembeil neben dem Detmolder Bestand den wertvollsten Zuwachs an Quellen, der eine neue Gesamtausgabe der Werke und Briefe Grabbes allein schon rechtfertigte.

Die von Freiligrath eher am Rande mitgeteilten Literaturhinweise und seine zurückhaltenden Äußerungen über Grabbes Lebensverhältnisse in Detmold fielen weniger ins Gewicht, halfen Blumenthal aber, zu einem ausgewogenen Urteil über den Dichter zu gelangen. Nicht zu unterschätzen ist zu guter Letzt auch die Tatsache, dass es Freiligrath in nahezu allen seiner Briefe an den jugendlichen Grabbe-Forscher an Aufmunterungen, ehrlicher Teilnahme und Anerkennung nicht hat fehlen lassen; er hat damit auch in dieser Hinsicht zum Erfolg des Projektes beigetragen.

Von erheblicher Bedeutung für das Erscheinen der Gesamtausgabe war Freiligraths Beteiligung an der Suche nach einem geeigneten Verleger. Nicht nur war er spontan dazu bereit, sich bei dem Berliner Verleger Hempel für Blumenthal zu verwenden, sondern er ergriff in Stuttgart die Initiative, indem er persönlich beim Inhaber des Göschen-Verlages zu Gunsten des Grabbe-Projektes vorsprach.

Den entscheidenden Hinweis auf die Meyersche Hofbuchhandlung in Detmold verdankte Blumenthal ausschließlich Freiligrath, der sich nachdrücklich für die Übernahme der Werke Grabbes durch die traditionsreiche Buchhandlung in der Heimatstadt des Dichters eingesetzt hat. Blumenthals Verhandlungsgeschick blieb es sodann überlassen, die Anregung erfolgreich umzusetzen.

Man weiß nicht, ob und in welchem Umfang Blumenthal seinen „Lieblingsgedanken“, einen Supplementband zu Gottschalls Grabbe-Ausgabe zusammenzustellen, ohne das Wissen und die hilfreichen Empfehlungen und Ratschläge Freiligraths hätte umsetzen können. Angesichts der Begeisterungsfähigkeit, Betriebsamkeit und Beharrlichkeit, die er bei seinen späteren Unternehmungen unter Beweis stellte, ist nicht auszuschließen, dass er mit Handreichungen anderer Gewährsleute zumindest einen solchen Ergänzungsband bewerkstelligt hätte. Eine Gesamtausgabe, wie sie nach zwei Jahren vorlag, dürfte allerdings in erster Linie auf Freiligraths Vertrautheit mit der Thematik um Grabbe und die daraus resultierende tatkräftige Unterstützung sowie seine Bereitschaft, sich als Literaturlobbyist zur Verfügung zu stellen, zurückzuführen sein. Die gegenüber Julius Wolff im Februar 1874 getroffene Feststellung mag selbstsicher und aufgetragen sein, kommt der Wirklichkeit aber recht nahe.



Abb. 1 (links): Ferdinand Freiligrath, Fotografie (1872),
Lippische Landesbibliothek Detmold, Freiligrath-Sammlung B 21

Abb. 2: Oskar Blumenthal, Holzstich (um 1885), privat

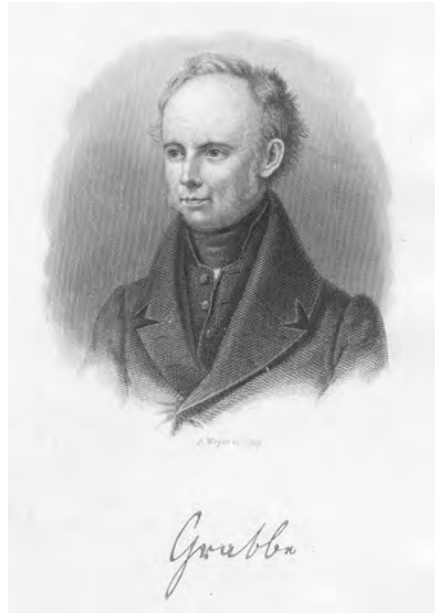


Abb. 3 (links): Lippische Landesbibliothek Detmold, 14.02.781-1
 Abb. 4: Christian Dietrich Grabbe, Stahlstich von August Weger (1874)
 nach der Kreidezeichnung von Wilhelm Pero (1836), Frontispiz
 Lippische Landesbibliothek Detmold, 14.02.781-1

BERND FÜLLNER (DÜSSELDORF)

Georg Weerths ‚Abgesang von der Romantik‘

Zu den beiden Lyrik-Sammelhandschriften im Amsterdamer Nachlass

„... mit einem Wort – ich wische mir
mit den Versen den Hintern aus!“¹

Georg Weerth beendete im Mai 1849, im Alter von 27 Jahren, abrupt seine kaum begonnene schriftstellerische Karriere. Er hörte auf zu schreiben in einem Alter, in dem z. B. sein großes literarisches Vorbild, Heinrich Heine aus Düsseldorf, gerade seine ersten bescheidenen Erfolge mit seiner frühen Lyriksammlung *Gedichte* (1822) und dem Band *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823) gefeiert hatte und noch vor seinem eigentlichen Durchbruch zu einem renommierten Dichter mit dem ersten Reisebilderband von 1826 stand, doch da war Heine immerhin schon 29 Jahre alt.

Schon früh war der junge Weerth schriftstellerisch interessiert und verkehrte während seiner vierjährigen Kaufmannslehre in Elberfeld bei der Twist-, Seide- und Wollgarnhandlung J. H. Brink & Comp. im literarischen Kreis um Ferdinand Freiligrath.² Seinem älteren Bruder Carl berichtete er Ende Dezember 1839:

Seit einiger Zeit bin ich in ein Literaten-Kränzchen aufgenommen worden, welches Freiligrath seine Entstehung verdankt. – Es besteht aus 15 Doktoren, Poeten, Kaufleuten und Taugenichtsen, welche abwechselnd in ihren Kneipen zusammenkommen, sich über Literatur unterhalten und etwas zusammen lesen. [...] Gott weiß, woher mir die große Liebhaberei an Literatur und schönen Büchern gekommen, doch muß ich gestehen, daß mir nach einem Kuß von roten, artigen Lippen oder auf dieselben ein inhaltsreiches Buch die größte Freude verursacht.³

Nach Beendigung seiner Lehrzeit zog Weerth Anfang Juli 1840 um nach Köln und traf dort Hermann Püttmann (1811-1874), Redakteur der *Barmer Zeitung*, wieder. Püttmann, der Weerth in Elberfeld kennen und schätzen gelernt hatte,

- 1 Georg Weerth: *Sämtliche Briefe*. Hrsg. von Jürgen-Wolfgang Goette unter Mitwirkung von Jan Gielkens. Frankfurt a. M., New York 1989 (künftig: *Sämtliche Briefe*), Bd. 1, S. 182.
- 2 Der Freiligrath-Verein und das Elberfelder Literaturkränzchen. 1838-1844. Zwischen Idylle, Bohème und Revolution. In: *Kulturelle Überlieferung. Bürgertum, Literatur und Vereinswesen im Rheinland 1830-1945*. Hrsg. von Cornelia Illbrig, Bernd Kortländer und Enno Stahl. Düsseldorf 2008, S. 115-130.
- 3 Hermann Püttmann an Friedrich Wilhelm Hackländer, 25. Juli 1840 (Handschrift: Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund).

berichtete dem aus der gemeinsamen Elberfelder Zeit bekannten Schriftsteller Friedrich Wilhelm Hackländer: „G. Weerth in Cöln ist mir ein sehr lieber Freund; – der junge Kerl hat ein eminentes Talent für Poesie, das ich zur Entwicklung bringen muß“.⁴

Ende September trat er in Köln seine erste Stelle als Buchhalter an und erlebte im Februar 1841 seine ersten Karnevalssitzungen im Gürzenich, bei denen auch ein von ihm gedichtetes Karnevalslied gesungen wurde. Im Dezember desselben Jahres kündigte er seine Stelle und zog zu Beginn des Jahres 1842 nach Bonn, wo er im Büro der Baumwollspinnerei und Weberei seines Onkels Friedrich aus'm Weerth eine Stelle als Korrespondent annahm. Eine Tätigkeit, die ihm einige Freizeit gab, die er nutzte, um an der Bonner Universität als Gast Vorlesungen über literarische und naturwissenschaftliche Themen zu besuchen.⁵ Er besuchte Freiligrath in Unkel, schloss Freundschaft mit Karl Simrock und wurde Mitglied des Maikäferbundes von Gottfried und Johanna Kinkel. Seit 1841 publizierte er erste Gedichte⁶ in von befreundeten Schriftstellern herausgegebenen Anthologien.

Der Anfang 1843 zum Feuilletonredakteur der aufstarken *Kölnischen Zeitung* avancierte Püttmann wurde Weerths Mentor. Er bot ihm an, Gedichte und Prosatexte für das nun von ihm geleitete Feuilleton zu schreiben, die er publizieren und gut honorieren würde. Ein Angebot, das Weerth im Februar zum ersten Mal annahm. Er reichte ein ‚Preislied‘ einer Kneipe ein, das namentlich gezeichnet unter dem Titel *Die Schenke*⁷ gedruckt wurde. Als die Mutter von den literarischen Veröffentlichungen des Sohns in Anthologien, Karnevalsliederbüchern und schließlich gar in der auch in Detmold gelesenen *Kölnischen Zeitung* hörte, ermahnte sie ihn, nicht mit „Schreibereien“ Geld zu verdienen.⁸

Im Oktober schließlich begann Weerth erste Erzählungen und Reisebilder im Feuilleton der *Kölnischen Zeitung* zu veröffentlichen. Auf die ganz im romantischen Stil geschriebene *Schmetterlingsgeschichte*⁹ und die Berichte über

4 Nach dem Originalbrief (Handschrift: Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund).

5 Weerth hört Johann Wilhelm Loebells (1786-1863) Vorlesung *Geschichte der Deutschen Nationalliteratur, seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*, Heinrich Düntzers (1813-1901) Vorlesung *Gothe's Faust*, Johann Jakob Nöggeraths (1788-1877) Vorlesung *Populäre Geologie* und Gustav Bischofs (1792-1890) *Populäre Vorlesungen über naturwissenschaftliche Gegenstände*.

6 Tausend und eine Rheinsage. Rheinischer Sagen- und Liederschatz in Volksgeschichten, [...]. Hrsg. von Joh[ann] Bapt[ist] Rousseau. Düsseldorf 1841, Sp. 167f. (Unter dem Titel der Zusatz: Köln Im November 1840, unterzeichnet mit „G. Weerth“).

7 *Kölnische Zeitung*, Nr. 36, 5. Februar 1843 (unterzeichnet mit Georg Weerth).

8 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 28. und 31. Juli 1844. *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 182.

9 *Kölnische Zeitung*, Nr. 354/355, 20./21. Oktober 1843.

seine erste Englandreise *Von Köln nach London*¹⁰ Ende Oktober folgten 1844 die umfangreichen Reisebilder *Englische Reisen*¹¹ und *Scherzhafte Reisen*.¹² Eine Entwicklung, die Weerths Mutter beunruhigte, da sie sich Sorgen machte über einen negativen Einfluss Püttmanns:

Du *schreibst* dort jetzt – auf Honorar –, ach, das ist ja grade, wovor ich immer zitterte! Gott verhüte es, daß dies länger *müßte* fortgesetzt werden – Du siehst nun einmal die Gefahr darin für Dich nicht ein, ich aber sehe sie und hoffe deshalb zu Gott, daß Du baldmöglichst herausgerissen werdest [...] Wohnst Du denn vielleicht *mit* oder gar *bei* Pütt[mann] im selben Hause?¹³

Das, was die Mutter als „Gefahr“ für ihren jungen Sohn ansah, stellte sich für diesen natürlich ganz anders dar. Zu seiner Rechtfertigung berichtete Weerth der Mutter im Brief vom 11. November 1843 ganz stolz, dass er „durch die Arbeiten im Feuilleton hier eben so viel verdienen [könne] wie dort als Kaufmann“.¹⁴

Eine Woche bevor Weerth seine zweite Reise nach England antrat, schrieb er Anfang Dezember an den Bonner Freund und Künstler Alexander Kaufmann einen Brief, mit dem er sich vom Rheinland verabschiedet:

[...] ich lasse auch etwas von mir hören. In der ‚Kölnischen‘ werde ich von Zeit zu Zeit kleine Artikel mitteilen und hoffe, Deinen Namen ebenfalls oft darin zu finden. Es ist nächst der Augsburgerin das weitverbreiteste Blatt. [...] Hier mein Abschied von Köln!

1

Ich kann es noch nicht fassen
Was ich verloren han:
Ich mußte, ach, verlassen
Den Pitter und den Jan!
Die lieben Freunde beide
Zu Köln, der heil’gen Stadt,
Mit denen Leid und Freude,
Mein Herz geteilet hat!¹⁵

10 Von Köln nach London. In: Kölnische Zeitung, Nr. 301/303, 28./29. Oktober 1843.

11 Kölnische Zeitung, Nr. 80-83 und 144/145, 20./23. März, 23./24. Mai und 25. August 1844.

12 Kölnische Zeitung, Nr. 200/201, 203, 205-207, 19./20., 22., 24., 26. Juli 1845.

13 Wilhelmina Weerth an Georg Weerth, 6. November 1843. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 217f.

14 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 11. November 1843. Ebd., S. 219.

15 Georg Weerth an Alexander Kaufmann, 1. Dezember 1843. Ebd., S. 222. In der Sammelhandschrift *Gedichte* (1846) fehlt diese Strophe.

Wenig später reiste Weerth zum zweiten Mal nach London. Nach nur kurzem Aufenthalt in London ging die Reise weiter nach Manchester und anschließend in die Wollmetropole Bradford, wo Weerth eine kaufmännische Stelle bei der deutschen Kammgarn- und Wollfirma S. Passavant & Co. antrat und dort zweieinhalb Jahre bis Mitte 1846 blieb. In diese Zeit fällt das wichtige Zusammenreffen zu Pfingsten 1844 mit Friedrich Engels, der sich zur kaufmännischen Ausbildung bei der Baumwollspinnerei Ermen & Engels in Manchester aufhielt. Engels regte Weerth zur Lektüre der neusten politischen und sozialistischen Literatur, aber auch der englischen Nationalökonomien an.

Nach diesem Treffen intensivierte Weerth seine literarische Produktion. Im von Moses Hess in Elberfeld herausgegebenen *Gesellschaftsspiegel* (1845/46)¹⁶ und in der von Püttmann herausgegebenen Anthologie *Album. Originalpoesieen [...]*¹⁷ wurden seine frühen *Handwerksburschenlieder* sowie die in Bradford entstandenen *Lieder aus Lancashire* publiziert und fast gleichzeitig erste philosophische und religionskritische Gedichte in den von Püttmann herausgegebenen *Rheinischen Jahrbüchern zur gesellschaftlichen Reform* (1845/46).¹⁸ Seine Beobachtungen des sozialen und politischen Lebens im industriell fortgeschrittenen England regten ihn in den folgenden Jahren an, Berichte über Not und Elend der arbeitenden Klasse, Sozialreportagen und Berichte über kulturelle Veranstaltungen der Fabrikarbeiter zu schreiben. Anfang April 1846 verließ Weerth Bradford endgültig. Nur kurz zuvor hatte er seine Mutter in einem Brief über seine neue berufliche Tätigkeit informiert:

Für die Herren Emanuel & Son werde ich in Zukunft Agent in Belgien, Holland und Frankreich. [...] Die Bedingungen, unter denen ich diese Agentur übernehme, sind ganz annehmbar, und wenn ich mir Mühe gebe und das Glück günstig ist, so werde ich schon dabei prosperieren.

Die ganze Geschichte gefällt mir recht gut.¹⁹

-
- 16 *Gesellschaftsspiegel*. Organ zur Vertretung der besitzlosen Volksklassen und zur Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart (1845/46). Hrsg. von Moses Hess. Weerths erste Sozialreportage war der Bericht *Der Gesundheitszustand der Arbeiter in Bradford, Yorkshire, England* (*Gesellschaftsspiegel*, H. 5, September 1845).
- 17 *Album. Originalpoesieen* von Georg Weerth [...] und dem Herausgeber H. Püttmann. Borna 1847 (eigtl. Bremen, Brüssel 1846).
- 18 *Erst achtzehn Jahr; Freund Lenz; Ein Festlied; Vernunft und Wahnsinn und Der alte Wirth aus Lancashire*. Rheinische Jahrbücher. Bd. I. 1845, S. 347-356.
- 19 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 23. März 1846. *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 355.

Eine extreme Ausnahme für seine literarische Karriere und eine vorübergehende Unterbrechung seiner kaufmännischen Tätigkeit bedeutete bald darauf das knappe Jahr vom 1. Juni 1848 bis zum 17. Mai 1849, in dem Weerth an der von Karl Marx verantwortlich redigierten *Neuen Rheinischen Zeitung* mitarbeitete. Er leitete das Feuilleton der Zeitung, das er oft im Alleingang mit satirischen Texten und Lückenbüßern füllte, mit denen er zumeist die Artikel im politischen Teil der Zeitung satirisch kommentierte. Außerdem hatte er wegen seiner großartigen Kenntnis der britischen sozialen und politischen Verhältnisse einen großen Teil der englischen Artikel übernommen, wobei er vor allem Artikel aus dem Chartisten-Blatt *The Northern Star* übersetzte und sie mit kleinen eigenen Kommentaren versah.

Im Herbst 1848 begann Weerth, nachdem er mehr als ein halbes Jahr als freier, vermutlich schlecht bezahlter, Journalist gearbeitet hatte, allmählich an seine alten kaufmännischen Beziehungen aus der Zeit vor den Frühjahrsrevolutionen von 1848 anzuknüpfen. Seine Mutter berichtete in einem Brief vom 29. Oktober 1848 ihrem Sohn Wilhelm erfreut, dass ihr

ein Brief von Georg überreicht wurde, der [...] die [ihr] so hochehrwünschte Nachricht enthielt, daß er zunächst andern Tags – den 25. ds eine Tour nach Brüssel mache, um einiges für Emmanuel & Son daselbst zu ordnen; dann in den letzten Tagen die Aufforderung erhalten zu habe, vor Ende des Jahres nach Hamburg zu kommen um mündlich sich über eine größere Reise [...] zu verständigen.²⁰

Im Januar 1849 meldete Weerth sich dann schließlich aus Hamburg mit einer für die Mutter hochehrfreulichen Nachricht: „Aus einem Redakteur der ‚Neuen Rheinischen Zeitung‘ bin ich plötzlich wieder ein Mensch geworden, dessen Name in dem großen Buch der Hamburger Börse angeschrieben steht.“²¹ Von dieser Zeit an bis zur letzten Ausgabe der *Neuen Rheinischen Zeitung* am 17. Mai 1849 nahm Weerth nun allmählich seine kaufmännische Tätigkeit wieder auf, und zwar nicht nur, um die unbedingt nötige finanzielle Unterstützung für die Zeitung zu besorgen. Er reiste in eigenen Geschäften nach Bradford, Manchester, London, durch Belgien, Nordfrankreich und die Niederlande. Seine Feuilletons schickte er nun zum Teil aus dem Ausland, besuchte in Hamburg Heines Verleger Julius Campe, der im August 1849 Weerths einziges Buch druckte, den satirischen Roman *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski*.

20 Nach dem Originalbrief im International Institute of Social History Amsterdam (IISH).

21 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 22. Januar 1849. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 462.

Diese einzige selbständige Veröffentlichung Weerths war zugleich auch seine letzte literarische Publikation.

*Sammelhandschrift „Exzerpte, Gedichte, Konzepte“ (1840-1846)*²²

Seine literarische Karriere hatte Georg Weerth 1840 begonnen mit romantischen Gedichten. Noch ganz im Stile Ludwig Uhlands schrieb er Liebes- und Weingedichte, wenig später dann Handwerksburschen- und Lanzknechtslieder. In einem Brief vom 25. April 1843 an den älteren Bruder Wilhelm berichtete er in stilisierter Übertreibung von einem eher despektierlichen Umgang mit seinen Versen: „[...] sie werden schnell entworfen und gegen acht Uhr als Arschwisch gebraucht, da ich mich nie entschließen kann, ein reines Blatt zu mißbrauchen, mit einem Wort – ich wische mir mit den Versen den Hintern aus!“²³ Viele Gedichte wurden von Weerth jedoch gesammelt, doch an anderer Stelle im zitierten Brief an den Bruder revidierte er den verächtlichen Umgang mit seinen Gedichten:

Meine Tätigkeit ist fast ausschließlich der humoristischen Lyrik zugetan. Ich kann jedoch nur wenig tun, und selten gelingt etwas so, wie ich es wünsche. – Da ich aber weniger darauf dringe, schnell bekannt zu werden, was bei meinen vielen Verbindungen wohl möglich wäre, und ruhig am Sammeln bleibe, bis ein Bändchen zusammenkommt, so kann es mir vielleicht gelingen, manche Wünsche erfüllt zu sehen.²⁴

Auch bei seinen großen Dichterkollegen Heine und Freiligrath konnte eine solche „Sammeltätigkeit“ durchaus mehrere Jahre andauern.²⁵ Mit einigem Stolz wies Weerth seinen Bruder jedenfalls darauf hin, seine poetischen Versuche hätten ihm so viel genützt, dass er „viele tüchtige Leute dadurch kennenlernte und sich inzwischen „eines kleinen Rufs erfreue, der ihm schon manche fröhliche Stunde verursacht habe.“²⁶

22 Der Weerth-Nachlass (Weerth Papers) im IISH wurde vor einiger Zeit vollständig im WWW zugänglich gemacht (<https://search.iisg.amsterdam/Record/ARCH01610>).

23 Georg Weerth an Wilhelm Weerth, 25. April 1843. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 182.

24 Georg Weerth an Wilhelm Weerth, 25. April 1843. Ebd.

25 Nach Freiligraths erstem Lyrikband *Gedichte*, veröffentlicht 1838, dauerte es bis 1844 bis sein zweiter Band *Ein Glaubensbekenntniß* erschien.

26 Georg Weerth an Wilhelm Weerth, 25. April 1843. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 182.

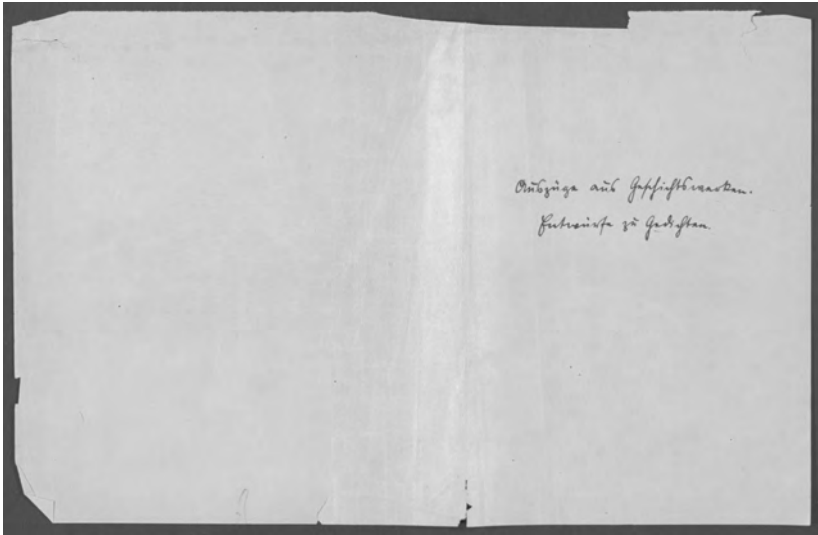


Abb. 1: Auszüge aus Geschichtswerken, Entwürfe zu Gedichten
Umschlag zum Folioheft *Exzerpte, Gedichte, Konzepte* (1840-1846)

Die Sammelhandschrift *Exzerpte, Gedichte, Konzepte* besteht aus sieben Heften von unterschiedlichem Umfang und ist von Hand mit einer dünnen braunen Kordel, vermutlich vom Autor selbst, zu einem Heft zusammengebunden. Die Hefte umfassen insgesamt 164 Seiten (161 paginiert und 3 nicht paginiert) und bestehen aus 38 gefalteten Doppelbögen (Format: 422 x 330 mm) und 6 eingelegten (zum Teil eingeklebten) Einzelblättern (Format: 210 x 330 mm). Das gesamte Manuskript wurde von fremder Hand mit Bleistift, nicht immer korrekt, paginiert, außerdem wurden die Gedichte mit einzelnen Querverweisen zur Sammelhandschrift *Gedichte* (1846) und zu bereits erfolgten Drucken versehen. Die Seiten 1, 2, alle Rückseiten bis S. 77 (links, die rechten blieben jeweils vakant) und die S. 80-92 enthalten umfangreiche Exzerpte aus historischen Werken von Johannes von Müller²⁷, Peter Feddersen Stuhr²⁸ und Leopold Ranke.²⁹

27 Weerth weist die Titel nur ungenau nach: *Bellum Cimbricum*. Band XII: *Ursprung der Völker, die diesen Krieg geführt, Der Cimbern Sieg über die Römer, Die Teutonen, Ambronon und C. Marius* und *Die Cimbern. A. Catulus und C. Marius* (S. 154, jede zweite S.).

28 P. F. Stuhrs *Abhandlungen über nordische Alterthümer*. Berlin 1817 (S. 57-77, jede zweite Seite).

29 Leopold Ranke: *Fürsten & Völker von Süd-Europa im 16. und 17. Jahrhundert*. Bd. I. Hamburg 1827 (S. 80-92; jede zweite Seite).

Die jeweiligen Vorderseiten (rechte Seiten im Heft) enthalten auf der S. 376 eigene Gedichte. Von S. 92 an enthalten alle Seiten eigene Gedichte und Konzepte sowie Fragmente von Gedichten. Auch wenn es immer wieder größere Blöcke von Gedichten zum selben Thema gibt, ist die gesamte Aufteilung der Texte nicht nach inhaltlichen Gesichtspunkten strukturiert. So stehen frühe romantische Gedichte unmittelbar, zum Teil auch auf derselben Seite, neben politischen oder religionskritischen Gedichten, obwohl diese erst ab 1844 in England entstanden sein können. Eine genaue Datierung einzelner Einträge in das Manuskript *Exzerpte, Gedichte, Konzepte* ist kaum möglich, da es von Weerth selbst in seinen Briefen keine Äußerungen dazu gibt. Erwähnt wird es dagegen von Georg Weerths Nichte Marie Weerth (1851-1925) in ihrer umfangreichen biographischen Arbeit über ihren Onkel. Dort behauptet sie, die Exzerpte seien etwa im Winter 1839/40 in Elberfeld entstanden, seine Gedichte werden hier jedoch nicht erwähnt:

Wahrscheinlich auf Anregung seines Bruders Carl studierte er Humboldt [...] und die germanische Mythologien; dann sind es Joh. v. Müllers Cimbernkrieg und Ranks Fürsten und Völker von Südeuropa, die er durcharbeitete. Zur besseren Einprägung des Gelesenen pflegte er Auszüge davon zu machen, wie er das bei seinem Vater gesehen hatte.³⁰

Sammelhandschrift „Gedichte“ (1846)

Im Herbst 1846 entschloss sich Weerth, seine gesammelten Gedichte zu einer neuen umfangreichen Sammlung zusammenzustellen, um sie einem Verleger anbieten zu können, mit dem Ziel, endlich mit einem Lyrik-Band an die Öffentlichkeit zu treten. In einem Brief vom November 1846 an seinen Bruder Wilhelm informierte Weerth ihn über seine literarische Produktion und seine Pläne³¹, hinsichtlich seiner Gedichte wiederholte er jedoch den Gestus des aus Verzweiflung oder ‚schierer Not‘ seine Produktion selbstvernichtenden Autors:

Die vorigen Tage [...] dachte ich mal daran, ob ich nicht einen Band Gedichte herausgeben sollte. – Du mußt wissen, daß ich mich einmal einen ganzen Abend in Yorkshire am Brande meiner Manuskripte wärmen konnte. Ich hielt das Beste zurück und

30 Marie Weerth: Georg Weerth 1822-1856. Ein Lebensbild. Hrsg. von Bernd Füllner. Bielefeld 2009, S. 12.

31 Zum „literarischen“ Briefwechsel mit seiner Mutter vgl.: An den Früchten sollt ihr sie erkennen“ – Literarische Dialoge in Georg Weerths Briefwechsel mit der Mutter 1843 bis 1845 –. In: Briefkultur im Vormärz. Hrsg. von Bernd Füllner. Bielefeld 2001 (Vormärz-Studien, IX), S. 123-152.

schrrieb es jetzt ab. Es ist ein vollständiger Band, aber nachdem ich mir die Sache wieder überlegt habe, ziehe ich es vor, mit dem Publizieren noch ein paar Jahre zu warten, um zu sehen, wie ich dann darüber denke.³²

Für diese Sammelhandschrift *Gedichte* (1846), geplant als Druckvorlage für seine erhoffte Publikation, benutzte er die 1840 begonnene Sammelhandschrift *Exzerpte, Gedichte, Konzepte*, übernahm jedoch nur 31 der insgesamt 76 Gedichte, die er zum Teil überarbeitete und erweiterte. Die frühen publizierten Gedichte, wie z. B. *Der steinerne Knappe* (1841)³³, das Karnevalslied *Froh und frei! Furchtlos und treu!* (1842)³⁴ und *Die Schenke* (1843)³⁵, die in Anthologien, Karnevalsliederbüchern, aber auch schon in der *Kölnischen Zeitung* veröffentlicht wurden, finden sich nicht in den beiden vom Autor selbst angelegten Sammelhandschriften.³⁶

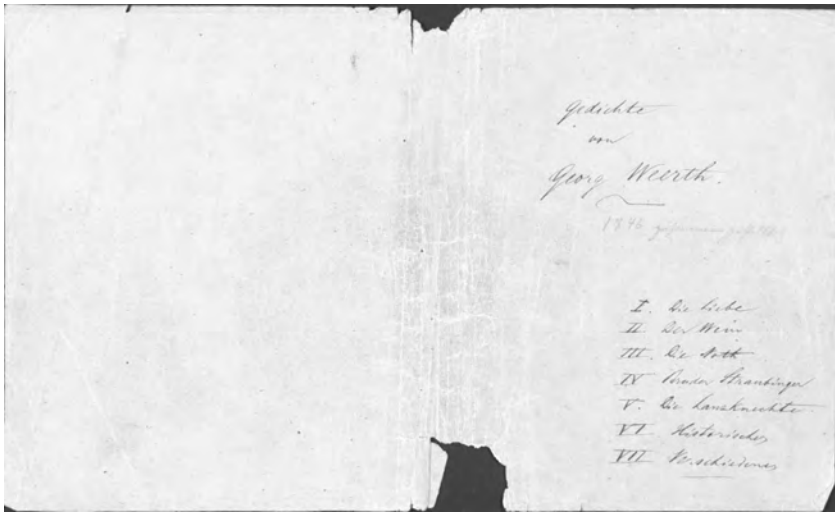


Abb. 3: Umschlag von Weerths Sammelhandschrift *Gedichte*, November 1846

- 32 Georg Weerth an Wilhelm Weerth, 18. November 1846. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 385f.
- 33 Tausend und eine Rheinsage. Rheinischer Sagen- und Liederschatz. Hrsg. von Joh. Bapt. Rousseau. Leipzig, Berlin 1841.
- 34 Coelnische Carnevals-Lieder des Großen Rathes. Köln 1842.
- 35 Kölnische Zeitung, Nr. 36, 5. Februar 1843.
- 36 Vermutlich lagen Weerth, als er die Sammelhandschrift zusammenstellte, weder die Manuskripte dieser Gedichte noch die Drucke vor.

Die Sammelhandschrift *Gedichte* enthält insgesamt 97 Gedichte aus den Jahren 1841 bis 1846. Für die angestrebte Publikation ist die Gedichtanordnung im Gegensatz zur ersten Sammelhandschrift inhaltlich strukturiert. Die Gedichte sind aufgeteilt in sieben Zyklen: *I. Die Liebe*, *II. Der Wein*, *III. Die Noth*, *IV. Bruder Straubinger*, *V. Die Lanzknechte*, *VI. Historisches* und *VII. Verschiedenes*. Jeder Zyklus füllt ein Heft von unterschiedlichem Umfang. Insgesamt umfassen die Hefte 200 Seiten (paginiert bis S. 194), von denen 185 Seiten mit Gedichten beschrieben sind. Sie bestehen aus 50 in der Mitte gefalteten Doppelbögen (Format: 318 x 198 mm). Die einzelnen Hefte wurden, vermutlich vom Autor, mit brauner Kordel von Hand zusammengebunden. Als Gesamtumschlag diente ein brauner fester Packpapierbogen (Format: 350 x 220 mm), der in lateinischer Schrift die Titelseite enthält.

Zum letzten Mal scheint Weerth Ende des Jahres 1846 an seinem Manuskript gearbeitet zu haben. Er ergänzte nämlich sein bereits im März veröffentlichtes Gedicht *Gebet eines Irländers*³⁷ (Zyklus *Die Noth* VI) um eine zusätzliche siebte Strophe, die aus der Ende 1846 erschienenen Anthologie sozialistischer Gedichte *Album. Originalpoesieen [...]* stammt. Für diese Publikation hatte Weerth sein Gedicht um eine Strophe erweitert, in der er Daniel O'Connells³⁸ aktuelle Politik verspottet. Diese Strophe fügte Weerth nachträglich in kleinerer Schrift zwischen die sechste Strophe und den Titel des folgenden Gedichts ein. Der sonst übliche Abstand zwischen den einzelnen Gedichten fiel dadurch fort.

Doch Patrick, ach, taub bleibt dein Ohr
 Der Paddy bleib' ich wohl nach wie vor.
 S' bleibt Alles wie sonst, und die Nacht ist kalt –
 Nur der Dan O'Connell wird dick und alt.³⁹

Ob Weerth bereits Ende 1846 sein Manuskript einem Verleger angeboten hat, ist unbekannt. Ein halbes Jahr später jedoch, im Juni 1847, dachte er ernsthaft daran, sie zu veröffentlichen. Die ‚Gründe‘ für seine aktuellen literarischen Bemühungen teilte Weerth seiner Mutter brieflich mit:

Der Handel ging schlecht, Reisen waren nicht zu machen, hier in Brüssel wenig zu tun – was sollte ich anfangen? Ich setzte mich daher hin und schrieb ein langes

37 Erstdruck: Gesellschaftsspiegel, 9. Heft [März] 1846, S. 101f.

38 „Diese ganze Manier, über die Minister und Agitatoren des Landes zu urteilen, zeigt sich schon in der humoristischen Weise, in welcher man diskursive mit ihren Namen umspringt. [...] Daniel O'Connell nannte man meistens ‚old Dan‘“. Georg Weerth: *Sämtliche Werke* in fünf Bänden. Hrsg. von Bruno Kaiser. Berlin 1956/57 (künftig: *Sämtliche Werke*), Bd. 5, S. 92.

39 *Album. Originalpoesieen* (Anm. 17), S. 17f.

Gedicht von einem Postillion, der ein Mädchen liebt und sie zu seiner Postillionin macht und dann den Hals bricht, – d. h. den Hals hat er noch nicht gebrochen, denn die letzten 30 unsterblichen Verse⁴⁰ sind noch nicht fertig. Darüber habe ich dann aber alles vergessen und so auch, an Dich zu schreiben. [...] ⁴¹

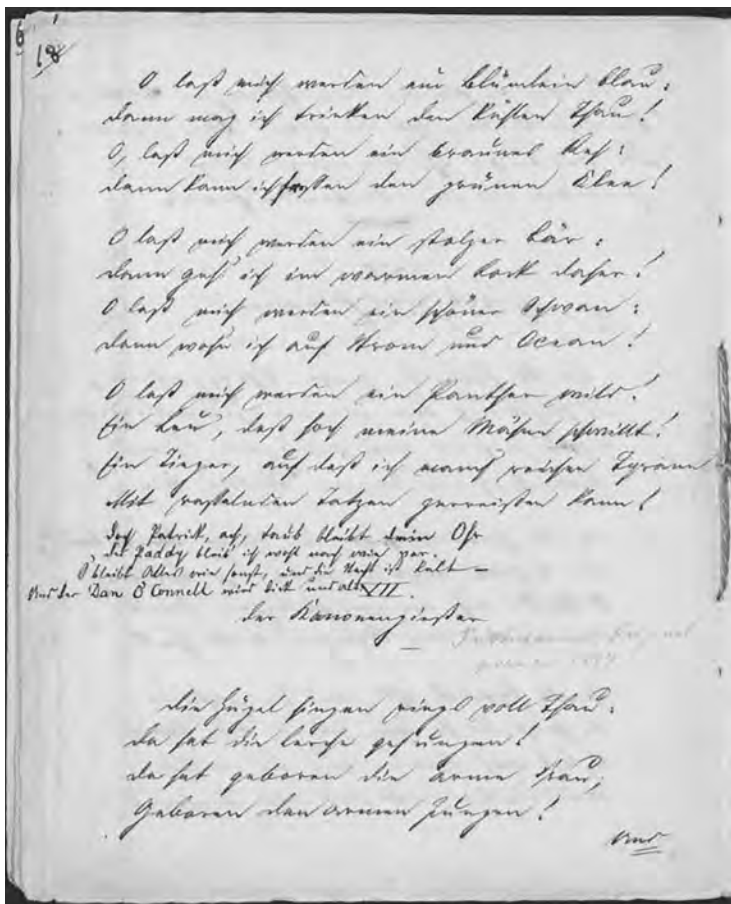


Abb. 4 Eingefügte Strophe in *Gebet eines Irländers* (Gedichte, S. 68)

40 Weerth meint hier das zu Lebzeiten ungedruckte *Reiselied eines Vagabunden* (Weerth-Nachlass, IISH, Mehrere Einzelblätter). Erstdruck: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 120-130.

41 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 18. Juni 1847. *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 415.

Nur wenige Tage zuvor, am 15. Juni 1847, hatte Weerth seinen alten rheinischen Freund Gottfried Kinkel aus Bonn um Unterstützung bei der Suche nach einem Verleger gebeten:

Ein ‚Drang, der wahrlich nicht von innen kommt‘, wie der arme kranke Heinrich bemerkt, zwingt mich dazu, mich der deutschen Literatur und die deutsche Literatur mit mir bekannt zu machen. Ich laufe herum und erkundige mich bei allen Gimpeln, wo ein Markt für meine Überproduktion zu erspähen ist.⁴²

Eine Reaktion von Kinkel auf diese Anfrage Weerths ist jedoch nicht bekannt. Von einem weiteren Versuch, einen Verleger für seine Lyrik zu finden, etwa Ende Oktober/Anfang November 1847, berichtet Friedrich Althaus vierzig Jahre später in seiner Biographie über seinen jüngeren Bruder Theodor Althaus, einen Schulfreund von Georg Weerth. Nach Jahren habe sich, schreibt Friedrich Althaus, wieder einmal sein alter Freund Georg Weerth bei seinem Bruder gemeldet.

‚Die nächste Veranlassung [...] war etwas Literarisches, wobei ich ihm [Weerth] behülflich sein sollte zu einem Verleger; aber er schrieb mir so ganz der Alte, so ganz! Ich schrieb ihm nun einen groben, d. h. echt freundschaftlichen Brief wieder. Echte Freundschaft nenne ich es, wenn man den Andern fördern und weiter bringen will. Ich begrüßte ihn also mit einer Tracht kritischer Prügel [...].‘⁴³

Seiner Mutter berichtete Weerth nicht von der negativen Reaktion auf seine Bitte um Unterstützung bei der Suche nach einem interessierten Verleger:

Mit Theodor Althaus korrespondierte ich neulich und finde immer wieder, daß er ein ordentlicher Kerl ist – mag nun sein persönliches Auftreten auch sein, wie es will. [...] Die kaufmännischen Sachen beschäftigen mich nun einstweilen nur einige Stunden jeden Tag, und die übrige Zeit wird dann nützlich zu literarischen Arbeiten verwandt.⁴⁴

Die von Weerth erhoffte Veröffentlichung kam schließlich nicht zu Stande.⁴⁵

42 Ebd., S. 413.

43 Friedrich Althaus: Theodor Althaus. Ein Lebensbild. Bonn 1888, S. 266.

44 Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 435f.

45 Bruno Kaiser hat im 1. Bd. seiner verdienstvollen Ausgabe *Sämtlicher Werke* (Anm. 38) zwar alle Gedichte dieser Sammelhandschrift gedruckt, da er aber den Drucken Vorrang gab, war es nicht möglich, die Abfolge der Zyklen und die interne Anordnung einzuhalten.

*Abschied von der Romantik: Das war dahier ein ewiger Gesang*⁴⁶

Zu den vielen Gedichten, die Weerth nicht in die Sammelhandschrift aufgenommen hat, gehört das programmatische Gedicht *Das war dahier ein ewiger Gesang*. Wie so viele Gedichte hat es keine Überschrift, was bedeuten könnte, dass Weerth ursprünglich vorhatte, es nummeriert in einen der sieben Zyklen zu integrieren. Wenn man die Titel der sieben Zyklen betrachtet, kommt allenfalls der siebte Zyklus „Verschiedenes“ in Frage. Aufgenommen hat Weerth dieses Gedicht jedoch nicht, obwohl sich in ihm doch in besonderem Maße seine jüngste literarische Entwicklung in England spiegelt und es sehr gut als lyrisch komprimierte Zusammenfassung hätte dienen können.

In der Sammelhandschrift wird Weerths Text eingeraht vom ungedruckten ironischen Gedicht *Als Vater Gott die Welt gemacht*⁴⁷ und vom religionskritischen, philosophischen Gedicht *Vor ihm sind tausend Tage wie der Tag (Die Industrie)*.⁴⁸ Dieser Zusammenhang legt es nahe, dass Weerth sein Gedicht nach seinem Zusammentreffen mit Friedrich Engels zu Pfingsten 1844 geschrieben hat. Explizit verabschiedet er sich hier von seiner von Freiligrath, Kinkel und Uhland beeinflussten frühen rheinromantischen Phase.

Der engere Zeitrahmen für die Textentstehung sieht folgendermaßen aus. Im März 1844 publizierte Weerth in der Feuilletonserie *Englische Reisen* mit den beiden Berichten *Eine Fabrikstadt* (März) und *Die Fabrikarbeiter* (August) seine ersten sozialkritischen Feuilletons in der *Kölnischen Zeitung*.⁴⁹ Vier Monate später folgten im Dezember die Sozialreportage *Die Armen in der Senne* sowie sein erstes sozialkritisches Gedicht *Die Industrie* im *Deutschen Bürgerbuch für 1845*.⁵⁰ Zusätzlich unterstützt wird dies durch eine Eigenaussage des Autors, der in einem Brief vom 18. November 1846 seinem Bruder Wilhelm über seine neueste Entwicklung hin zu sozial- und religionskritischen, aber auch spöttischen Gedichten informiert:

46 Georg Weerth an Wilhelmina Weerth, 28. November 1847. Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 170. Im Erstdruck des Gedichts findet sich in der ersten Zeile der Entzifferungsfehler: „Daheim“ statt „dahier“, was bedeuten würde, dass Weerth das Ende seiner romantischen Phase in der Heimat, also in Barmen, Köln und Bonn verortet und nicht „dahier“, also in Bradford (vgl. „dahier adv. ein verstärktes hier hic, wie allhier“ (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm).

47 Sammelhandschrift Gedichte, S. 62-68.

48 Sammelhandschrift Gedichte, S. 72-76. Erstdruck: Deutsches Bürgerbuch für 1845. Hrsg. von Hermann Püttmann. Darmstadt 1845 [Dezember 1844], S. 346-348.

49 Kölnische Zeitung, Nr. 238, 25. August 1844.

50 Deutsches Bürgerbuch für 1845 (Anm. 48), S. 266-271, S. 346-348.

Womit also die überflüssige Zeit ausfüllen? Bisher, d. h. in Deutschland und die erste Zeit in England, geschah dies dadurch, daß ich Gedichte machte. Aber das hörte bald auf. Die praktischen Sachen bekamen bald die Oberhand, und in den letzten 14 Monaten trieb ich in England nur Ökonomie und Geschichte.⁵¹

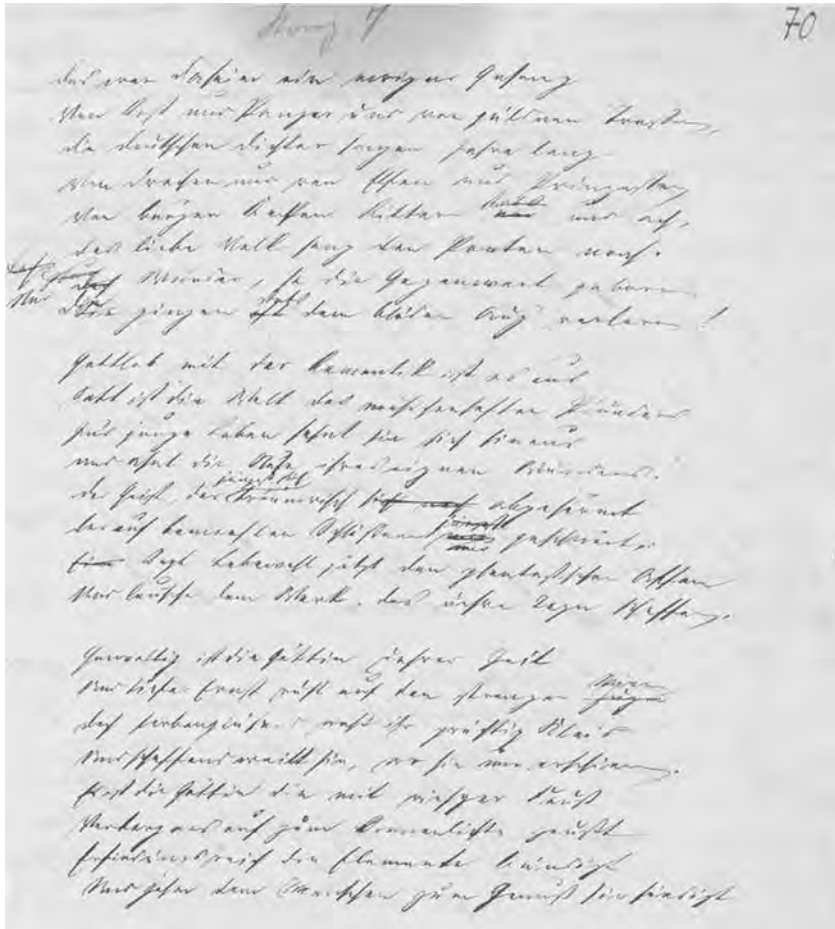


Abb. 5: Sammelhandschrift Exzerpte, Gedichte, Konzepte (S. 70)⁵²

51 Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 385.

52 Am rechten Rand in der Mitte Bleistiftnotiz von fremder Hand: „Konz. 7“, am rechten Rand von derselben Hand: 70 (= Seitenzahl des Foliohefts).

<Das war dahier ein ewiger Gesang>
 Das war dahier ein ewiger Gesang
 Von Roß und Panzer und von güldnen Tressen,
 Die deutschen Dichter sangen Jahre lang,
 Von Drachen nur von Elfen und Prinzessen,
 Von Burgen kecken Rittern war stets und ach,
 Das liebe Volk sang den Poeten nach.

Xxxx Nur Doch Wunder, so die Gegenwart geboren
 Die gingen oft stets dem blöden Aug' verloren!

Gottlob mit der Romantik ist es aus
 Satt ist die Welt des mährchenhaften Plunders
 In's junge Leben sehnt sie sich hinaus
 Und ahnt die Nähe ihres eignen Wunders.
 Der Geist, der jüngst sich träum'rich sich nach abgehärmt
 Der auf bemoosten Schlössern was jüngst mir geschwärmt;
 Ein Sagt Lebewohl jetzt den phantastischen Affen
 Und lauscht dem Werk, das unsre Tage schaffen.

Gewaltig ist die Göttin unsrer Zeit
 Und tiefer Ernst ruht auf den strengen Zügen Mienen
 Doch farbenglühend weht ihr prächtig Kleid
 Und schaffend weilt sie, wo sie nur erschienen.
 Es ist die Göttin die mit riesger Faust
 Verborgnes auf zum Sonnenlichte zault
 Erfindungsreich die Elemente bändigt
 Und zahm dem Menschen zum Genuß sie händigt.

Die Entwicklung des Dichters wird in den drei Strophen dieses Gedichts deutlich nachgezeichnet. Die erste Strophe, in der es u. a. heißt: „Das liebe Volk sang den Poeten nach“, erinnert an Heines Charakteristik der Lieder des Volks und der Handwerksburschenlieder in seinem literaturkritischen Essay *Die Romantische Schule*:

Gewöhnlich ist es aber wanderndes Volk, Vagabunden, Soldaten, fahrende Schüler oder Handwerksburschen, die solch ein Lied gedichtet. Es sind besonders die Handwerksburschen. [...] Die Worte fallen solchem Burschen vom Himmel herab auf die Lippen, und er braucht sie nur auszusprechen, und sie sind dann noch poetischer als all die schönen poetischen Phrasen die wir aus der Tiefe unseres Herzens hervorgrubeln. Der Charakter jener deutschen Handwerksburschen lebt und webt in dergleichen Volksliedern.⁵³

53 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe). In Verb. mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973-1997. Bd. 8. Bearb. von M. W. Hamburg 1979, S. 206.

Weerths ‚Abschied von der Romantik‘ wird manifest in der ersten Zeile der zweiten Strophe: „Gottlob mit der Romantik ist es aus“. Zu dieser Formulierung Weerths findet sich eine Parallele in einem Gedicht, das Weerth sicherlich kannte, nämlich in Freiligraths *Ein Flecken am Rhein* (Nov. 1841).⁵⁴ Mit diesem Gedicht verabschiedete sich Freiligrath seinerseits von der Romantik. Dort heißt es über Ludwig Uhland, den Vertreter der volkstümlichen Romantik:

Da flog er hin, der letzte Rauch verschwamm!
 Da flog er hin, dein jüngster, reinster Kämpfer!
 Dein Lächeln floh, trüb stand der Berge Kamm,
 In meinem Herze pocht' es wundersam:
 Dein letzter Ritter ach, und auf dem Dämpfer!
 Dahingerissen von der neuen Zeit
 Des Mittelalters fromme Trunkenheit!
 [...]
 Dein Reich ist aus! Ja ich verhehl' es nicht:
 Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
 Wir fühlen Alle, wie er Bahn sich bricht;
 Er pulst im Leben, lodert im Gedicht [...]

Im Gegensatz zu Weerth hat Freiligrath sein Gedicht *Ein Flecken am Rhein* aufgenommen in seine zweite Lyriksammlung *Ein Glaubebekenntniß. Zeitgedichte* (1844),⁵⁵ in der er seine Entwicklung zum politischen Dichter nachzeichnet.

Der Beginn der dritten Strophe von Weerths Gedicht *Gewaltig ist die Göttin unsrer Zeit* ist eine eindeutige Selbstreferenz auf Weerths eigenes Gedicht *Die Industrie*.⁵⁶ Dort ist die Industrie schließlich „Göttin uns'ren Tagen“, die der „Arbeit Noth“ lindert und in der Schlusstrophe schließlich den Menschen frei macht:

So donnert laut das Ringen unsrer Zeit,
 Die Industrie ist Göttin uns'ren Tagen! [...]
 [...] „Daß jetzt der Mensch sich selbst genug,
 Da sich der Mensch am Menschen nur entzündet.“
 Frei rauscht der Rede lang gedämpfter Klang,
 Frei auf der Erde geht des Menschen Gang!
 Und die Natur mit zaubervollem Kusse
 Lockt die Lebend'gen fröhlich zum Genusse!

54 Ferdinand Freiligrath: Ein Flecken am Rhein. In: Morgenblatt für gebildete Leser. Nr. 235, 1. Oktober 1842, S. 937-939.

55 Ferdinand Freiligrath: Ein Glaubebekenntniß. Zeitgedichte. Mainz 1844, S. 2535.

56 Deutsches Bürgerbuch für 1845 (Anm. 48), S. 347f.

PETER SCHÜTZE

Jahresbericht 2019/20

Vieles, worüber ich an dieser Stelle gern geschrieben hätte, hat in diesem Jahr nicht stattfinden können oder musste verschoben werden. Vielleicht müssen wir auf mehr noch verzichten, was für dieses Jahr 2020 angekündigt wurde. Ich hoffe inständig, dass eine gemeinsame Reise der Grabbe- mit der Hille-Gesellschaft, die uns vom 23. bis 26. Oktober auf den Spuren Freiligraths, Hölderlins, Schillers, Kerners und Büchners unter anderem nach Assmannshausen, Tübingen, Lauffen und Marbach entführen soll, sich verwirklichen lässt. Sie bietet einen Ersatz für die durch die Covid 19-Pandemie vereitelte Exkursion nach Brüssel, die für den März 2020 geplant war, und wurde nach schneller Entscheidung vom Vorstand der beiden Gesellschaften konzipiert. Die ausgefallene Fahrt war bereits finanziert; Carmen Jansens energischem Beharren ist es zu verdanken, dass ein Gutteil der Gelder an die Teilnehmer der Reise zurückgegeben werden konnte. Verschieden werden musste auch die für 2020 vorgesehene Ausschreibung des Grabbe-Preises; das Landestheater, auf dessen Partnerschaft wir angewiesen sind, war genötigt, über längere Zeit zu schließen, und bis in den August hinein konnten klärende Gespräche mit dem Intendanten Georg Heckel nicht geführt werden. Er hatte immerhin die Beteiligung des Düsseldorfer Schauspielhauses in die Planung für den Preis miteinbezogen. Auch für unsere ausgefallene Jahresvollversammlung muss ein neuer Termin noch gefunden werden.

Erinnern wir uns also ans Jahr 2019, als wir noch nicht ahnten, was auf uns hereinbrechen würde. Anfang September fand eine Zusammenkunft der westfälischen Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften unter Leitung von Walter Gödden in Hagen statt, auf welcher der Verf. die Grabbe-Gesellschaft vertrat. Dicht daran folgten Veranstaltungen der Grabbe-Gesellschaft in Detmold und der Hille-Gesellschaft in Nieheim.

In enger zeitlicher Nähe zum Todestag Grabbes, dem 12. September, findet regelmäßig ein Thementag der Grabbe-Gesellschaft statt. Er wurde diesmal auf den *Tag des offenen Denkmals* am 8. September vorverlegt. Unsere Gesellschaft beteiligte sich an diesem mit einer literarischen Stadtführung des Präsidenten. Im Anschluss daran wurde traditionsgemäß ein Blumengebinde am Grab des Dichters niedergelegt. Wieder war es die stellvertretende Bürgermeisterin der Stadt Detmold, Christ-Dore Richter, die im Namen der Stadt den Strauß überbrachte. Nach Worten des Gedenkens begab man sich ins Grabbe-Haus zur abendlichen Veranstaltung.

Die Modellierung von Handlungsformen im nachklassischen Schauspiel, die geprägt sind von Kontingenzerfahrungen und daher in ihrer „fiktionalen Darstellung der Handlungswelt“ auch bis hin zur „Zersetzung der Tragödie“ Zufälliges und Unwägbares ins dramaturgische Kalkül zieht, ist ein zentrales Thema für den jungen Literaturwissenschaftler Antonio Roselli (aus Paderborn, nun an der Universität Magdeburg tätig). Er promovierte mit Untersuchungen über das Drama des Vormärz und des Realismus; am 8. September 2019 war er unserer Einladung gefolgt und hielt im Grabbe-Haus ein ambitioniertes Referat über „Handlungszwang und Quietismus in Grabbes und Grillparzers Dramen“. Nur wenige unserer Mitglieder und Freunde ließen sich allerdings vom Titel locken, und so fanden Vortrag und Diskussion in sehr kleiner Runde statt. Angesichts dieser dürftigen Resonanz wurde auf der nächsten Vorstandssitzung der Vorschlag gemacht, derartige Veranstaltungen künftig gemeinsam mit der Lippischen Landesbibliothek zu planen und möglichst in ihren Räumen stattfinden zu lassen.

Diese Vorstandssitzung fand am 15. Oktober 2019 nicht in Detmold statt, sondern in einem Raum der Anna Amalia Bibliothek zu Weimar, dem Wohnsitz unseres Vizepräsidenten Lothar Ehrlich. Themen waren unter anderen Exkursionen der Grabbe-Gesellschaft, der 210. Geburtstag Freiligraths am 17. Juni 2020 sowie das weitere Profil des Jahrbuchs. Auch wurde auf eine Ausstellung des Detmolder Künstlers Rainer Nummer in Marienmünster aufmerksam gemacht, die am 25. Oktober eröffnet werden sollte – gedacht als Hommage an den Komponisten Walter Steffens zu seinem 85. Geburtstag. Steffens ist uns vor allem bekannt als Schöpfer der Oper *Grabbes Leben* (UA 1986 in Detmold); Nummer als Maler und Zeichner zahlreicher Grabbe-Porträts. Von diesen wurden einige in die Ausstellung aufgenommen. Peter Schütze hielt bei der Vernissage die Laudatio.

Am Tag nach der Vorstandssitzung folgte ein Besuch der sächsischen Geburtsstadt Alfred Bergmanns, Waldheim. Der bedeutende Grabbeforscher, der nach dem Zweiten Weltkrieg unsere Gesellschaft zu neuem Leben erweckte, stammte aus einer Industriellenfamilie, die vor allem Seifen und Tabakwaren herstellte. Unsere kleine Gesandtschaft begegnete hier seinem Neffen Albrecht Bergmann. Der vitale alte Herr, der einst als „Stumpenmacher“ die Tabakherstellung der Firma leitete und dann auf Gewürze umstellte, unterhält heute ein kleines Museum, das, reich mit Exponaten bestückt, an den Besuch Napoleons in Waldheim erinnert. Er bewirtete uns auch mit köstlichen Erinnerungen aus der Geschichte der Firma und an seinen Oheim und begleitete uns zu einer Visite ins Rathaus. Dort, im Gespräch mit dem Bürgermeister Steffen Ernst, wurde der Boden für einen engeren Kontakt der Städte Waldheim und Detmold bereitet. Nach einem Besuch des Kunst- und Geschichtsmuseums mit Skulpturen des

Bildhauers Georg Kolbe und Erinnerungsportalen für Waldheimer Persönlichkeiten, darunter Alfred Bergmann (für die ihm gewidmete Mediastation wurden vom Vorstand Ergänzungsvorschläge unterbreitet), ging es weiter in Detmolds Partnerstadt Zeitz.

Dort, im Vortragssaal des Schlosses Moritzburg, leitete Hans Hermann Jansen eine musikalisch-literarische Soiree mit dem Titel „Liebe und Abschied“ mit Musikern, die uns aus Lippe begleitet hatten. Der Verf. trug Texte von Eichendorff, Ortlepp, Freiligrath, Weerth und Heine vor.

Vom 20. Oktober an war in Detmold und Marienmünster erneut eine Schülergruppe des Pariser Lycée Louis-le-Grand zu Gast, die von ihrer Deutschlehrerin, Anne Röhling, auf den Eintritt ins Universitätsstudium vorbereitet wird. Der Verf. beteiligte sich an Seminaren zu E. T. A. Hoffmann und den Lyriker Peter Huchel. Letzteres fand im Grabbe-Haus statt, wo die Schüler auch ein sehr interessiertes und lebendiges Gespräch mit einem Schriftsteller, unserem Freund Kurt Müller, führten. Besuche in Wuppertal zur Else Lasker-Schüler-Ausstellung im von der Heydt-Museum und im Düsseldorfer Heine-Institut waren weitere Stationen auf ihrer Erkundungsfahrt, bevor es zurück nach Frankreich ging.

Beim Grabbe-Punsch, der am 14. Dezember wieder vom Präsidenten angereicht und im Grabbe-Haus serviert wurde, moderierte Hans Hermann Jansen auf gewohnt launige Weise das Programm und begleitete ein fröhliches Trio auf dem Klavier: „Thusnelda Töchter“ zu munteren, westfälisch eingefärbten Klängen im Stil der Andrew Sisters. Peter Schütze gab einen Jahresrückblick und Lothar Ehrlich erläuterte die Inhalte des gerade erschienenen Jahrbuchs. So rundete sich auf vergnügliche Weise das Jahr 2019 der Grabbe-Gesellschaft; von den Einschränkungen, die eine das gesamte gesellschaftliche, kulturelle und private Leben blockierende Pandemie mit sich bringen würde, war noch nichts zu ahnen.

Unsere Gesellschaft beklagt den Tod ihres langjährigen Mitglieds Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Hartmut Steinecke am 25. Januar 2020 im Alter von 79 Jahren. Der überaus erfolgreiche Hochschullehrer und international renommierte Gelehrte wirkte seit 1974 am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Neben zahlreichen, weit ausstrahlenden Publikationen, auch zum Vormärz, hat er sich u. a. bei der von ihm initiierten Erschließung und Erforschung der Fürstlichen Bibliothek Corvey große Verdienste erworben.

Allmählich, auch wenn derzeit – ich schreibe diese Zeilen in der Augustmitte – noch kein Ende der Coronazeit vorhersehbar ist, werden wieder Verabredungen, Tagungen und Aufführungen veranstaltet. Am 25. Juni fand ein Netzwerktreffen von Literaturland Westfalen (lila we:) in der Rohrmeisterei Schwerte statt, an dem der Verf. teilnahm. Der ehemalige Intendant Herbert

Knorr verabschiedete sich von den Teilnehmern und von seinem Amt, das nun von Heiner Remmert angetreten wird. Für den Mai 2021 wurde wieder ein Festival westfälischer Literatur in enger Nähe zum Europatag (9. Mai 21) ins Auge gefasst; und da das Land NRW die Summe von rund 100 000 € zur Verfügung stellt, waren auch wir aufgefordert, Pläne zu schmieden und ein zum Motto passendes Projekt anzusteuern. Das Motto lautet: *Europa: Westfalen*. Die Vorschläge, die Hans-Hermann Jansen in Absprache mit dem Vorstand eingereicht hat, wurden allerdings nicht berücksichtigt. Dennoch, und wenn auch der Bericht über die vergangenen Monate knapp ausfallen musste: Unser Blick nach vorn soll darunter nicht leiden.

BURKHARD STENZEL (WEIMAR)

Goethe – Grabbe – Weimar

Ansichten aus unveröffentlichten Briefen von Stefan Zweig
und Alfred Bergmann (1926-1937)

Alfred Bergmann besuchte fast vier Wochen lang im Herbst 1926 den Schriftsteller Stefan Zweig in seinem Salzburger Wohnhaus auf dem Kapuzinerberg. Der Germanist und zeitweilige Mitarbeiter von Insel-Verlagsleiter Anton Kippenberg (1874-1950) hatte einschlägige Referenzen, um Zweigs Autographensammlung zu ordnen, die mehrere Hundert Handschriften von Dichtern, Musikern, Philosophen und Politikern umfasste. Dazu gehörten u. a. Johann Wolfgang Goethes Gedicht *Im May (Zwischen Waizen und Kron)* und Christian Dietrich Grabbes zweiseitiger Entwurf zur Tragödie *Don Juan und Faust*.¹ Bergmann begeisterte sich für die Aufgabe, Vorarbeiten zur Erstellung eines Autographen-Katalogs im Beisein eines Bestsellerautors zu leisten – allerdings ohne genaue Kenntnisse über die Struktur und Einzelheiten zur Erwerbungs-geschichte derselben. Auch gut gemeinte Hinweise von seinem Kollegen Fritz Adolf Hünich (1885-1964), dem langjährigen Lektor Stefan Zweigs im Insel-Verlag, erwiesen sich als wenig hilfreich.

Tatsächlich traf Bergmann am 8. September 1926 aus Leipzig kommend auf dem Salzburger Kapuzinerberg nachmittags ein. Dort nahm er Logis im Hotel Stein. Tags darauf begann er – nach Begrüßung und Einführung in die Sammlungsobjekte durch den Hausherrn – mit der ordnenden Tätigkeit. Dabei konnte Bergmann auf Notizen und Mappen zum Erwerb der Sammlungsgegenstände zurückgreifen. Stefan Zweig habe ihm manche „kleine Geschichte“ zu den Handschriften erzählt. Überhaupt sei die fast vierwöchige Tätigkeit für Bergmann auf dem Kapuzinerberg „glücklich“ verlaufen. Auch deshalb, weil Zweig als freundlicher Gastgeber die Aufwendungen und Arbeiten des Insel-Mitarbeiters gut entlohnte. Aber Bergmann kamen Bedenken: Ihm sei bei den Erläuterungen Zweigs zur Erwerbsgeschichte von Autographen eine „Neigung zum Schwindel“ aufgefallen. Und mehr noch: Der Umfang der Sammlung ließe nach der ersten wissenschaftlichen Befassung mit den Autographen kein abschließendes Arbeitsergebnis erwarten.

1 Zur Rekonstruktion dieser Autographensammlung siehe: „Ich kenne den Zauber der Schrift“. Katalog und Geschichte der Autographensammlung von Stefan Zweig. Bearb. von Oliver Matuschek. Wien 2005.

Es verwunderte daher nicht, dass Stefan Zweig am 4. Oktober 1926 an Anton Kippenberg schrieb: „Schweren Herzens reiche ich Ihnen anbei Herrn Bergmann zurück.“² Das Ergebnis des Arbeitsaufenthaltes von Bergmann konnte nicht zufrieden stellend sein. Deshalb erläuterte Zweig: „Die Sammlung ist doch so gewachsen, dass kaum ein Drittel festgelegt werden konnte, wir holen es also dann im nächsten Sommer nach.“³

Aus dem Salzburger Arbeitsaufenthalt im Jahr 1926 entwickelte sich ein freundschaftlicher Kontakt zwischen Autographensammlern, getragen von Respekt und Verbindlichkeit. Ein Duz-Verhältnis zwischen Zweig und Bergmann entstand aber nicht. Beide Korrespondenzpartner hatten Gründe für den regen Austausch. Stefan Zweig wusste um die bibliografischen Fertigkeiten Bergmanns und bat um Recherchen, beispielsweise zu Werken und zum Wirken von Goethe, Hölderlin und Casanova. Diese Hintergrundinformationen ließ Stefan Zweig u. a. in die biografische Skizze zu Casanova einfließen, die 1928 veröffentlicht wurde in der Essay-Sammlung *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi* (Insel-Verlag Leipzig). Zweig waren zudem Bergmanns Fähigkeiten zur Begutachtung von Handschriften auf Echtheit bekannt, die er nutzte. Er ermunterte den Sohn eines sächsischen Seifenfabrikanten, eine Grabbe-Biographie zu verfassen, sich in Weimar anzusiedeln und der Handschriftensammlung Goethes zuzuwenden. Bergmann lebte aber seine Passion, möglichst viele Handschriften von Christian Dietrich Grabbe zu erwerben – dies unterstreicht der Briefwechsel. Die besondere Motivation des „Grabbe-Autographenjähgers“ war Stefan Zweig nicht entgangen. Schließlich zählte er zwei Grabbe-Werkhandschriften⁴ zu seiner Salzburger Sammlung, an denen Bergmann stark interessiert

2 Stefan Zweig an Anton Kippenberg, Salzburg, 4. Oktober 1926. Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N. (DLA), 2 Bl., SUAD: Insel-Verlag. Für die freundliche Zitiergehenigung danke ich Frau Dr. G. Eschenbach (DLA) sowie Oliver Matuschek (Hannover) für Hinweise zu diesen Briefen.

3 Stefan Zweig an Anton Kippenberg, Salzburg, 4. Oktober 1926. Ebd.

4 Stefan Zweig hatte folgende Grabbe-Autographen erworben: *Don Juan und Faust*, handschriftliches Fragment eines Entwurfs zur Tragödie *Don Juan* (II. Akt, 2. Szene), 2 Seiten sowie *Hermannsschlacht*, 2 handschriftliche Fragmente aus dem gleichnamigen Drama, 8 Seiten, in: „Ich kenne den Zauber...“ (Anm. 1), S. 223. In die Historisch-kritische Gesamtausgabe hatte Alfred Bergmann zwei Bruchstücke zu *Don Juan und Faust* aufgenommen und zu Akt II vermerkt: „Die Handschrift ist aus der Sammlung Stefan Zweigs in Salzburg in die Bibliotheca Bodmeriana in Cologny/Genève gekommen.“ (I, 672) Die andere Handschrift (auch zu II, 2) befindet sich im Grabbe-Archiv, Bergmann besaß sie bereits um 1936. Zur *Hermannsschlacht* sind im Bd. III über 85 ungedruckte Vorstufen zusammengestellt, darunter viele aus seinem Archiv.

war. Bevor der österreichische Autor die Grabbe-Handschriften im Jahr 1934 verkaufte, bot er seinem Weimarer Briefpartner Kopien davon an.

Auffällig ist, dass sich die Korrespondenzpartner nur gelegentlich über literarische Werke oder literaturwissenschaftliche Fragen austauschten. Erschienen doch in diesem Zeitraum jene Bücher Stefan Zweigs (1927: *Sternstunden der Menschheit*, 1929: *Joseph Fouché*, 1931: *Die Heilung durch den Geist: Messmer, Baker-Edy, Freud*, 1932: *Marie Antoinette*, 1934: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, 1935: *Maria Stuart*, 1936: *Castellio gegen Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt*, 1937: *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*), die ihn zum europäischen Bestsellerautor machten. Angesichts dessen fand Alfred Bergmann zum Thema antijüdische Ressentiments von Grabbe gegenüber Heinrich Heine keine klare Position. Ein erwähnter Grabbe-Brief mit „hahnebüchene[m] Ausfall auf Heine“ wird von Bergmann nicht kommentiert, sondern lediglich als Stichwort aufgerufen. Hierbei tritt die pragmatische Seite von Alfred Bergmann hervor, welche dominierender erscheint, als die nachvollziehbaren persönlichen Einlassungen gegenüber dem seit 1933 stark bedrängten deutschsprachigen jüdischen Autor.

Bis zum Jahr 1937 währte ihr Brief-Austausch. Infolge der nationalsozialistischen Anfeindungen musste Stefan Zweig sein Haus in Salzburg samt Autographen- und Katalogsammlung sowie Bibliothek aufgeben und ins Exil nach London flüchten. Indessen lebte der Nestor der Grabbeforschung in Detmold.

Nachfolgend werden 27 bisher unveröffentlichte Briefe aus der Korrespondenz zwischen Stefan Zweig und Alfred Bergmann ediert und kommentiert, welche zum Bergmannschen Nachlass in der Lippischen Landesbibliothek Detmold gehören.⁵ Ein weiterer, hier abgedruckter Brief (Nr. 20) aus diesem Bestand wurde bereits im Grabbe-Jahrbuch 2011/12 zum 125. Geburtstag von Alfred Bergmann veröffentlicht.⁶ Die ausgewählten Briefe werfen ein Schlaglicht auf die veränderten Praktiken des Autographensammelns vor und nach 1933 in Deutschland und Österreich. Eine Gesamtedition des unveröffentlichten Briefkonvoluts zwischen Stefan Zweig und Alfred Bergmann, zu dem auch Schriftsätze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), dem

5 Für die Veröffentlichungsgenehmigung von Briefen aus dem Nachlass von Alfred Bergmann danke ich Frau Dr. Irmlind Capelle und Herrn Dr. Joachim Eberhardt (Lippische Landesbibliothek Detmold). Die Briefe werden nachfolgend zit.: LLBD, Slg 12 Nr 46. Zudem danke ich Frau Claudia Dahl (Bibliothekarin in der LLBD) für die gute Zusammenarbeit.

6 Burkhard Stenzel: „Niemand kann zween Herren dienen“. Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns in Weimar (1928-1937). Mit einem unveröffentlichten Brief von Stefan Zweig. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 213-255.

Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N. (DLA) und dem Literaturarchiv Salzburg (LAS) einzubinden sind, steht aus.

Die ausgewählten Briefe der Jahre zwischen 1926 und 1937 beleuchten zwei zentrale Themen der Korrespondenzpartner: ihre jeweiligen Sammlungsperspektiven zu Werken von Goethe und Grabbe sowie ihre Einschätzungen zu Weimar als realen und fiktiven Ort. Zudem zeigt der Briefwechsel die Verbundenheit von Zweig und Bergmann als Mitglieder der Goethe-Gesellschaft. Der Weimarer Literaturvereinigung trat Stefan Zweig im Jahr 1922 und Alfred Bergmann 1930 bei. Ihre Distanzierung von der Goethe-Gesellschaft begann nach der Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933. Die antisemitisch-terroristische Politik der Nationalsozialisten zwang den österreichisch-jüdischen Autor zum Austritt aus der größten Literaturgesellschaft in Deutschland im Jahr 1934. Der unfreiwillige Rückzug aus der Goethe-Gesellschaft bedeutete für Stefan Zweig aber keinen Abschied von seiner Verbindung zur klassischen deutschen Literatur, wie beispielsweise die zahlreichen Bezüge zur Weimarer Klassik und die häufigen Goethe-Zitate in seinem autobiografischen Werk *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942) verdeutlichen. Indessen blieb Bergmann Mitglied der Goethe-Gesellschaft. Jedoch geriet er mit dem Vorstand, namentlich mit dem Präsidenten Julius Petersen (1878-1941), in einen Konflikt um sein abgelehntes Manuskript zur *Geschichte der Goethe-Gesellschaft*,⁷ das 1935 in der Schriftenreihe zum 50-jährigen Gründungsjubiläum erscheinen sollte.⁸ Im Ergebnis dieser Auseinandersetzung billigte der Vorstand die Jubiläumsschrift von Wolfgang Goetz.⁹ Alfred Bergmann verfasste hierzu eine bissige Rezension,¹⁰ mit der er im Jahr 1936 die Weimarer Goethe-Gesellschaft kritisierte und sich vom Vorstand distanzierte.

Es verwundert nicht, dass sich seit 1933 die Anzahl der Briefe zwischen den Korrespondenzpartnern verringerte, inhaltlich wurden sie knapper. Beide Briefpartner formulierten mit Bedacht ihre Mitteilungen, vermutlich in dem Wissen, dass die Schriftstücke in die Hände der Geheimen Staatspolizei geraten könnten. Nur so ist zu erklären, dass Bergmann von seiner Absicht, im Dezember 1936 nach London zu reisen, um auf Grabbes Spuren zu folgen und vielleicht Stefan Zweig zu treffen, in Andeutungen schrieb. Die Begegnung mit Stefan Zweig in

7 Alfred Bergmann: Die Geschichte der Goethe-Gesellschaft, Manuskript [1934], 196 S. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA), Sign. 149/1084.

8 Abschrift des Gutachtens über Bergmann: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft von Präsidenten Prof. Dr. Petersen, 3 S., GSA, Sign. 149/1097.

9 Wolfgang Goetz: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft. Weimar 1936 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 49).

10 Alfred Bergmann (Abschrift der Rezension) zu Wolfgang Goetz: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft. Weimar 1936. LLBD, Nachlass Alfred Bergmann, Bl. 67-79.

London fand nicht statt. Welche Motive Bergmann tatsächlich hierbei hatte, wäre in einer Einzelstudie zu untersuchen. In Weimar berichtete er nach seiner Rückkehr von der Reise gegenüber dem stellvertretenden Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs über das Nichtzustandekommen des Treffens mit Stefan Zweig im Exil. Dessen Resonanz fiel hämisch aus. Sie war keine Belanglosigkeit, sondern ein bezeichnender Moment, ein Gemisch aus Spott und alltäglichen antisemitischen Vorurteilen – von einem prominenten Weimarer Goethe-Germanisten in den 1930er Jahren.¹¹ Nur ein Einzelfall? Keineswegs, auch andere namhafte Vertreter der Weimarer Kulturelite billigten antisemitische Hetze und die Ausgrenzung von jüdischen Mitgliedern aus der Goethe-Gesellschaft.¹² Die skizzierte Episode erhellt zudem das Dilemma, in dem sich Bergmann von 1933 bis 1937 in Weimar befand: einerseits solidarisch mit Stefan Zweig sein zu wollen und andererseits loyal gegenüber der Leitung des Goethe- und Schiller-Archivs zu bleiben. Den damit einhergehenden Konflikt zwischen privater Neigung zur Grabbeforschung und berufsbedingter Pflicht zur Goethepflege löste Alfred Bergmann auf, in dem er die beruflichen Tätigkeiten für die Goethe-Gesellschaft und für das Goethe- und Schiller-Archiv 1937 beendete. Geraume Zeit später arbeitete er als Bibliothekar in Detmold. Damit blieb er sich und Grabbe zwar treu, musste aber Zugeständnisse in Detmold an das NS-Regime machen als Mitglied der Reichsschrifttumskammer und als Antragsteller zur Aufnahme in die NSDAP.¹³

-
- 11 Burkhard Stenzel: „... gerade gerne Weimar“ Stefan Zweig und die Klassikerstadt: verborgenen Verbindungen – werkgeschichtliche Wirkungen. In: Weimar-Jena. Die große Stadt 6/2 (2013), S. 100-113.
- 12 Vgl. die Forschungsergebnisse zu den Weimarer Kultureliten im NS, u. a. zu Hans Wahl, Max Hecker und Hans Joachim Malberg. In: Lothar Ehrlich, Jürgen John (Hrsg.): Weimar 1930. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur. Köln, Weimar, Wien 1998; dies. (Hrsg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien 1999; Holger Dainat, Lutz Danneberg (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Tübingen 2003; Franziska Bomski u. a. (Hrsg.): Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus. Leeds 2015 (Sonderheft Publications of the English Goethe Society, 84.3); W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich. München 2018 – hierzu die Rezension von Holger Dainat und Arin Haideri. In: Weimarer Beiträge 66 (2020), H. 2, S. 316-320.
- 13 Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung für die Lip-pische Landesbibliothek im Jahre 1938. In: Nationalsozialismus in Detmold. Dokumentation eines stadtgeschichtlichen Projekts. Bearb. von Hermann Niebuhr und Andreas Ruppert. Bielefeld 1998, S. 123-150.



Stefan Zweig
S. Fischer Verlag Frankfurt a.M.

Bis zum Mai 1937 wechselten sie nur noch wenige Briefe zwischen dem nationalsozialistischen Weimar und dem liberalen London. Das Ende ihrer Korrespondenz markierte den Abschied einer Jahre lang gelebten Kunst und Psychologie des Autographensammelns für Stefan Zweig. Hingegen hatte der Abbruch dieses Kontaktes für Alfred Bergmann offenbar keine Folgen: Er war zwar enttäuscht darüber, dass ihm eine zweite Gelegenheit zum Ordnen der Zweigischen Autographensammlung und damit die weitere „Oberleitung“ einer Katalogbearbeitung versagt blieb, gleichwohl beschäftigten ihn weiterhin Grabbes Werk und seine Handschriften intensiv – auch in Zeiten nationalsozialistischer Judenverfolgung und der Shoah. Dass Alfred Bergmann in den 1942 publizierten *Erinnerungen und Bekenntnissen* unter dem Titel *Meine Grabbe-Sammlung* auch auf seinen Kontakt zu Stefan Zweig seit dem Salzburger Aufenthalt einging,

unterstreicht seine Wertschätzung der „Besonderheit“ einer „Autographen-Sammlung“, die sich auszeichnete durch „Werkhandschriften [...] europäischer Persönlichkeiten“.¹⁴ Jedoch wurden im Text und Register Personen „nicht-arisches Stammes“ mit einem „Sternchen“ versehen. Dies betraf Stefan Zweig, Carl Sternheim und mehrere jüdische Antiquare. Das war diskriminierend und Teil der antisemitischen NS-Kulturpolitik, die von Alfred Bergmann gebilligt wurde.

Die Briefe Zweigs werden auf der Grundlage der maschinenschriftlichen Originale Bergmanns aus dem Bestand der Lippischen Landesbibliothek Detmold ungekürzt publiziert. Die Textwiedergabe erfolgt diplomatisch, handschriftliche Zusätze der Korrespondenzpartner stehen in eckigen Klammern. In geschweiften Klammern { } werden in den Briefen Abkürzungen, wie „A. K.“ als „A.{nton} K.{ippenberg}“, gesetzt und der Leserlichkeit halber vollständig ausgeschrieben. Diagonallinien markieren den jeweiligen Seitenwechsel, z. B. /2/.

1. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 2. SEPTEMBER 1926

2. September 1926

Lieber Herr Doktor!

Nochmals die Bestätigung, dass im Hotel Stein unter Ihrem Namen ich ein Zimmer für den 7. aufgenommen habe. Ich komme selbst erst am 7. von Wien zurück, sollte ich also nicht an der Bahn sein können, so fahren Sie bitte, gleich selbst in Ihr Hotel, fordern Sie Ihr Zimmer, das ich zu einem Sonderpreise für Sie vereinbart habe und telefonieren Sie mich bitte gleich an, damit wir abends beisammen sind.¹⁵ Ich habe ersucht [,] das Zimmer Ihnen möglichst hoch zu geben, damit Sie einen schönen Ausblick haben und keinen Lärm. Das Hotel selbst ist reizend.

mit herzlichsten Grüßen

Ihr [Stefan Zweig]

14 Alfred Bergmann: *Meine Grabbe-Sammlung. Erinnerungen und Bekenntnisse.* Hrsg. im Auftrage des Oberbürgermeisters der Gauhauptstadt Bochum. Detmold 1942, S. 58.

15 Alfred Bergmann traf tatsächlich erst einen Tag später in Salzburg ein, also am 8. September 1926. Als Grund hierfür gab er gegenüber Stefan Zweig an, dass er in Vertretung für seinen erkrankten Kollegen aus dem Insel-Verlag, „Dr. Hünich“, an einer „Auktion bei Henrici“ (Karl Ernst Henrici leitete seit 1908 eines der bekanntesten Kunst- und Auktionshäuser in Berlin) teilnehmen musste. Vgl. Alfred Bergmann an Stefan Zweig, Leipzig, 4. Oktober 1926.

2. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 4. OKTOBER 1926

Leipzig, den 4. Oktober 1926.

Sehr verehrter Herr Doktor!

Ich bin am Mittwoch früh gut hier angekommen und von Herrn Doktor Hünich in der Tat aufs freudigste willkommen geheissen worden.¹⁶ Er ist jetzt wirklich der am meisten beschäftigte Mann des Verlags, und seine Lage ist um so bedrängter, als seine treue Helferin, Fräulein Werner, erkrankt und nach einem Erholungsheim gebracht worden ist. Die Druckerei hat mittlerweile auch brav gearbeitet, sodass ich einen gewaltigen Berg an Fahnen vorfand und von Herrn Professor den strengen Befehl bekam, mich bis zum glücklichen Ende nur seinem Katalog zu widmen und keine andere Beschäftigung nebenher zu betreiben.¹⁷ Im Vertrauen kann ich Ihnen aber die Versicherung geben, dass ich glaube, die Lücken des Salzburger Manuskriptes ausfüllen zu können, ohne dass der Katalog der Sammlung K.{ippenberg} darüber zu kurz kommt.

Nun will ich Ihnen aufs herzlichste dafür danken, dass Sie mir vier so seltene Wochen in Salzburg bereitet haben. Wie sehr mich die Tätigkeit gefesselt hat, welche Sie mir anvertrauten, haben Sie gewiss daran gesehen, dass ich mich oft nur schwer von ihr trennen konnte. Zu diesem langen und ungewöhnlichen Genusse kam aber die Güte, mit der Sie täglich darauf bedacht waren, mir, wenn ich so sagen darf, auch die Wochentage in lauter Sonntage zu verwandeln. So sind mir wirklich diese Wochen, nach den gehäuften Widerwärtigkeiten der letzten Jahre, wie eine Zurückversetzung in jene glücklicheren und /2/sorgenfreieren Zeiten vorgekommen, die im allgemeinen mit dem zwanzigsten Jahre

16 Parallel zu Bergmanns Rückkehr nach Leipzig hatte Stefan Zweig den Chef des Insel-Verlags Leipzig, Prof. Anton Kippenberg, am 4. Oktober 1926 in einem Brief über die wesentlichen Ergebnisse zu den Salzburger Katalogarbeiten informiert: „[...] Schweren Herzens reiche ich Ihnen Herrn Bergmann zurück. Die Sammlung ist doch so gewachsen, dass kaum ein Drittel festgelegt werden konnte, wir holen es also dann im nächsten Sommer nach.“ In: Stefan Zweig an Anton Kippenberg, Salzburg, 4. Oktober 1926. Zit. nach Briefwechsel Stefan Zweig/Anton Kippenberg im DLA Marbach a. N., SUAD: Insel-Verlag.

17 Anton Kippenberg lag daran, dass sein Goethe-Katalog zügig fertig gestellt wird. Er wusste, dass Alfred Bergmann in seiner Freizeit ambitioniert zu Grabbe forschte und eine beachtliche Autographen-Sammlung zum Detmolder Dramatiker ausbaute. Kippenbergs Warnung verweist auch auf einen schwellenden und im Jahr 1933 ausbrechenden Konflikt mit Bergmann, der zum Bruch mit dem Insel-Verlag führte. Siehe Anm. 6.

ein Ende nehmen. Mein herzlicher Dank gilt auch Ihrer Frau Gemahlin,¹⁸ die noch zuletzt in so liebenswürdiger Weise um mein Wohl besorgt war.

Darf ich nun noch etwas zu der Dortmunder Angelegenheit bemerken?¹⁹ Ihren ursprünglichen Vorschlag, dort wegen eines Verkaufes meiner Sammlung zu intervenieren, werden Sie selbst fallen gelassen habe, nachdem Ihnen der Gedanke kam, dass ich am besten tun würde, dabei nach Möglichkeit im Hintergrund zu bleiben. Ich werde dies sehr ernstlich in Erwägung ziehen. Dagegen würde es mir von ungemeinem Werte sein, wenn Sie die Güte haben wollten, bei Direktor Schulz²⁰ hinsichtlich der Kauflust und finanziellen Leistungsfähigkeit zu sondieren. Das Gespräch wird ja leicht auf meine Sammlung zu bringen sein, und so könnten Sie vielleicht fragen, ob man dort, bei dem Bemühen, eine archivalische Zentrale für die Westfalen zu bilden, nicht daran gedacht habe, meine Sammlung zu erwerben. Die Antwort wird sein, dass man dies bereits versucht, dabei aber eine Absage erhalten habe. Darauf könnten Sie vielleicht bemerken, dass dies vor der Inflation²¹ war und dass ich jetzt einem Verkauf vielleicht nicht mehr so absolut ablehnend gegenüber steh[e]n möchte. Das wird interessieren; aber nun könnte etwa ein ganz leichter Zweifel in die Dortmunder Kaufkraft bemerklich gemacht werden, indem Sie darauf hinweisen, dass die Sammlung vermutlich wesentlich umfangreicher ist, als man annimmt, dass die Preise im Verlaufe der letzten Jahre ja ziemlich hoch gegangen seien, dass infolgedessen zum Erwerb der Sammlung einiges Kapital nötig sein werde. Was Herr Dir{ektor}Schulz darauf antwortet, wird, wie gesagt, für mich von grosser Wichtigkeit sein. /3/

Was den Verkauf angeht, muss ich eine gewisse Anstandsfrist vergehn lassen, weil ich nicht in den Geruch eines Zwischenhändlers kommen möchte. Mein Wunsch ist es, den Verkauf bis zum Erscheinen der Ausgabe hinauszuschieben, die ja auch eine Art von Katalog sein würde. Ich möchte, wenn dies auch vielleicht ein wenig kindlich ist, doch ganz gern als Besitzer so vieler Briefe und Manuskripte in der Ausgabe erscheinen, auch ganz gern wenigstens das Bewusstsein

18 Friderike Maria Zweig, geb. von Winternitz (1882-1971) war von 1920 bis 1938 mit Stefan Zweig verheiratet.

19 Bergmann hatte vor dem Salzburger Aufenthalt Stefan Zweig um Rat hinsichtlich eines möglichen Verkaufs seiner Grabbe-Sammlung an die Stadt- und Landesbibliothek Dortmund gebeten.

20 Dr. Erich Schulz (1874-1941) Direktor der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund von 1926 bis 1939, weitere Informationen unter: www.dortmund.de/media/institut_fuer_zeitungsforschung.de – abgerufen am 10. Mai 2020.

21 Inflation in Deutschland 1923 war eine Hyperinflation, allgemeiner und anhaltender Prozess der Geldentwertung bei starkem Anstieg des Preisniveaus und Minderung der Kaufkraft.

haben dürfen, dass sie völlig mir gehört. Sollte sich die Ausgabe nicht so rasch verwirklichen lassen, dann würde ich den Verkauf wohl früher einleiten.

Ich bitte, mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin bestens empfehlen zu wollen, sowie auch deren Fräulein Töchtern,²² und diesen noch besonders mein Bedauern darüber auszusprechen, dass es mir nicht möglich war, mich von Ihnen zu verabschieden.

Mit einem herzlichen Grusse verbleibe ich
Ihr dankbar ergebener

3. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 8. OKTOBER 1926

Salzburg, am 8. Oktober 1926

Lieber Herr Bergmann!

Einen Tag nach Ihrer frühen Abreise kam die Antwort Geigy-Hagenbach.²³ Wie er mir jetzt beschämt schreibt, besitzt er sehr wenig von Grabbe und zwar nur ein Stammbuchblatt [x]

Ich weiß nicht[,] ob Sie das schon kennen, jedenfalls kann ich es Ihnen gelegentlich[,] wenn ich einmal nach Basel komme, fotografieren lassen.

Hoffentlich sind Sie gut gereist! Inzwischen nur viele Grüsse

Ihr[-]
[Stefan Zweig]

[x] Text des Stammbuchblatts

Wilhelm Gerstel

Kein Blatt

Sondern Ewigkeit

Auf der linken Seite unten befindet sich eine eigenhändige Federzeichnung [-] ein Grab mit einem Kreuze darstellend.

22 Die Töchter von Friderike Maria Zweig hießen Alexia Elisabeth, genannt Alix (1907-1986) und Susanna Benediktine, genannt Suse (1910-1998).

23 Karl Geigy-Hagenbach (1866 -1949) Basler Autographensammler, der mit Stefan Zweig befreundet war, siehe Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Korrespondenz Karl Geigy-Hagenbach mit Stefan Zweig. In: Nachlaß Karl Geigy-Hagenbach. Stefan Zweig widmete Geigy-Hagenbach zum 70. Geburtstag am 23. Mai 1936 einen Aufsatz: Karl Geigy-Hagenbach und seine Sammlung: zum siebenzigsten Geburtstage. In: Philobiblon (Wien), 9. Jg./H. 4, April 1936.

4. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, DEZEMBER 1926

Dortmund, den [Dezember 1926]

Lieber Herr Doktor!

Ich habe – in äußerster Diskretion natürlich – hier angetippt. Direktor Dr. S.{chulz} kann[,] wie es scheint, auch grosse Summen leicht dank seine[r] Energie aufbringen, allerdings nur er persönlich. Ist er einmal nicht mehr im Amt, so scheint mir die Sache zweifelhaft, deshalb würde ich Ihnen doch sehr raten, bald zu handeln – in bin gerne bereit, zu vermitteln.

Ich erzählte, als Dr. S.{chulz} Ihren Namen nannte, dass Sie eine Grabbe[-] Biografie seit Jahren planen und nur nicht [zur] Ausarbeitung kämen. Er sagte mir spontan dass man Ihnen leicht ein mehrjähriges Stipendium erwirken könne – vielleicht ginge dies Hand in Hand mit dem Verkauf und Sie könnten so, aller [---] Sorgen entoben, Ihr notwendiges Werk vollenden.

Viele Grüsse Ihr

[Stefan Zweig]

[PS] Bei Henrici-Auktion bin ich vollkommen geschlagen worden – alles Wichtige überboten!²⁴

Vom 9.-13. Dez.{ember} Berlin, Hotel Prinz Friedrich Carl, Dorotheenstrasse dann (gottsei gedankt) wieder Salzburg

5. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 12. DEZEMBER 1926

Leipzig, 12. Dezember 1926

Lieber Herr Doktor!

Sie haben meine Interessen in Dortmund auf eine Art wahrgenommen, welche mich Ihnen erneut zu herzlichstem Danke verpflichtet. Ihre Nachricht darüber war mir äusserst erfreulich. Nun ist es allerdings so, dass Ihre Idee eines Kataloges meiner Sammlung schon so tief in mir Wurzel gefasst hat und ich in Konsequenz dieses Plans mich erneut so wütend aufs Bücherkaufen gestürzt habe, dass ich schon fast von Besessenheit sprechen mus. In der Tat würde ich die noch vorhandenen Bücherlücken vielleicht in einem Zeitraume von zwei Jahren soweit tilgen wollen, dass ich dann an neuerer wesentlicher Literatur, von den Ausgaben nicht zu reden, alles besitzen würde, sodass der Katalog zugleich den Dienst einer Bibliographie leisten könnte. Zumal dann, wenn ich die mir

24 Um welche Autographen es sich handelte, konnte nicht ermittelt werden.

notwendigerweise (bei der ungemainen Seltenheit!) fehlenden älteren Zeitschriftenaufsätze mit Sternchen auch aufnehmen würde. Ueberlege mir endlich, dass ich bei fortdauernd günstigem Stande meiner Einkommensverhältnisse auch die stattliche Handschriftenabteilung aus Privatbesitz mit ein paar Stücken ergänzen könnte und dass ich die Abteilung der Druckwerke aus meiner Kenntnis des Aktenmaterials auch mit sehr interessanten bibliographischen Notizen würde ausstatten können, so sage ich mir: daraus muss etwas werden! Nach Ihrer Sondierung steht und fällt mein Dortmunder Plan mit Direktor Schultz.²⁵ Es wäre sehr fatal, wenn er vorher wegginge. Hatten Sie aber nicht auch das Gefühl, dass er dort in einem bestimmten Wirkungskreise zu fest verwurzelt ist, um ihn eines Tages rasch auszugeben? Sie werden mir/2/nachfühlen können, dass es mir schwer fallen würde, sich von meiner Sammlung zu trennen kurz vor dem Augenblicke, wo ich sagen könnte. Jetzt ist sie in dem höchstmöglichen Zustande der Abrundung; weiter konntest du nicht kommen, und wo ich diesen Erfolg in der Gestalt eines schon kräftig rumorenden Kataloges fixieren könnte. Sie gehen vielleicht auch von dem Gedanken der Zukunftssicherung aus. Wenn es jedoch A{nton} K{ippenberg} gelänge, den Plan zu verwirklichen, den er in meinem Interesse verfolgt, und zugleich die jetzt mit meinem Bruder geführten Aufwertungsverhandlungen²⁶ leidlich günstig ende, so würde jener Gedanke vielleicht nicht mehr so hart im Vordergrunde zu stehen brauchen, wie jetzt. Aber ich überdenke es weiter!

Glänzend ist, was Sie mir von dem Stipendium schreiben. An solch eine Möglichkeit hab ich nie gedacht. Was ist doch Dortmund für eine fabelhafte Stadt!

Sie werden bei der ersehnten Rückkehr nach Salzburg eine kleine Gabe²⁷ von mir vorfinden, die ich leider an jenem Leipziger Abend²⁸ mit zu nehmen vergessen hatte, und deren Eingang mir inzwischen schon von Ihrer Frau Gemahlin liebenswürdigerweise bestätigt worden ist. Hoffentlich wird sie auch von Ihnen mit Wohlwollen aufgenommen.

Indem ich Sie bitte, mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin sowie den jungen Damen aufs beste empfehlen zu wollen, erlaube ich mir zugleich, Ihnen Allen frohe und gesunde Festtage zu wünschen, und bin mit vielen Grüßen

Ihr dankbar ergebener

25 Zu den Dortmunder Verkaufsplänen Bergmanns siehe Brief Nr. 2 an Stefan Zweig vom 4. Oktober 1926.

26 Alfred Bergmanns Bruder war Geschäftsführer der väterlichen Seifenfabrik in Waldheim bei Dresden. Welche finanziellen Beteiligungsanteile an dem Unternehmen vorlagen, konnte nicht ermittelt werden.

27 Um was für eine Gabe es sich handelte, war nicht zu ermitteln.

28 Wann und wo diese Leipziger Begegnung stattfand, war nicht feststellbar.

6. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 16. DEZEMBER 1926

Salzburg, 16. Dezember 1926

Lieber Herr Bergmann!

Dank für Ihren Brief. Ich glaube nun eigentlich, dass Beides ineinander ginge und bei einem Verkauf der Sammlung, der in einigen Jahresraten ausbezahlt würde, Ihnen doch das Recht verbleiben würd[.] davon einen Katalog zu machen. Das Wichtigste schien mir aber, der ich doch selbst ein Amphibium zwischen Schöpferischem und Sammlerischen bin, das Schöpferische, das heisst[.] ich hielte es vor allem für wichtig, dass eine Möglichkeit durch das Stipendium geschaffen würde, die grosse Biografie Grabbes zu beendigen,²⁹ die ja doch den Katalog überleben wird. Sie wäre weitaus das wichtigste an der Sache und gerade[.] wenn Sie mit Dortmund zu einer Einigung kommen, oder nur dort ein Stipendium beziehen, so kann sie in zwei Jahren gestaltet sein.

Vielleicht schreiben Sie einmal selbst an Direktor Erich Schulz, oder ich vermittele es[.] wann immer Sie es wünschen.

Nun eine kleine sammlerische Bitte: ich habe in Berlin ein besonderes Blatt erstanden, das ins Reich des Unmöglichen gehört, zwei Seiten Xenien von Schiller, von Goethe an den Grafen Schlick geschenkt.³⁰ Angeblich sollen von sieben Xenien drei bis heute vollkommen unbekannt sein.³¹ Darf ich Sie nun bemühen[.] ob sie tatsächlich unbekannt sind, ich sende Ihnen die /2/ Original-Beschreibung mit,³² die Sie mir gelegentlich zurückgeben wollen. Es stammt übrigens aus der derselben Quelle wie die Nausikaa und die Lieder der Gross-Kophta,³³ ich kam nur um drei Wochen zu spät und konnte dieses Schwänzchen fassen.

Herzlichen Grusses Ihr

[Stefan Zweig]

29 Bergmanns Plan, eine Grabbe-Biographie zu verfassen, kam nicht zustande.

30 Es handelte sich um Friedrich Schillers "Sieben Xenien: Plattner. Der falsche Messias von Konstantinopel. Der Eschenburgische Shakespeare. Der lustige Philosoph. Die Hörsäle der Universität Göttingen. An die Menge. An die Zeit", handschriftliches Manuskript von Friedrich Schiller, zwei Seiten. Stefan Zweig hatte diesen Autographen im Dezember 1926 vom Antiquariat Karl Ernst Henrici (Berlin) erworben, nachgewiesen in: „Ich kenne den Zauber der Schrift“ (Anm. 1), S. 320.

31 Einen entsprechenden Brief Bergmanns an Stefan Zweig vom Dezember 1926 zur Prüfung auf Echtheit dieser sieben Schiller-Xenien ist nicht überliefert.

32 Die Original-Beschreibung der Schiller-Autographen lag dem Brief nicht bei. Bergmann hat diese vermutlich später an Stefan Zweig zurückgesandt.

33 Goethes *Nausikaa*-Dichtung (1787) blieb ein Fragment. Etwa 150 Verse Goethes um Ulysses und Nausikaa, Tochter eines Phäakenkönigs, sind überliefert. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg 1949

7. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 2. APRIL 1927

Salzburg, 2. April 1927

Lieber Herr Doktor!

Vielen Dank für Ihre freundliche Auskunft!³⁴ Leider ist es nicht das, was ich brauche. Mir ist es wichtig, ein Buch oder einen Aufsatz zu haben, aus dem hervorgeht, wie sich nicht 1815, sondern 1789-93 die Dichter Klopstock, Schiller, Hölderlin³⁵ etc. zur französischen Revolution stellten. Ich hoffe, es gibt darüber irgend etwas Zusammenfassendes.

Noch ein Zweites wüsste ich gerne: wo ich etwas über das Schicksal der Sibilinischen Bücher finde, die sogenannten Weissagungen der Sibylle, die dann in Rom einige Jahrhunderte nach Christi Geburt verbrannt wurden.³⁶ Wenn Sie einmal einen Alt-Philologen sehen, so reizen Sie seine Neugier auf; vielleicht kann er etwas finden.

u. ö., Bd. 5, S. 68-72. Das Lustspiel *Der Gross-Cophita* hatte Goethe während der ersten Italienreise (1787) begonnen und vier Jahre später in Weimar fertiggestellt. Die Uraufführung des Stücks fand am 17. Dezember 1791 im Herzoglichen Hoftheater Weimar statt. Vgl. Die Goethe-Chronik von Rose Unterberger. Frankfurt a. M., Leipzig 2002, S. 161. Die „Quelle“, die Stefan Zweig erwähnt, konnte nicht lokalisiert werden.

- 34 Eine schriftliche Auskunft oder Mitteilung von Bergmann zu Zweigs Frage nach bekannter Sekundärliteratur zu Klopstocks, Schillers und Hölderlins Positionen zur Französischen Revolution (1789-1793) konnte im Nachlass von Alfred Bergmann nicht ermittelt werden.
- 35 1925 veröffentlichte Stefan Zweig bereits einen biografischen Essay über Friedrich Hölderlin: *Baumeister der Welt. Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Leipzig 1925.
- 36 Die Sibilinischen Bücher gehen zurück auf eine Sammlung von Orakelsprüchen/Weissagungen in Hexametern des griechischen Philosophen Solon (640-560 v. Chr.). Der Legende nach soll der römische König Tarquinius Superbus diese Bücher der Prophetin Sibylle von Cumae um 520 v. Chr. abgekauft haben. Diese Weissagungen von Frauen wurden nach Orten benannt, an denen sie die Prophezeiungen aussprachen, z. B. erythräische Sibylle oder tiburtinische Sibylle. In christlichen Kunstwerken wurden sie seit dem 12. Jahrhundert den Propheten des Alten Testaments als weibliches Gegenüber zugeordnet, u. a. in Michelangelos bedeutender Darstellung von fünf Sibyllen im Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle des Vatikan in Rom (1508-1512), vgl. Brigitte Riese: *Seemanns Lexikon der Kunst*. Leipzig 2009, S. 271; sowie Heinrich Lützel: *Bild-Wörterbuch der Kunst*. Dreieich 2000, S. 355f.

Damit Sie sehen, dass ich Ihrer gedenke, sende ich Ihnen anbei eine Zeitschrift mit dem Phantasiebildnis des jungen Grabbe³⁷ für Ihre Sammlung und mache Ihnen Mitteilung, dass jenes unzugängliche Grabbestück³⁸ in der Wiener Sammlung (ein Fragmentblatt aus einem Drama) durch Auktion dieser Sammlung ans Licht kommen wird. Vielleicht kann ich aber auch schon vordem für Sie die Hand darauf legen. Hoffentlich bekomme ich auch jene Nummer der *Revue Germanique*.³⁹ Ich glaube, es wird nicht allzu schwer sein.

Herzlichen Grusses Ihr
[Stefan Zweig]

8. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 21. APRIL 1927

Salzburg, 21. April 1927

Lieber Herr Doktor!

Vielen Dank für Ihren ausführlichen und erschöpfenden Bericht, der mir sehr willkommen war!⁴⁰ Dass es kein wirkliches Buch über die Stellung der deutschen Dichter zur französischen Revolution gibt, zeigt einmal wieder so recht, wie fehl unsere Germanisten arbeiten, die lieber dasselbe Thema 70mal einander nachschreiben, statt selbständig zu schaffen. Ein solches Buch wäre ja direkt notwendig, um die Geistesverfassung jener Zeit festzustellen, und es wäre dabei sehr leicht, das Material zusammen zu treiben.

Wegen des Grabbe-Manuskriptes⁴¹ war ich insofern schon zu spät daran, als jene Sammlung schon verkauft ist und es bald zur Versteigerung kommt, gewiss nicht, ohne dass Sie es erfahren. Auch Oskar Ulex hat seine Sammlung aufgelöst⁴² und fast alles an die Stadtbibliothek Altona verkauft, so dass sein Grabbe wahrscheinlich gleichfalls dort zur Ruhe gekommen ist.

37 Dieses Phantasiebildnis Grabbes lag nicht dem Briefwechsel bei. Um welche Abbildung des Detmolder Dramatiker es sich handelte, die Stefan Zweig an Alfred Bergmann sandte, konnte nicht ermittelt werden.

38 Der Titel dieses unzugänglichen Grabbe-Dramas konnte nicht identifiziert werden.

39 Die *Revue Germanique* erschien von 1858 bis 1869 in Paris. Hierin wurde u. a. über geistige Bewegungen in Deutschland berichtet. Welche Ausgabe der *Revue Germanique* Zweig 1927 suchte, war nicht zu ermitteln.

40 Dieser Bericht Bergmanns ist in der LLBD nicht vorhanden.

41 Siehe Brief Nr. 7 von Stefan Zweig an Alfred Bergmann vom 2. April 1927.

42 Oskar Ulex, ein Autographensammler, hatte in der Autographen-Rundschau, Berlin 4 (1922), H. 7, S. 69-70, einen Brief Grabbes an Louise Christiane Clostermeier, 23. Oktober 1829, veröffentlicht. Vgl. Alfred Bergmann: *Grabbe Bibliographie*. Amsterdam 1973, Nr. 634. Davon hatte Stefan Zweig vermutlich Kenntnis.

Herzlichen Grusses von uns alle
Ihr [Stefan Zweig]

[Der Pariser Antiquar hofft die Revue Germanique zu bekommen.]⁴³

9. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 7. JUNI 1927

Salzburg, 7. Juni 1927

Lieber Herr Doktor!

Darf ich Sie wieder einmal bibliographisch bemühen? Könnten Sie mir zusammenstellen, was es an wichtigen Publikationen über Casanova [x] gibt. Die Biographie von Otmann besitze ich schon, ebenso die Pages Casanovaviennes. Ich bin zwar noch nicht bei der Arbeit, aber möchte die Bücher bereits vorgeordnet haben, wenn ich dann einmal beginne.

Herzlichst Ihr
[Stefan Zweig]

[x französisch, englisch, deutsch]

[Haben Sie die Grabbes bei Henrici erstanden?]

10. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 2. JULI 1927

Leipzig, den 2. Juli 1927

Sehr verehrter Herr Doktor!

In aller Eile mache ich heute eine erste Sendung an Sie fertig. Es ist das, was ich bis jetzt ermitteln konnte. Englische Werke habe ich nicht feststellen können; ob es daran liegt, dass die mir hier zur Verfügung stehenden Hilfsmittel unzureichend sind (kein Katalog des Britischen Museums!) oder dass es keine gibt, muss ich dahingestellt sein lassen. Als fürs erste abschliessend gilt das Werk von Gugitz, Ihrem Landsmann.⁴⁴ Vielleicht beschaffen Sie es sich. Ich habe darum die 35 Seiten: Quellen und Anmerkungen vorläufig nicht ausgezogen. Ein soeben erst erschienenenes Werk Casanovas in Köln soll bedeutender sein als der Titel ahnen lässt. Ich habe es noch nicht erhalten können. Bleibe aber darum bemüht und lasse sodann von mir hören.

43 Siehe Brief Nr. 7 von Stefan Zweig an Alfred Bergmann vom 2. April 1927.

44 Giacomo Casanova und sein Lebensroman, historische Studien zu seinen Memoiren von Gustav Gugitz. Wien, Prag, Leipzig 1921.

Nun noch ein Kuriosum: ich konnte die „Frauenbriefe von C.{asanova}“ auf der hiesigen Deutschen Bücherei erst nach langem Hin- und Herreden zur Benutzung erhalten. Zunächst musste ich angeben, wozu ich es brauche, und da wurde meiner Versicherung, dass ich von Ihnen gebeten sei, die C.{asanova}-Lit.{eratur}zusammenzustellen, keineswegs ohne weiteres geglaubt, vielmehr ein schriftlicher Beleg für diese Aufforderung von mir verlangt, den ich natürlich nicht hatte. Um die Absendung dieses Briefes nicht zu verzögern, beredete ich schliesslich den Herrn Doktor, mir das – übrigens äußerst harmlose – Buch zunächst ohne dieses Dokument zu überlassen, musste ihm aber feierlich versprechen, es nachzuliefern. Dem gemäss bitte ich Sie um diese Bescheinigung; je nach Laune /2/ schreiben Sie aber vielleicht selbst ein paar Worte an die Direktion, dass ich die Wahrheit gesagt habe. Möglicherweise sind Sie sogar böse, dass ich so indiskret war, Ihren Namen zu nennen. Aber Sie sehn, wozu man durch derartige groteske Bestimmungen getrieben wird.

Mit herzlichsten Grüssen
Ihr dankbar ergebener

11. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 4. JULI 1927

Salzburg, 4. Juli 1927

Lieber Herr Doktor!

Vielen Dank für Ihre Mitteilung, aus der ich zu meiner Freude ersehe, dass es etwas wirklich Epochales und Grundsätzliches zu Casanova nicht gibt, von dem ich nicht schon wusste. Den Gugitz bestelle ich mir sofort; es war dies schon längst meine Absicht.

Die Strenge der Deutschen Bücherei hat mich sehr amüsiert – dass man sogar gegen Sie rigoros ist, den man doch als edelsten Bücherfreund kennt, finde ich amüsant. Ich lege selbstverständlich die gewünschte Bestätigung bei.⁴⁵

Bitte geben Sie sich also zunächst keine weitere Mühe. Ich will nun erst die Quellen im Gugitz nachforschen und überdies mich ja gar nicht zu sehr vereinzeln.

45 Zweigs „Bestätigung“ für die Recherche in der Deutschen Bücherei Leipzig lag dem Brief nicht bei. Eine Nachfrage bei der Leipziger Bücherei ergab, dass personenbezogene Ausleihkarteien und Ausleihzettel aus den 1920er Jahren nicht aufgehoben wurden, demnach Stefan Zweigs „Bestätigung“ vom 4. Juli 1927 für die Erarbeitung einer Casanova-Bibliographie als verloren gilt.

Ich hoffe, dass Sie die Sammlung Kippenberg schon unter Dach und Fach gebracht haben und damit Ihren eigenen Aufgaben frei sind. – Von Dortmund erhielt ich eine Reihe sehr interessanter Publikationen anlässlich des Bibliothekar-Tages; die Herren scheinen dort unnatürlich viel Geld zu haben.

Mit vielen Dank und besten Grüßen

Ihr [Stefan Zweig]

12. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 27. JUNI 1928

Salzburg, 27. Juni 1928

Lieber Herr Bergmann!

Ich vermute Sie noch immer in dem Kataloge Kippenberg heimisch⁴⁶ und höre, dass Sie dann sofort nach Weimar hinüber rücken⁴⁷ wollen: so fürchte ich, dass ich und meine Sammlung zu kurz kommen. Nun hat sich ein junger Adept⁴⁸ bei mir gemeldet, der sehr gerne die Sache übernehmen würde, und ich wäre recht geneigt, sie ihm im Herbst anzuvertrauen. Vielleicht könnten wir es so machen, dass er die ganzen Grundaufnahmen macht und Sie, wenn Sie einmal Zeit haben und noch darauf zurückkommen können, die Generalrevision des Manuskriptes übernehmen. Wie denken Sie darüber? Da könnten Sie mir dann im Herbst schon etwas von dem seinerzeit aufgearbeiteten Material zur Verfügung stellen, damit es dem Jüngling als Leitstern diene?

Ich las jenen Aufsatz von Ihnen im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg und hoffe noch immer auf Ihren Grabbe.⁴⁹ Zögern Sie nicht zu lange, sonst kommt Ihnen irgendein geschwinderer zuvor!

Mit herzlichen Grüßen von uns allen

Ihr [Stefan Zweig]

46 Bergmann bearbeitete von 1924 bis 1928 gemeinsam mit Fritz Adolf Hünich den Katalog der Kippenberg-Sammlung, es erschienen zwei Katalogbände und Registerband 1928.

47 Bergmann strebte in Weimar die Tätigkeit des Bibliothekars am Goethe- und Schiller-Archiv an.

48 Der „junge Adept“ war Karl Werner Klyber. Er studierte Germanistik und Theaterwissenschaften. Stefan Zweig schätzte ihn im Oktober 1929 als „absolut vertrauenswürdig“ ein. Zit. nach unveröffentlichtem Brief von Stefan Zweig an Anton Kippenberg, Salzburg, 28. Oktober 1929. DLA Marbach a. N., SUAD: Insel-Verlag.

49 Zweigs Zuspruch ermunterte Alfred Bergmann bei seinem wissenschaftlichen Wirken. Hier gemeint ist seine quellenfundierte Darstellung *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen*. Weimar 1930.

13. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 30. JUNI 1928

Leipzig, 30. Juni 1928

Sehr verehrter Herr Doktor!

Ihr heutiger Brief hat mich erschreckt! Richtig ist, dass ich am 1. Okt. {ober} nach Weimar übersiedele, und richtig ist auch, dass ich noch stark mit dem Register des Katalogs beschäftigt bin, aber nicht richtig ist, dass dazwischen keine Zeit für Salzburg bleibt. Haben Sie mit A. {nton} K. {ippenberg} gesprochen? Nun, dieser hat kürzlich, als wir über den Plan für die kommenden Wochen machten, ausdrücklich mir bestätigt, dass ich sofort nach Ablieferung des Manuskripts des Registers dorthin gehen soll. Und ich lasse alles andere liegen, gehe fast Abend für Abend bis 11 und noch länger in den Verlag, um diesen Aufenthalt mir zu retten, zu ermöglichen. Gerade, weil ich nicht recht weiss, ob es dann, wenn ich in Weimar bin, möglich sein wird, noch einmal nach Salzburg zu kommen, habe ich hier fast bei jeder Gelegenheit betont: aber der Salzburger Aufenthalt muss noch herauskommen! Ich möchte doch, wenn Sie nicht aus anderen Gründen anders bestimmen, das einmal von mir begonnen Werk auch zu Ende bringen, wenigstens soweit ich eben kommen kann, und ich wäre sehr betrübt, wenn ich die Arbeit, die ich – das wissen Sie ja, – zum mindesten mit Liebe begonnen habe, an einen anderen abgeben müsste. Ob ich in Weimar [,] wo es an Hilfsmitteln fehlen wird, alle Einzelheiten der letzten Teile, bestimmte Feststellungen, bes {onders} bei den romanischen Handschriften, werde vornehmen können, weiss ich freilich noch nicht. Wenn Sie also dem „Jüngling“ gegenüber schon bestimmte Zusicherungen gemacht haben, so glaube ich wohl, dass da auch neben oder nach mir in günstigerer Lokalität noch manches zu tun bleibt. Auch meine eigene Bibliothek würde mir fürs erste kaum viel nützen, da ich sie wohl zunächst werde magazinieren müssen. Aber jedenfalls: was mich angeht, ich möchte doch sehr gern noch einmal nach Salzburg kommen, um dort, so, dass ich neben der Arbeit, wie es am Anfang gedacht, auch Erholung habe, das Z. {iel} zu errei-/2/chen. Hinterher will ich mich dann mit der Generalrevision begnügen.

Die Entscheidung steht selbstverständlich ganz bei Ihnen. Ist es Ihnen lieber, die Arbeit jetzt in die Hand eines Mannes zu legen, der auch die Einzelheiten auszuführen in der Lage ist, so muss ich mich eben in das Unvermeidliche fügen. Ich darf Ihnen aber gestehen, dass, wenn ich jetzt unter der Last der Katalogarbeit mutlos werden wollte, die Aussicht auf Salzburg mich immer wieder neu belebt hat.

Ich bitte Sie herzlich, mich recht bald wissen zu lassen, ob ich noch mit der Weiterführung der Arbeit rechnen darf, da ich mich darnach einrichten möchte.

Ihre Grüsse sowie die der verehrten Ihrigen herzlich erwidernnd

Ihr dankbar ergebener

14. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 28. AUGUST 1928

Salzburg, 28. August 1928

Lieber Herr Bergmann!

Ich bin jetzt aus Holland zurückgekehrt und jener Jüngling⁵⁰ hat sich bereits gemeldet, um mit der Vorordnung zu beginnen. Ich will versuchen wie er sich anstellt, selbstverständlich für die definitive Ausgabe Ihnen das Oberrecht und die Leitung bewahrend. Wenn Sie mir inzwischen Ihr Material schicken wollten, so wäre es mir natürlich angenehm, damit er ein rechtes Vorbild hätte und nicht dasselbe zweimal bearbeitet würde, ich lasse ihn inzwischen mit den Musikern beginnen, die noch nicht bearbeitet sind und für die nur ein ausgezeichnetes Material aus den Katalogen vorliegt, Sie müssen mir dann auch noch schreiben[,] was ich Ihnen schulde und mir erzählen, wann ich wieder auf Sie hoffen darf und wie sich inzwischen Ihr Leben gestaltet hat. Darf ich schon hoffen, bei meinem nächsten Besuch in Weimar Sie dort unter den Mächtigen zu begrüßen? Ich las in der Zeitung von gewissen Verschiebungen und dass Wahle⁵¹ zurückgetreten ist, persönlich bin ich der Ueberzeugung, dass Ihnen das ländlichere Weimar wohlthätiger sein wird als die Massenstadt Leipzig.

Mit den herzlichsten Grüßen Ihr ergebener

[Stefan Zweig]

15. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 2. SEPTEMBER 1928

Leipzig, 2. September 1928

Sehr verehrter Herr Doktor!

Anbei erhalten Sie auf Ihren Wunsch das Manuskript⁵² Ihres Katalogs, leider in einem recht unfertigen Zustande. Sie wissen aber, dass ich seit einem Jahre alles dem anderen Katalog aufgeopfert habe: Gesundheit, Promotion,⁵³ geis-

50 Siehe Brief Nr. 12 vom 27. Juni 1928.

51 Julius Wahle (1861-1940) Archivar, von 1885 bis 1928 tätig am Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Generalkorrektor der Sophienausgabe (Weimarer Ausgabe) der Werke, Tagebücher und Briefe Goethes, von 1920 bis 1928 Leiter des Goethe- und Schiller-Archivs, bis 1933 im Vorstand des Ortsausschusses der Goethe-Gesellschaft, erzwungene Beendigung seiner Vorstandstätigkeit aufgrund der nationalsozialistischen Politik gegenüber Bürgern jüdischen Glaubens, Umzug von Weimar nach Dresden, wo Julius Wahle 1940 starb.

52 Eine Kopie dieses Manuskriptes zum Katalog der Sammlung Stefan Zweig ist im Nachlass Bergmann in der LLBD nicht überliefert.

53 Alfred Bergmann reichte im Jahr 1930 seine Dissertation an der Universität Leipzig ein, die 1933 veröffentlicht wurde: Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für

tige Weiterarbeit. Ich bedaure, dass ich das Paket nicht früher zur Absendung brachte. Nach Ihren früheren Briefen wollten Sie aber erst am 14. Sept.{ember} wieder in Salzburg sein.

An einer Mitarbeit meinerseits in diesem Jahre ist leider in keiner Art zu denken. Von allen Seiten gedrängt liefere ich jetzt das Register zum Satz, es dürfte statt der erwarteten 2-3 Bogen deren etwa 8-10 umfassen. Arbeiten könnte ich noch monatelang daran, aber am 1. Okt.{ober} will ich in Weimar sein. Der Vertrag lautet so. Ein Urlaub ist leider nicht herausgekommen.

Nun haben Sie die grosse Freundlichkeit, mir Oberrecht und Leitung Ihres Katalogs zu reservieren. Ich bin Ihnen dafür herzlich dankbar. Nur schwer komme ich über das bittere Gefühl hinweg, dass ich recht gut im vorigen Jahre so lange hätte abkommen können, um wenigstens den nichtmusikalischen Teil fertig zu machen. Nun zögere ich, Ihnen feste Zusage zu geben. Die Arbeit, die meiner in Weimar harret, ist nicht leicht. Zudem erwartet man von mir baldige Promotion. Sie werden verstehen, dass ich in meinem jetzigen Zustande mich nicht allzu sehr nach einer dritten Verpflichtung dränge, und gern meinen nächsten Urlaub einmal ganz in den Dienst der Erholung stellen möchte. Dazu kommen die Bedenken, die den wissenschaftlichen Hilfsmitteln gelten. Ob und in welchem Umfange ich meine Bibliothek werde aufstellen können, kann ich noch nichtübersehen, da die Frage /2/ der Weimarer Arbeitsstätte noch nicht gelöst ist. Der öffentlichen Bibliothek traue ich nicht allzu viel zu. Wie hatten Sie sich die diese Oberleitung gedacht, und hatten Sie gemeint, für eine letzte Redaktion sei mein nochmaliger Aufenthalt in Salzburg notwendig?

In Weimar sind nun in der Tat die Würfel gefallen. Wahl⁵⁴ übernimmt vom 1. Okt.{ober} an die Leitung des Archivs zu seinem Museum. Wahle⁵⁵ tritt in den Ruhestand, wird aber wohl weiter im Archiv arbeiten. Ich freue mich in vieler Hinsicht sehr auf die Uebersiedelung, von der ich mir gesundheitlich viel verspreche. Die Schlechtigkeit der hiesigen Luft hat gewiss einen beträchtlichen

den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1933.

54 Hans Wahl (1885-1949), Archivar, Literaturhistoriker, ab 1913 Mitarbeiter am Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, ab 1918 Direktor des Goethe-Nationalmuseums Weimar, ab 1928 auch Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs, Mitglied des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft, Herausgeber der Zeitschrift GOETHE seit 1934, Hans Wahl trat 1929 dem nationalsozialistischen „Kampfbund für Deutsche Kultur“ bei, wurde Mitglied der NSDAP und war an der nationalsozialistischen Vereinnahmung der Werke und der Biographie Goethes bis 1945 aktiv beteiligt. Siehe W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich. München 2018.

55 Julius Wahle. Siehe Brief Nr. 14 vom 28. August 1928.

Anteil an meinem jetzigen üblen Befinden. Auch ist auf die Dauer die überner-vöse Atmosphäre des Verlages keine geeignet Stätte für mich. In Weimar hoffe ich dann auch, wenn alles nach Wunsch geht, den Junggesellenstand zu verlas-sen, indem ich die Absicht habe, Herrn Dr. Hünich⁵⁶ seine – wie Sie sie einmal zu meiner Freude nannten – „treffliche“ Sekretärin⁵⁷ zu entführen. Ich muss Sie bitten, sich mit dieser privaten Mitteilung zu begnügen, da wir nicht die Absicht haben, unsere Verlobung auf eine andere Art bekannt zu geben.

Ich danke Ihnen herzlich für die Teilnahme an meinem persönlichen Schick-sal, das Ihre gütigen Briefe mir wieder und wieder bezeugen. Vielleicht muss ich Ihnen bald auch für das Vertrauen danken, das mir die Bearbeitung Ihres Katalogs übertrug?

Mit der Bitte, mich den Damen bestens empfehlen zu wollen, bin ich dankbar grüssend

16. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 20. SEPTEMBER 1930

Weimar, 20. September 1930

Sehr verehrter Herr Doktor!

Mein kleines Werk: Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen⁵⁸ wird nun in wenigen Tagen erscheinen. Es würde mir eine besondere Freude sein, wenn Sie Zeit und Lust hätten, eine Besprechung des Buches zu schreiben. Ich würde Ihnen dies gewiss nicht zumuten, wüßte ich nicht, daß Sie der Gegenstand inter-ressiert. Bitte schreiben Sie mir doch, ob es geht, damit ich die Zusendung eines Rezensionsexemplars veranlasse. Ein Prospekt geht Ihnen mit gleicher Post zu.

Mit herzlichsten Grüßen

Ihr dankbar ergebener

56 Fritz Adolf Hünich, Lektor von Stefan Zweig im Insel-Verlag Leipzig.

57 Alfred Bergmann heiratete im Jahr 1930 Maria Margarete Ernestine Werner, eine Mitarbeiterin im Insel-Verlag Leipzig. Das Ehepaar lebte bis 1934 gemeinsam in Weimar. Doch Bergmann verließ die Wohnung und reichte die Scheidung ein.

58 Alfred Bergmanns Werk *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen* erschien im renom-mierten Hermann Böhlau Nachf. Verlag in Weimar 1930. Dort veröffentlichte Bergmann auch seine international beachtete Bibliographie zum Goethe-Jahr 1932: *Das Welt-Echo des Goethejahres*. Weimar 1932. Der Verlag Hermann Böhlau Nachfolger wurde bekannt durch die erste historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Tagebücher und Briefe Goethes, die sogenannte *Sophienausgabe* mit 143 Bänden, herausgegeben von 1887 bis 1919.

17. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 5. NOVEMBER 1930

Salzburg, 5. November 1930

Lieber Herr Doktor!

Ich finde offen gesagt, den Preis von Heck⁵⁹ noch immer zu hoch gerade durch seinen durchaus binnenländischen Ruhm, und weit und breit weiss ich keinen Sammler[,] der ihm wirklich 600 Franken für den Kronprinzenbrief⁶⁰ hinlegt. Bieten Sie ihm freibleibend 300 Mark an, ich halte es für möglich, ja sogar für wahrscheinlich, dass er über kurz oder lang darauf eingehen wird, denn die Geschäfte gehen überall mehr wie flau. Wichtiger wäre noch der andere Brief bei Liepmannssohn, weil er ungedruckt ist, aber ich würde auch da nicht zu hoch gehen. Die Bibliotheken sind auf Jahre hinaus (das wissen Sie wohl am besten) in ihrer Kaufkraft geschwächt, wer noch sammeln kann[,] kauft lieber ganz grosse Stücke und begnügt sich bei Grabbe mit irgend einer Kleinigkeit. Die Zeiten sind vorbei, wo der Käufer sich drängen musste. Heute drücken einem die Verkäufer die Türen ein.

Wegen des Grabbe⁶¹ wende ich mich an Sie sofort[,] wenn ich meine Arbeit vollendet habe, jetzt kann ich einen Monat lang noch keinen Blick in ein Buch tun und eine so wertvolle Arbeit wie die Ihre will in Ruhe und mit langsamer Gewissenhaftigkeit gelesen sein.

Herzliche Grüsse[-] Ihr[-]
[Stefan Zweig]

18. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 3. DEZEMBER 1930

Für Ihr gütiges Gedenken aufrichtigen und herzlichsten Dank!⁶²[Stefan Zweig]⁶³

59 Die in Rede stehende Preishöhe des obigen Grabbe-Briefes war nicht ermittelbar.

60 Der „Kronprinzenbrief“ ist ein undatiertes Schreiben Grabbes aus seiner Berliner Zeit, das an den preußischen Kronprinzen (seit 1840 Friedrich Wilhelm IV.) gerichtet war, aber nicht abgesandt wurde (VI, 361-362).

61 Bergmann hatte Stefan Zweig sein Werk *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen* mit der Bitte um eine Besprechung angekündigt, siehe seinen Brief vom 20. September 1930. Es ist nicht bekannt, dass Stefan Zweig eine Rezension verfasst hat.

62 Bergmanns Glückwunschschreiben zum 50. Geburtstag von Stefan Zweig am 28. November 1931 ist als Kopie in der LLBD nicht überliefert.

63 Der Insel-Verlag Leipzig ehrte Stefan Zweig zum 50. Geburtstag mit einer Bibliographie seiner Werke, zusammengestellt von Fritz Adolf Hünich und Erwin Rieger.

19. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 3. SEPTEMBER 1933

Weimar, 3. September 1933

Sehr verehrter Herr Doktor Zweig!

Vor einiger Zeit bin ich beim Ordnen von Papieren auf einen Packen von Notizen gestoßen, die ich mir in Leipzig bei der Fortarbeit an Ihrem Katalog⁶⁴ gemacht hatte. Sie sind zwar mittlerweile wieder verschwunden, werden mir aber sicherlich bei Gelegenheit von neuem in die Hände fallen. Nun hat mir Dr. Hünich schon früher einmal die mir sehr betrübliche Mitteilung gemacht, daß Sie von dem Katalog-Plane abgekommen seien,⁶⁵ und was sich während der letzten Monate ereignet hat, ist sicherlich nicht dazu angetan gewesen, ihn wieder aufleben zu lassen.⁶⁶ Trotzdem möchte ich diese Notizen, die übrigens wie üblich ziemlich unleserlich und für jeden andern unverwendbar sind, nicht vernichten, ohne Ihres Einverständnisses sicher zu sein, da sie bei einer von Ihnen gut honorierten Arbeit entstanden sind. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir darüber gelegentlich zwei Worte schreiben würden.

Als ich mich, vor nun schon fünf Jahren, anschickte, nach Weimar übersiedeln, nicht ohne starke Hemmungen und Bedenken, da trösteten Sie mich mit den Worten, daß der Weg Sie öfters einmal hierher führe und wir uns dann wiedersehen würden.⁶⁷ Diese Hoffnung ist leider nicht in Erfüllung gegangen, und heute werden Sie vollends keine Lust verspüren, nach Weimar oder überhaupt nach Deutschland zu kommen.⁶⁸ Das ist mir nicht nur um Ihretwillen schmerzlich, sondern auch meinerwegen: denn ich bedürfte manches Mal recht

64 Vgl. Brief Nr. 1 vom 2. September 1926 und Brief Nr. 2 vom 4. Oktober 1926.

65 Das bestätigte Matuschek: Seit 1933 „dachte er [Stefan Zweig] sogar über eine völlige Auflösung der Sammlung nach“. In: Oliver Matuschek: Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a. M. 2008, S. 275.

66 Alfred Bergmann weist damit andeutungsweise auf die radikalen antidemokratischen und antisemitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten in Deutschland seit dem 30. Januar 1933 hin, die existenzbedrohende Auswirkungen auf Stefan Zweig und viele deutschsprachig-jüdische Autorinnen und Autoren hatten. Vgl. Burkhard Stenzel: Weimar und die deutsch-jüdische Literatur um 1933. Erfurt 2020 (Thüringen. Blätter zur Landeskunde. Hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung in Thüringen), zu Stefan Zweig S. 7-8.

67 Vgl. Brief Nr. 14 vom 28. August 1928 – Stefan Zweig besuchte von 1911 bis 1925 mehrmals Weimar.

68 Alfred Bergmann wusste seit April 1933 um die öffentlichen nationalsozialistischen Bücherverbrennungen von „undeutsch“ bezeichneten Werken jüdischer, pazifistischer, prodemokratischer Autorinnen und Autoren. Allein in Thüringen fanden bis August 1933 acht Bücherverbrennungen statt, bei denen auch Werke von Stefan

sehr eines verstehenden Menschen zu einer Aussprache, die fast unmöglich ist in einer Zeit allgemeinen Mißtrauens und Bangens um Brot und Stellung.⁶⁹

So sehr ich über das Inwendige zu klagen hätte, so wenig über mein äußeres Schicksal, das günstig geblieben ist: am 1. Oktober soll ich nun am Goethe- [und-Schiller-] Archiv fest angestellt werden, nachdem meine Mitarbeit am Carl August-Werk mit diesem Tage ihr Ende findet. Für meine Sammlung kann ich auch, trotz mäßiger Einnahmen, hin und wieder etwas tun. Zwar mußte ich mir den Brief, der im April bei /2/ Meyer und Ernst versteigert wurde und der einen so hahnebüchernen Ausfall auf Heine enthält,⁷⁰ entgehen lassen, nachdem ich zu Beginn der Inflationszeit schon einmal auf ihn hatte verzichten müssen. Dafür konnte ich aber das herrliche Lutetia-Fragment Heines mit mehreren Erwähnungen Grabbes festhalten.⁷¹ Ich entschied mich für dieses Stück, da ich die Zahl meiner Grabbe-Briefe nicht mehr vermehren möchte oder doch nur ausnahmsweise und nicht um bereits gedruckte Stücke, und da Autographen anderer Persönlichkeiten mit Bezug auf Grabbe nur sehr selten vorkommen, daher diese Abteilung meiner Sammlung noch recht des Ausbaus bedürftig ist.

Zweig vernichtet wurden. Vgl. Burkhard Stenzel: NS-Bücherverbrennungen in Thüringen. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage. Erfurt 2013.

- 69 Alfred Bergmann hatte seit 1933 mehrere Auseinandersetzungen mit Hans Wahl, Julius Petersen und Anton Kippenberg, hierbei ging es um unterschiedliche Auffassungen zur Goethe-Rezeption und zur Bewertung der Geschichte der Goethe-Gesellschaft. Diese Auseinandersetzungen veranlassten Bergmann 1937 zum Abbruch der Beziehungen zu seinem Weimarer Förderer, den Chef des Insel-Verlages und Vizepräsidenten der Goethe-Gesellschaft, Anton Kippenberg. Vgl. Burkhard Stenzel: Ein folgenreicher Streit zwischen zwei Autographensammlern im Jahr 1937. Drei unveröffentlichte Briefe von Anton Kippenberg und Alfred Bergmann. Weimar 2013 (Freundesgesellschaft des Goethe- und Schiller-Archivs, Manuskripte, 6), S. 39-54.
- 70 Um welchen Grabbe-Brief mit „Ausfall auf Heine“ es sich handelte, konnte nicht ermittelt werden. Die von Bergmann bezeichnete antijüdische Äußerung über Heinrich Heine war kein Einzelfall, wie u. a. ein Schreiben an Grabbes Verleger Carl Georg Schreiner in der zweiten Julihälfte 1835 belegt: „Heine ist ein magrer, kleiner häßlicher Jude, [...]. Poesien sind seine Gedichte aber nicht. Abwichseri!“ (VI, 272) In einem anderen Brief an Schreiner, in der zweiten Septemberhälfte 1835, bezeichnet Grabbe Heine als „Fetzen von Byron, und den ich über die Treppe [in Berlin] schmiß. Der Kerl ist zu dünn, zu mager, und zu häßlich.“ (VI, 284).
- 71 Vgl. Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Anhang, Bruchstück „Diformitäten bei Hugo, Jean Paul und Grabbe“ (1840). In: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verb. mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 13/I. Bearb. von Volkmar Hansen. Hamburg 1988, S. 315-316.

(Da die Heinesche Handschrift mir noch nicht ganz gehört, bitte ich Sie, von dem Kaufe fürs erste niemandem zu erzählen.)

Hier fällt mir ein, daß Sie im Verlaufe unserer Korrespondenz im April 1927 (die ich dieser Tage wieder einsah) die Liebenswürdigkeit hatten, mich auf ein Fragment aus einem Drama aufmerksam zu machen, das damals einer Wiener Sammlung angehörte. Sie hofften, vor dem Verkaufe die Hand darauf legen zu können.⁷² Jedoch war die Sammlung dann doch bereits verkauft und sollte zur Versteigerung kommen. Würden Sie wohl noch feststellen können, ob, wann und bei wem dies geschehen ist? Ich wäre Ihnen dankbar dafür.

Ich will nämlich in diesem Winter an das Manuskript eines umfassenden „Grabbe-Briefwechsels“ gehen, um für das Jahr 1936 auf alle Eventualitäten gerüstet zu sein.⁷³ Es hat fast den Anschein, als werde in der kommenden Zeit Grabbe wieder eine stärkere Rolle spielen, und dieses wäre zum mindesten für meine literarischen Pläne ja sehr günstig.⁷⁴ Sollte diese Erwartung zutreffen, dann müßte ich wohl meine Durcharbeitung Ihrer Katalogsammlung eines Tages zu Ende führen.

Für heute verabschiede ich mich von Ihnen mit einem herzlichen, dankbaren Händedruck und habe nur noch die Bitte, mich Ihren Damen bestens zu empfehlen

stets Ihr sehr ergebener

72 Vgl. Brief Nr. 7 vom 2. April 1927.

73 Für das Grabbe-Jubiläums-Jahr 1936 plante Alfred Bergmann mehrere Publikationsprojekte, u. a. hatte er Anton Kippenberg eine Grabbe-Gesamtausgabe für den Insel-Verlag vorgeschlagen, doch Kippenberg lehnte die Grabbe-Edition aus Kostengründen ab. Siehe Burkhard Stenzel: „... natürlich mit grundsätzlicher Zustimmung.“ Anton Kippenberg und die in Weimar geplante Grabbe-Gesamtausgabe für den Insel-Verlag. In: Grabbe-Jahrbuch 34 (2015), S. 174-186.

74 Alfred Bergmanns Erwartungen erfüllten sich insofern, dass Grabbes Werk und Biographie von der NS-Ideologie vereinnahmt wurde. Siehe hierzu Michael Vogt: „Durchbruchsschlacht für Grabbe“. Die Grabbe-Wochen 1936 als Beispiel nationalsozialistischer Kulturpolitik in der Region. In: Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp. Bielefeld 1986, S. 91-110.

20. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 9. SEPTEMBER 1933

Salzburg, den 9. September 1933

Lieber Herr Doktor!

Ich bin sehr glücklich, von Ihnen zu hören und vor allem, weil Ihr Brief mir Gutes sagt und das zählt doppelt in dieser Zeit. Ich bin sehr glücklich, dass Ihre Stellung im Goethe[-] und Schiller-Archiv nun eine feste und dauernde geworden ist und Sie sicherlich dadurch in eine tiefere Verbundenheit mit diesem Institut gelangen.⁷⁵ Hätte es doch nur mehr Geld, welche herrliche Sachen könnte es heute noch kaufen!⁷⁶ Was wird mir angeboten, aber die Zeit des Kaufens ist dahin⁷⁷ und vielleicht werden einmal auch meine Stücke unter Ihre[n] Hut gelangen. Zur Zeit bin ich zwar noch nicht gedrängt in diesen Dingen und die auswärtigen, in den letzten Jahren erstaunlich gestiegenen Erfolge meiner Bücher,⁷⁸ versuchen den Verlust[,] den ich erleide, auszugleichen. Aber es handelt sich, Sie wissen es ja, bei einer Sammlung nicht nur um die verfluchte Materie[,] sondern auch um die geistige Freude, und die ist zur Zeit dahin. Meine Sammlung war so schön gerundet und gewachsen⁷⁹ in den letzten Jahren, dass

-
- 75 Alfred Bergmann erhielt ab 1. Oktober 1933 einen unbefristeten Arbeitsvertrag als Bibliothekar am Goethe- und Schiller-Archiv. Zugleich war er Schriftführer der Goethe-Gesellschaft, verfasste Protokolle für den Ortsausschuss und für den Vorstand, arbeitete am Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft mit und war 1934/35 an der Vorbereitung und Durchführung der Einweihungsfeier des Neubaus des Goethe-Nationalmuseums in Weimar beteiligt, die im Zeichen der Anpassung an das NS-Regime stand.
- 76 Stefan Zweig hatte Kenntnis von der permanenten Knappheit von Anschaffungsmitteln für den Erwerb von Autographen, Archivalien und Büchern des Goethe- und Schiller-Archivs. Dass er dem Weimarer Institut ein Sammlungsstück überließ, ist nicht bekannt.
- 77 Die Sammlungstätigkeit von Stefan Zweig nahm seit 1933 deutlich ab. Infolge der NS-Machtübernahme und terroristischen Politik in Deutschland, die direkt Auswirkungen auf das Schaffen und Leben Stefan Zweigs hatte – seine Bücher wurden 1933 u. a. an acht Orten in Thüringen öffentlich verbrannt, verboten und aus dem Buchhandeln und öffentlichen Büchereien entfernt – reifte sein Entschluss zur Flucht in das Exil. Am 10. Juni 1933 schrieb er an Romain Rolland: „Ich habe lange gezögert. Aber nun bin ich mir sicher, alles zu verlassen, mein Haus, meine Bücher, meine Sammlungen.“ In: Stefan Zweig: Briefe 1932-1942. Hrsg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M. 2005, S. 43.
- 78 Bis Ende 1932 hatte Stefan Zweigs historischer Roman *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (Leipzig, Insel-Verlag) in kurzer Zeit die Auflage von 40.000 Exemplaren erreicht.
- 79 Alfred Bergmann hatte die obige Briefpassage (von „Meine Sammlung war so schön gerundet“ bis „Denkwürdiges geschaffen hätte.“) mit der Schreibmaschine

ich dachte, sie einmal als ein grosses Vermächtnis der Oeffentlichkeit vermachen zu können, aber ein deutsches Museum würde es heute kaum mehr nehmen, bei einem österreichischen Institut weiss ich nicht[,] ob es dauernd ist und so wird sie wohl eines Tages den gemeinen Weg alles Fleisches gehen. Schade, denn ich war, Sie wissen es, so wie Kippenberg ein Sammler, dem es nicht auf Vermögensanlage, sondern auch auf architektonischen Bau und auf ein universales Ganzes ankam und der, ohne die eingetretenen Umstände wirklich etwas Dauerndes und Denkwürdiges geschaffen hätte. Darum will ich Sie auch gar nicht mehr um die Notizen bitten, vernichten Sie /2/ sie ruhig, es ist mir mehr vernichtet worden[,] was mir Freude machte[,] und den Katalog wird wahrscheinlich keine freundschaftliche liebe Hand, sondern eines Tages die kalkulatorisch anpreisende eines Händlers machen.

Nach Weimar zu kommen⁸⁰ habe ich das gleiche Verlangen wie früher und hoffe doch, dass Sie noch einmal in Amt und Würden und nicht auf dem „niedern Schemmelstuhle“ des Sekretarius⁸¹ sehen werde. Das wichtigste ist für mich jetzt, wieder zur Arbeit zu kommen, die durch eine sehr begreifliche Dekonzentration gehemmt war. Hoffentlich gelingt es.

Und wann immer Sie meine Katalogsammlung benützen wollen, oder wie immer ich Ihnen dienlich sein kann, jedenfalls wird es mir eine Freude sein. Grüssen Sie mir Ihre Frau und gedenken Sie wie in den vergangenen Tagen, auch weiterhin Ihres getreu ergebenen

[Stefan Zweig]

abgeschrieben und vermutlich dem Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs, Hans Wahl, zur Kenntnisnahme vorgelegt. Siehe GSA, Sign. 150/A 85, Bl. 2. Offenbar blieb diese Information folgenlos hinsichtlich des Ankaufs von Goethe-Handschriften aus der Sammlung Stefan Zweig durch das Weimarer Archiv.

- 80 Angesichts der radikal veränderten politischen Verhältnisse in Deutschland lehnte Stefan Zweig eine Reise nach Weimar 1933 ab. An den Schweizer Sammler Karl Heigy-Hagenbach schrieb er am 20. März 1933: „Ich möchte im gegenwärtigen Augenblick nicht durch Deutschland reisen [...]. Sie in der Schweiz wissen vielleicht gar nicht, wie weit der Irrsinn in Deutschland jetzt geht.“ In: Matuschek: Stefan Zweig (Anm. 65), S. 262.
- 81 Alfred Bergmann war von 1933 bis 1935 Schriftführer der Goethe-Gesellschaft in Weimar. Seine Hoffnung, nach Max Heckers Pensionierung (1935) die Stelle des stellvertretenden Direktors des Goethe- und Schiller-Archivs zu erhalten, erfüllte sich nicht.

21. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 9. MAI 1935

Weimar, den 9. Mai 1935

Sehr verehrter, lieber Herr Doktor Zweig!

Vor längerer Zeit habe ich als Schriftführer der Goethe-Gesellschaft Kenntnis davon erhalten, daß Sie Ihre Mitgliedschaft bei der Gesellschaft wegen Auflösung Ihrer Bibliothek aufgegeben haben.⁸² Ich bin darüber sehr traurig und habe seitdem oft daran gedacht, was Sie nun wohl angefangen haben, wohin Sie übergesiedelt sein werden. Denn auf dem Kapuzinerberge suche ich Sie nun nicht mehr.

Daß ich heute an Sie schreibe, hat noch einen bestimmten Grund: Es spukt wieder einmal die Grabbe-Ausgabe. Man hofft, sie mit Reichsmitteln doch durchführen zu können.⁸³ Die Entscheidung darüber soll in den nächsten Wochen fallen. Wenn irgend möglich möchte ich dazu auch die Durchsicht Ihrer Autographenkataloge⁸⁴ beenden, die ich in jenen glücklichen Salzburger Wochen beginnen durfte. Jedoch muß ich heute daran zweifeln, daß es noch möglich ist. Erstens werde ich nicht nach Salzburg dürfen, und zweitens muß ich damit rechnen, daß Sie Ihre Sammlung, auch an Katalogen, von dort weggeführt haben.⁸⁵

82 Als Schriftführer der Goethe-Gesellschaft in Weimar war Alfred Bergmann mit den inneren Angelegenheiten der größten Literaturgesellschaft in Deutschland mit mehr als 4.000 Mitgliedern bis 1933 vertraut. Stefan Zweig hatte im Brief vom 3. April 1934 aus London an Anna Meingast, Sekretärin in Salzburg, folgende Bitte: „Der Goethegesellschaft bitte den Beitrag von Mark 9.- zu senden und gleichzeitig mit zu teilen, dass ich wegen Aufgabe meiner Bibliothek die Teilnahme an Vereinen in Hinkunft aufgebe. Bitte betonen Sie dabei, dass ich zur Zeit verreise bin.“ Literaturarchiv Salzburg, Forschungszentrum von Universität, Land und Stadt Salzburg (LAS), Stefan Zweig – Sammlung Anna Meingast, ohne Signatur. Für die Zitiergehenmigung aus o. g. Brief danke ich Frau Zangerl (LAS) und Herrn Holl (Präsident der Internationalen Stefan Zweig Gesellschaft).

83 Alfred Bergmann hatte den ersten Plan einer Gesamtausgabe der Werke und Briefe von Grabbe Anton Kippenberg, Chef des Insel-Verlages Leipzig, unterbreitet. Dieser lehnte aus Kostengründen ab, siehe Stenzel: „...natürlich mit grundsätzlicher Zustimmung.“ (Anm. 73), S. 174-186. Bergmanns weitergehende Pläne zur Edition der Schriften und Korrespondenzen Grabbes mit Hilfe von Mitteln der Reichsregierung bezogen sich auf das Jubiläumsjahr 1936, den 100. Todestag Grabbes.

84 Zu Stefan Zweigs umfangreicher Sammlung von Autographenkatalogen von verschiedenen Antiquariaten, die etwa 4.000 Exemplare umfasst haben soll, siehe Matuschek: „Ich kenne den Zauber der Handschrift“ (Anm. 1).

85 Alfred Bergmann besuchte das Salzburger Wohnhaus und die Sammlung Stefan Zweig weder 1935 noch 1936, so der Recherchestand nach Auswertung der Quellen in den Archiven in Detmold und Weimar.

Um nun zu wissen, ob ich in meine Pläne für dieses Jahr einen Aufenthalt in Salzburg einsetzen muß, würde ich gern von Ihnen erfahren, wie es damit steht, ob ich also unter den jetzt obwaltenden Verhältnissen überhaupt die Erlaubnis zu einem Aufenthalte in Salzburg (oder auch zu einem täglich wiederholten, etwa von Berchtesgaden aus) bekommen würde und wenn ja, ob dort die Kataloge noch zur Benutzung zur Verfügung stehn?

Ich werde mich, auch wenn Ihr Bescheid gänzlich verneinend ausfällt, auf jeden Fall über ein Lebenszeichen von Ihnen herzlich freuen und hoffe, daß Sie mir von sich und Ihren Damen leidlich Günstiges berichten können.

Mit vielen herzlichen Grüßen
stets Ihr dankbar ergebener

22. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 13. MAI 1935

Zürich, den 13. Mai 1935

Lieber Herr Doktor!

Von der Reise nur herzliche Grüsse!

Ja, mit dem Sammeln ist es vorbei – man hat Mühe genug, sich selber zu sammeln, und die schwierige Zeit gelassen zu bestehen.⁸⁶ Was meine Autographen-Katalogsammlung betrifft, so wird sie wahrscheinlich bald mein Haus verlassen. Ich habe die Absicht, sie der Wiener Nationalbibliothek zunächst als Leihgabe zu stiften und dort wird sie sorglicher ergänzt werden können als ich es auf meinen Reisen vermag.

Herzlich würde es mich freuen, käme Ihre Grabbe-Ausgabe zustande und die Mühe und die Freude, die [Sie] persönlich dabei empfinden würde sich in ein Werk für uns alle verwandeln.

Ergebenst Ihr
[Stefan Zweig]

86 Stefan Zweig informierte Alfred Bergmann nicht darüber, dass er Autographen auch verschenkte. So hatte er Thomas Mann zum 60. Geburtstag in Zürich im Mai 1935 aus seiner Autographensammlung eine Goethe-Handschrift geschenkt. Das „anmutigste Geschenk kam von Stefan Zweig, [...] eine Handschrift Goethes.“ Zit. nach: Klaus Happle: Thomas Mann. Eine Biographie in 2 Bänden. Reinbek bei Hamburg 1995, Bd. 1, S. 847.

23. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 19. MAI 1935

Weimar, den 19. Mai 1935

Sehr verehrter, lieber Herr Doktor Zweig!

Herzlich danke ich Ihnen für Ihren Brief vom 13. d. {es} M. {onats} [,] der sehr wehmütige Gefühle in mir aufgeregt hat.

Ich möchte so gern die Hoffnung eines Wiedersehens haben. Da ich Ende September genötigt war, von meiner Frau wegzuziehen und später, die Scheidung einzureichen, so lebe ich nun hier in völliger Vereinsamung, und alle meine guten Freunde sind so weit entfernt. Ich habe zwar durch einen günstigen Umstand in der durch Liszt berühmt gewordenen Altenburg⁸⁷ die herrlichsten Räume gefunden, meine Sammlung endlich würdig unterzubringen, aber die Zwiesprache mit einem Menschen, der mit wohlwill, vermag alles dies doch nicht zu ersetzen.

Ich habe eine große, herzliche Bitte. Dürfte ich auf Erfüllung hoffen? Zum Zeichen dafür, daß Sie mir Ihre gütige Gesinnung bewahren, möchte ich so gern ein Bild mit einer kleinen Widmung von Ihnen haben. Sie würden mich sehr glücklich machen!

Die unvergleichliche Sammlung Ihrer Kataloge soll also nach Wien kommen! Ganz persönlich hatte ich im stillen – in früheren Tagen! – gehofft, wir würden Sie ans Archiv bekommen können. Heute haben wir freilich keinen Anspruch mehr darauf, und allerdings auch nicht die Mittel, sie künftig zu ergänzen. Darf ich um ein kurzes Wort bitten, wenn die Sache zum Abschluß gekommen ist, da ich dann sogleich ein Gesuch an unser Innenministerium machen will, um die Erlaubnis zu einem Studienaufenthalte in Wien.

Nun habe ich noch die eine Sorge: würde sich eine Verwertung Ihrer Grabbe-Handschriften für meine Ausgabe irgendwie ermöglichen lassen, falls diese zustande kommt?

Viele gute Wünsche und herzliche Grüße
stets Ihr dankbar ergebener

87 Das dreigeschossige Haus „Altenburg“ ließ im Jahr 1811 der Weimarer Oberstallmeister Friedrich von Seebach erbauen. Dieses Gebäude wurde von Großherzogin Maria Paulowna dem Komponisten Franz Liszt im Jahr 1848 zur Verfügung gestellt. Es war ein musikalisches und geistiges Zentrum in Weimar.

24. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 23. MAI 1935

Zürich, den 23. Mai 1935

Lieber Herr Bergmann,

Ich danke Ihnen sehr für Ihren guten Brief [,] in dem nur die schmerzliche Mitteilung mich bedrückt hat, dass Sie jetzt wieder junggesellig allein Ihr Leben führen. Es ist nicht ganz leicht in späteren Jahren seine Existenzformen völlig wieder umzustellen, aber mir geht es in einem anderen Sinne ähnlich dadurch, dass ich das Haus aufgebe mit Büchern und Sammlungen und eine engere und beweglichere Form dafür wählen will. Es hat sich wieder einmal das türkische Sprichwort erfüllt „Wenn das Haus fertig ist kommt der Tod“ – bei mir waren eben die Sammlungen, die Bibliothek und die Registraturen in Ordnung gebracht und jetzt ist wieder alles scharf auseinander gerissen. Die Katalogsammlung soll nach Wien übersiedeln, es ist nur nicht der letzte Vertragsabschluss getan[,] weil ich es vorsichtig gemacht durch manche Beispiele, zunächst nur als Leihgabe geben will. Zunächst steht sie noch in Salzburg, aber ich werde Ihnen mitteilen, sobald die Sache in Gang kommt. Mit den Grabbe-Handschriften ist es leichter. Ich kann Sie Ihnen entweder durch meine Frau leihweise für einige Tage senden lassen oder photographieren, und das Bild kommt, sobald ich eines habe.⁸⁸

Viele herzliche Grüsse in alter Verbundenheit
[Stefan Zweig]

25. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 15. FEBRUAR 1937

Weimar, den 15. Februar 1937

Sehr verehrter Herr Doktor!

Da ich in diesem Sommer möglicherweise eine Durcharbeitung Ihrer Sammlung von Autographenkatalogen vornehmen kann, so bitte ich um eine freundliche Auskunft darüber, ob die Überweisung an die Nationalbibliothek in Wien bereits zustande gekommen ist oder sich die Sammlung noch in Salzburg befindet. Ich möchte nicht in Wien anfragen, da ich nicht weiß, ob man dort von Ihren Absichten unterrichtet ist und mich keiner Indiskretion schuldig machen möchte.

88 Die Recherche in der Lippischen Landesbibliothek Detmold erbrachte, dass im Nachlass von Alfred Bergmann kein Bildnis oder Foto von Stefan Zweig mit einer Widmung für ihn vorliegt.

Ich bin über Weihnachten und Neujahr in London gewesen und habe sehr bedauert, daß ich Sie dort nicht habe begrüßen können.⁸⁹

Die besten Empfehlungen
Ihres stets dankbar ergebene

26. STEFAN ZWEIG AN ALFRED BERGMANN, 20. FEBRUAR 1937

London, 20. Februar 1937

Lieber Herr Doktor!

Es tat mir leid zu hören, dass Sie während meiner Abwesenheit in London gewesen sind, ich hätte so sehr mich gefreut, Sie zu begrüßen.⁹⁰ Die Autografenkataloge stehen zur Zeit noch in Salzburg. Die Ueberweisung an die Nationalbibliothek ist bisher nicht zustande gekommen, weil da ein Vertrag erst aufgesetzt werden müsste und ich noch keine Zeit hatte, es durchzuführen. Es ist aber doch sicher, dass sie über kurz oder lang dort landen wird. Zur Zeit werden die neueren Kataloge dort noch aufgestellt, aber nicht mehr mit der alten Liebe geordnet, denn ich selbst bin nicht da und so wird eigentlich nur der alte Bestand zusammengehalten. Dass ein Grossteil der Autografen schon den Weg alles Fleisches gegangen, haben Sie ja aus dem Kataloge wohl ersehen.⁹¹ Es war ein schwerer Entschluss, aber in einem gewissen Alter hat man/2/genug gesammelt und vielleicht auch genug gearbeitet und gelebt – ich wenigstens hatte wie an so vielem andern, die rechte Freude verloren. Möge sie Ihnen für Ihren Grabbe erhalten bleiben, dessen grosse Biografie wir noch immer erwarten.⁹²

Ob Sie im Sommer die Sammlung einsehen können, kann ich heute noch nicht sagen, aber wenn es irgendwie zu machen ist, so werde ich es ermöglichen.

89 Alfred Bergmann musste die Reise nach London für Dezember 1936 beim Thüringer Innenministerium anmelden und genehmigen lassen sowie Devisen für den Aufenthalt in Großbritannien beantragen. Die Motive für die Reise nach London wären aus weiteren Schriftstücken im Nachlass Bergmann der LLBD zu ermitteln.

90 Tatsächlich befand sich Stefan Zweig von Weihnachten 1936 bis zum Neujahr 1937 auf Reisen. Zwischen Paris und Zürich reiste er in diesen Tagen, um zum Jahresbeginn mit Lotte Altmann nach Neapel auf einem Passagierschiff zu fahren. In: Stefan Zweig: „Ich wünschte, dass ich Ihnen ein wenig fehlte.“ Briefe an Lotte Altmann. Hrsg. von Oliver Matuschek, Frankfurt a. M. 2013, S. 169 f.

91 Der österreichische Autor nahm an, dass Alfred Bergmann den Autographenkatalog aus der Sammlung Stefan Zweig mit 300 Handschriften, veröffentlicht von Heinrich Hinterberger (Wien, o.J./1936) mit dem Titel *Original-Manuskripte deutscher Dichter und Denker [...]. Eine berühmte Sammlung repräsentativer Handschriften*, bekannt war.

92 Alfred Bergmann verfasste keine Grabbe-Biographie.

Mit den besten Empfehlungen
Ihr sehr ergebener
[Stefan Zweig]

27. ALFRED BERGMANN AN STEFAN ZWEIG, 10. MAI 1937

Weimar, den 10. Mai 1937

Sehr verehrter Herr Doktor!

Das Ausbleiben einer Antwort auf meine Anfrage vom März macht mir Sorgen. Hoffentlich habe ich Sie nicht verletzt? Die Sache ist leider so, daß ich nur dann an einen Aufenthalt in Salzburg in diesem Jahr denken kann, wenn ich die dafür erforderlichen Devisen noch vor Pfingsten beantrage. Ist es bis dahin nicht sicher, ob ich in Ihrer Sammlung arbeiten kann, dann müßte ich den Plan in diesem Jahre begraben. Dieses wäre aber sehr schade, da das Ergebnis der Katalogdurchsicht die Grundlage meiner weiteren Arbeiten sein sollte. Es ist selbstverständlich, daß diese Arbeit Ihnen keinerlei Opfer oder Beschwerlichkeiten auferlegen soll. Ich weiß ja gar nicht, wie es jetzt auf dem Kapuzinerberge aussieht.

Die freundlichsten Grüße
Ihres sehr ergebenen

28. LOTTE ALTMANN AN ALFRED BERGMANN, 13. MAI 1937

London, 13. Mai 1937

Sehr geehrter Herr Bergmann!

Herr Dr. Zweig ist augenblicklich verreist und ich möchte nur Ihren Brief vom 10. Mai bestätigen und Ihnen mitteilen, dass das Haus in Salzburg inzwischen aufgelöst wurde und die Sammlung sich meines Wissens jetzt bei einem Händler in Wien befindet. Ich bedauere, dass ich Ihnen keine genauere Auskunft geben kann und bleibe mit vorzüglicher Hochachtung

Altmann⁹³
Sekretärin

93 Elisabeth Charlotte Altmann (1908-1942) war Stefan Zweigs Sekretärin, mit der er nach der Scheidung von seiner ersten Frau Friderike Maria Zweig (1882-1971) seit 1939 verheiratet war. Sie übernahm u. a. Korrekturaufgaben für Zweigs Erinnerungen *Die Welt von Gestern* (1942), wurde darin aber nicht namentlich genannt, sondern als „Lebensgefährtin“ erwähnt. Mit Lotte Altmann schied Stefan Zweig am 23. Februar 1942 in Petrópolis (Brasilien) aus dem Leben.

Rezensionen

Vormärz-Handbuch. Hrsg. von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2020

Das Forum Vormärz Forschung wurde im Jahre 1994 als eine wissenschaftliche Vereinigung gegründet, die Projekte zur kulturgeschichtlichen Epoche von etwa 1815 bis 1848 initiiert und realisiert. Mitunter auf Grundlage von internationalen Konferenzen, Symposien und Arbeitsgesprächen erschienen im Aisthesis Verlag bis zum 25-jährigen Jubiläum 2019 immerhin 23 Jahrbücher, 42 thematische Studienbände sowie 7 archivalische Bände. Allein diese wohl singuläre wissenschaftliche Leistung von mit dem Vormärz kontinuierlich befassten Autorinnen und Autoren und des Verlages sollte einmal in einer Besprechung als herausragendes forschungsgeschichtliches Ereignis gewürdigt werden, was hier aus Platzgründen jedoch nicht geschehen kann.

Als vorläufiger Höhepunkt der weit ausgreifenden interdisziplinären wissenschaftlichen Praxis des Forum Vormärz Forschung darf das nun vorgelegte über 1.000 Seiten umfassende Handbuch gelten, das als monumentales Kompendium des Wissens über diese Epoche eine Grundlage und Anregung für die künftige wissenschaftliche Erschließung werden dürfte. Die ca. fünfzig Autoren sind zum größten Teil Mitglieder des Forums und publizieren meist seit vielen Jahren zu einschlägigen Themen dieses historischen Feldes. Außerdem sind auch junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit Beiträgen beteiligt. Beeindruckend ist, dass in das Handbuch die neuesten Forschungsergebnisse mehrerer Disziplinen zur Vormärzepoche einfließen.

Der Herausgeber Norbert Otto Eke, Universität Paderborn, hat seit den späten 1990er Jahren regelmäßig selbständige und nichtselbständige Publikationen zum Vormärz vorgelegt.¹ In einer gleichermaßen historischen wie systematischen Einleitung skizziert er die Anfang der 1970er Jahre sowohl in der BRD²

1 Vor allem: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005. Vgl. zu weiteren Veröffentlichungen das Literaturverzeichnis zu Ekes Einleitung „Vormärz – Prolegomenon einer Epochendarstellung“, S. 17.

2 Siehe Peter Stein: Epochenproblem „Vormärz“ (1815-1848). Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler, 132), im Kontrast vor allem zu Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsperiode 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970 sowie Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. 3 Bde. Stuttgart 1971-1980.

als auch in der DDR³ einsetzende Forschung in ihren divergierenden und sich wandelnden Methoden und Erfahrungen. Die seitdem formulierten Konzepte versteht der Herausgeber als jeweils verständliche „Epochenkonstruktionen“ (S. 9) oder als „retrospektive Konstruktionen“ (S. 10), die mit polarisierenden Begriffen wie Vormärz oder Biedermeier und Revolution oder Restauration etc. lediglich einseitig entweder als progressive oder regressive Literaturbewegung unzulänglich verstanden und bewertet wurden. Auch die zeitlichen Zäsuren schwankten beträchtlich – vom Wiener Kongress (1815), von den ausgehenden 1820er Jahren oder sogar der französischen Julirevolution (1830) bis zum Revolutionsjahr 1848 (einschließlich einem „Nachmärz“).

Den methodischen und historischen „Streitfall ‚Vormärz‘“ (S. 13ff.) kann und will der Herausgeber freilich nicht beenden, denn auch in den Diskursen der jüngeren Zeit treten im Hinblick auf die differenzierte, ganzheitliche Bestimmung der literaturgeschichtlichen Perioden verschiedene definitorische Varianten auf.⁴ Eke votiert für ein „weiter gefasstes Verständnis der Epoche“ (S. 14) und beabsichtigt, unter Anknüpfung an Vorstöße seit den 1970er Jahren, die „Gesamtheit des Literatursystems“ (S. 14) zwischen 1815 und 1848 komplex und in seinen Widersprüchen zu erfassen und dabei die lange Zeit dominierende

3 Siehe Rainer Rosenberg: *Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz*. Berlin 1975. Das Interesse am Vormärz (vor allem an Heine, Büchner, Weerth) war in der DDR jedoch schon seit den 1950er Jahren vorhanden, zur Auseinandersetzung mit den in Anm. 2 genannten Arbeiten vgl. S. 241-249.

4 Gustav Frank leitete einen Paradigmenwechsel in der Vormärz-Forschung ein, zuerst in: *Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung von ‚Literatur‘ im Vormärz*. In: Rainer Rosenberg, Detlev Kopp (Red.): *Journalliteratur im Vormärz*. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 1 (1995), S. 15-47. Vormärz bedeutet für ihn eine „Suchbewegung des Experimentierens“ (S. 32). Vgl. dazu die Reaktion von Peter Stein und Florian Vaßen: *Dialog über eine Revolution. 1848 zwischen Vormärz und Nachmärz*. In: Dies. (Hrsg.): *1848 und der deutsche Vormärz*. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 3 (1997), S. 9-26, hier S. 16f. – In einer Rezension des Büchner-Handbuchs von Roland Borgards und Harald Neumeyer (*Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2009) fasst Gustav Frank die Debatte vorläufig zusammen: „Hatte ich an einem anderen Ort (‚Gibt es einen ‚Vormärz‘ ‚nach der Sozialgeschichte‘? Aus Anlaß von Bunzel/Stein/Vaßens Band *Romantik und Vormärz*“). In: *JB d. Bettina von Arnim-Gesellschaft* 15 [2003]: S. 183-192) einen letzten geschlossenen Auftritt der Generation ‚Vormärz-Forschung‘ beobachtet, so muss sich angesichts dieses Büchner-Handbuchs die Vormärz-Forschung die Frage gefallen lassen, ob sie nicht obsolet geworden ist.“ In: Ders., Madleen Podewski (Hrsg.): *Wissenskulturen des Vormärz*. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 17 (2011), S. 424-428, hier S. 427. Dieser forschungsgeschichtliche Diskurs sollte an anderer Stelle geführt werden.

ausschließliche „Zweiteilung in eine progressiv-emanzipatorische und eine autonom-ästhetische, konservativ-restaurative Literatur“ (S. 15) endgültig zu überwinden, wobei die Auseinandersetzung der Schriftsteller im „Vormärz“ mit der „Kunstperiode“ (Aufklärung, Klassik, Romantik – siehe S. 155-178) immanent erhalten bliebe. Insofern erscheint die neue literarische Epoche als experimentelle Übergangszeit zwischen den ideellen und ästhetischen Traditionen des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts und dem kritischen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Beiträgerinnen und Beiträger des Handbuchs sind erfolgreich bestrebt, den „aktuellen Stand der Vormärz-Forschung“ zumal „in kulturwissenschaftlicher Fokussierung“ (S. 16) zu präsentieren. Da die Epoche zwischen 1815 und 1848 (und gelegentlich darüber hinaus) umfassend erschlossen werden soll, finden sich neben Studien zur Literatur im weitesten Sinn und zum Theater auch solche für Interessenten „aus Theologie, Philosophie, Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte, aus Soziologie, Politologie sowie aus den Kommunikations- und Medienwissenschaften.“ (S. 16)

Die daher die verschiedenen Fächer und Disziplinen integrierende Systematik der Gliederung, der Darstellungen und der Umfang der Makroteile 1-5 lassen erkennen, dass die Vormärz-Autorinnen und Autoren und ihre literarischen Werke tatsächlich nicht den hauptsächlichen Schwerpunkt bilden. Nach dem „Historische[n] Abriss: Das Zeitalter der Revolution(en)“ (S. 19-152) folgen zunächst „Übergreifende Fragestellungen“ (S. 153-297) und „Interdisziplinäre Implikationen“ (S. 299-452), die fast die Hälfte des gesamten Bandes einnehmen. Die interdisziplinären Studien zur Epoche stellen basale polyvalente Perspektiven, Konstellationen und Korrelationen dar, die die literarischen Werke und die Biographien ihrer Autoren historisch komplex kontextualisieren und in einem fundierten, auch weitgespannt offenen Interpretationsrahmen situieren. Diese die einzelnen gesellschaftlichen Sphären übergreifenden Abschnitte tragen zum universellen Verständnis der historischen Epoche bei, doch verschieben sie die Proportionen zwischen den extensiven Passagen, der „kulturwissenschaftlichen Fokussierung“ und der Behandlung von einzelnen Biographien und Werken wohl zu Ungunsten der die Literatur des Vormärz repräsentierenden Schriftsteller.

Nachdem die „Literaturverhältnisse, Literaturkonzepte und literarische Gattungen“ intensiv und differenziert (Literaturmarkt, z. B. Journalismus, Kritik, Zensur, die Gattungen und Genre etc.) behandelt wurden (S. 453-655), stellt das letzte Drittel des Handbuchs (S. 657-987) monographisch auf jeweils etwa sechs bis acht Seiten fünfzig Autorinnen und Autoren von Willibald Alexis bis zu Johann Georg August Wirth dar. So erhalten etwa Heinrich Heine oder Georg Büchner ungefähr genauso viele Seiten wie Robert Prutz oder Wilhelm

Weitling. Entsprechend der Konzeption gibt es im gleichen Ausmaß auch Kapitel zu im Vormärz dichtenden Romantikern wie Joseph von Eichendorff (Todesjahr 1857), Joseph von Görres (1848), die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (1863, 1859), Ludwig Tieck (1853) und Ludwig Uhland (1862).

Bei einer Besprechung im Grabbe-Jahrbuch sei es erlaubt, auf eine weitere Auseinandersetzung mit den methodisch vielfältigen Annäherungen und interdisziplinären Beschreibungen der kulturgeschichtlichen Erscheinungen und Zusammenhänge, die im internationalen und nationalen Horizont komplex thematisiert und reflektiert werden, zu verzichten. Vielmehr wendet sie sich im Folgenden allein den Artikeln über die drei Detmolder Dichter zu. Diese Beiträge sind von renommierten Wissenschaftlern verfasst, die sich seit langem editorisch und interpretatorisch mit ihnen und dem Vormärz im Ganzen beschäftigten und auch als Autoren des Grabbe-Jahrbuchs in Erscheinung treten.

Detlev Kopp schreibt über Christian Dietrich Grabbe; Florian Vaßen über Ferdinand Freiligrath (und zugleich über „Theater und Drama“, wobei Grabbe selbstverständlich prominent vorkommt); Bernd Füllner über Georg Weerth (und zugleich einen vorzüglichen Überblick zu den „Editionen“ von Vormärzautoren beisteuert, der auch die wissenschaftlichen Werkausgaben zu den drei Detmolder Schriftstellern einschließt).

In dem Kapitel „Theater und Drama“ (S. 510-527) stellt Vaßen die Stellung der Dramatik in den desolaten Theaterverhältnissen der Restaurationszeit in Deutschland und Österreich (Grillparzer, Wiener Volkstheater) dar. Auf den stehenden Bühnen (Hof- und Stadttheatern) erhielten die innovativen Stücke Grabbes (wie Büchners) keine Chance, aufgeführt zu werden. Vaßen skizziert die konkurrierenden dramaturgischen Konzepte, die ihnen immanenten Rezeptionsbeziehungen und die praktischen Theaterreformen (Ludwig Tieck, Karl Immermann, August Klingemann, Eduard Devrient) im heterogenen Spannungsfeld von dominierender trivialer Unterhaltungsdramatik, Jungem Deutschland (Karl Gutzkow, Theaterkritik), ästhetischer Avantgarde (Grabbe, Büchner), aber auch Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Grabbes Dramatik charakterisiert er als innovative „*Grenzüberschreitung*“ – geistig als „*Destruktion* idealistischer Philosophie“, formal als „Ausgangspunkt des *Theaters der Moderne*“. (S. 521)

Mit Vaßens Bestimmung der widersprüchlichen Beziehungen zwischen Drama und Theater korrespondierend, konzentriert sich Detlev Kopp in seinem Grabbe-Kapitel (S. 747-755) auf die wohl wichtigsten drei Texte, die in ihren Genres jeweils den radikalen Bruch mit den theatralischen Traditionen vollziehen und den Beginn der Moderne markieren: die Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* (1822), das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822) und das Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage* (1831).

Grabbes Theaterstücke verabschieden definitiv den idealistischen Humanismus von Aufklärung und Klassik und deren anthropologisch akzentuierte optimistische Geschichtsperspektive. Kopp präzisiert Grabbes oft lediglich als „Außenseiter“ beschriebene Position insofern, als dieser, bei allem Interesse an gesellschaftlichen Prozessen, „kein Parteigänger eines revolutionären politischen Aktivismus“ (S. 752) gewesen sei (wie Georg Büchner), sondern – und das ist jedenfalls in dieser Zuspitzung neu – in Opposition dazu eines „negativen Anarchismus“ mit „deutlich apokalyptischen Züge[n].“ (S. 753)⁵ Deshalb lehnte Grabbe auch alle vormärzlichen literarischen Konzepte von Heine bis zum Jungen Deutschland ab, meist mit extrem satirischem Gestus. An Detlev Kopp's Interpretation hervorzuheben, ist, dass er rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Aspekte (nicht nur im Hinblick auf Drama und Theater) in seine Darstellung integriert.

Die zutreffende Feststellung, dass die Werke des Detmolder Dramatikers auf den Bühnen der Gegenwart, trotz einiger interessanter Experimente, keine große Rolle spielen, wiederholt Florian Vaßen (S. 728-732) sinngemäß für den Lyriker und Übersetzer Ferdinand Freiligrath (1810-1876), der „heute weitgehend nur noch in der Fachwissenschaft wahrgenommen“ werde. (S. 728) Vaßen skizziert das literarische Schaffen des widerspruchsvollen Schriftstellers und unterscheidet zwischen früher biedermeierlicher „Wüsten- und Löwenpoesie“, der „Rheinromantik“, der revolutionären politischen 48er-Lyrik und den nationalistisch-patriotischen Gedichte nach 1868. Freiligrath ließ sich dabei allzu sehr auf den „jeweiligen Publikumsgeschmack“ (S. 731) ein, sodass er zwar im Vormärz und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert Popularität erlangte, wegen mangelnder ästhetischer Variabilität und Innovation in der Geschichte der deutschen Lyrik jedoch nicht inspirierend wirkte.

Das betrifft auch den dritten Detmolder, den – nach Friedrich Engels – „ersten Dichter des deutschen Proletariats“ Georg Weerth (S. 967-974), ein „lange vernachlässigter Autor“ (S. 967), der in Wissenschaft und Kultur erst in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik und früher in der DDR⁶ – wenn auch nur vorübergehend – wiederentdeckt wurde. Bernd Füllner beschreibt die kurze Biographie Weerths (1822-1856) und die Werkentwicklung mit ihren Brüchen und hebt als literaturgeschichtlich bleibende Leistung die satirischen Dichtungen,

5 Vgl. dazu Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe: ein Anarchist? Einige Vorüberlegungen. In: Ders., Sandra Markewitz (Hrsg.): Anarchismus in Vor- und Nachmärz. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 22 (2016), S. 193-204.

6 Siehe Georg Weerth: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Bruno Kaiser. Berlin 1956-57.

zumal *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski*, aber auch die Reisebilder und die Beiträge in der *Neuen Rheinischen Zeitung* hervor.

Die drei Detmolder Schriftsteller, von denen nur Grabbe, obwohl heute selten inszeniert, im gegenwärtigen kollektiven kulturellen Gedächtnis Deutschlands einigermaßen verankert ist, sind im Vormärz-Handbuch nicht nur mit selbständigen Artikeln vertreten, sondern finden ihrer Funktion und Wirkung in den Literatursystemen des Vormärz und des 19. und 20. Jahrhunderts entsprechend auch darüber hinaus eine (z. B. literaturfunktionale, gattungsmäßige etc.) Beachtung. Die Lektüre des Handbuchs (durch Wissenschaftler, aber auch durch Lehrende, Studierende und andere Interessenten) dürfte dazu beitragen, dass Grabbe, Freiligrath und Weerth nicht mehr nur von der akademischen Forschung wahrgenommen werden. Für diese gilt allerdings, dass sie sehr wenig Interesse an den aus Detmold gebürtigen Dichtern aufbringt – wie die in den Grabbe-Jahrbüchern veröffentlichten Personalbibliographien dokumentieren.

Die Publikation des forschungsbasierten kulturwissenschaftlichen Vormärz-Handbuchs, das zu den in den einzelnen Kapiteln behandelten allgemeinen und speziellen Themen und zu den Schriftstellerinnen und Schriftstellern ausführliche Literaturverzeichnisse bereitstellt, verdient höchste Anerkennung und vermittelt Impulse für die künftige Vormärz-Forschung, auch für die weitere Auseinandersetzung mit den Werken Christian Dietrich Grabbes, Ferdinand Freiligraths und Georg Weerths.

Lothar Ehrlich

Levin Schücking. Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Walter Gödden. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 77)

Ein viel und über Vieles Schreibender, zu seiner Zeit auch ein viel gelesener Autor ist Christoph Bernhard Levin Schücking gewesen. Er wurde 1814 im niedersächsischen Meppen geboren, wuchs im Jagdschloss Clemenswerth bei Sögel auf, lebte danach in Münster und Osnabrück, studierte in München, Heidelberg und Göttingen Rechtswissenschaft, kehrte nach Münster zurück, wo er Annette von Droste-Hülshoff kennenlernte, gab seine juristischen Ambitionen auf und versuchte sich fortan als Journalist und ‚freier‘ Schriftsteller durchs Leben zu schlagen – eine Laufbahn, die auf ihren zahlreichen Stationen leicht hätte scheitern können, hätten ihm nicht wohlwollende Freunde und Verleger in Anerkennung seiner literarischen Fähigkeiten immer wieder die Hand gereicht. Der Herausgeber des hier empfohlenen Lesebuchs, Walter Gödden, nennt Schücking einen „Berufsschriftsteller sui generis“; „das klassische Beispiel eines

literarischen Lohn- und Fronarbeiters“ (S. 149), der sich oftmals mühselig mit Auftragsarbeiten und Fortsetzungsromanen über Wasser hielt, pausenlos produzierend und nicht immer sehr zimperlich um die Qualität der „bestellten Lohnarbeit“ besorgt. Sie entwürdigend zu finden, wäre „thöricht“ für ihn gewesen; er musste schließlich seinen Unterhalt damit bestreiten. So steht es in seinen *Lebenserinnerungen*. (Erster Band. Breslau 1866, S. 152f.) Dass sein Werk dennoch auch heute noch Beachtung verdient, ist Göddens Sammelband unschwer abzulesen. Sein Nachwort, in dem er Schücking, sein Schaffen und seine Eigenarten treffend charakterisiert, bietet zudem eine akzeptable Verteidigung der Auswahlkriterien, ja, sie liest sich wie eine schlüssige Selbstrezension, eine überzeugende Besprechung dieses Sammelbändchens, in dem geplant ist, Auskunft zu geben und Zugänge zu schaffen, nicht aber alles Verschüttete ans Tageslicht zu ziehen oder einen möglicherweise verkannten Autor zu rehabilitieren.

Wie das Feuer so mancher einst mit Lesehunger verschlungenen Autoren ist auch Schückings Flamme längst verraucht. Wir würden uns kaum an ihn erinnern, gäbe es da nicht seine Verbindungen zu bedeutenden Partnern. Überlebt in dem Sinne, dass man auch heute noch gern danach griffe, hat keiner der 40 Romane, keine der 90 Novellen, keines der 15 Dramen und sonstigen Werke, die Walter Gödden zählt. Und der Editor tut Recht daran, seine Sammlung nicht mit allzu vielen Auszügen aus dem Œuvre des Dichters Schücking zu überfrachten, sondern die Zitate aus den Romanen *Der Familienschild*, *Die Ritterbürtigen* und *Schloss Dornegge* zu ergänzen, zu kommentieren und zu „konterkarieren“ durch autobiographische Texte Schückings, durch „briefliche Zeugnisse und Dokumente Dritter“. (S. 152) Zu nennen sind da in erster Linie Karl Gutzkow, Ferdinand Freiligrath und Annette von Droste-Hülshoff. Es sind vor allem die Spiegelungen, die literarischen Porträts und Wertungen, mit denen die Genannten sich gegenüber treten, bald liebevoll und empathisch, bald kritisch und korrigierend, die das Buch zum Lesevergnügen machen. Die Zitate bieten in ihrer Abfolge einen Streifzug durch das Leben des Schriftstellers und darüber hinaus vermitteln sie uns ein Zeitbild vormärzlicher Lebenshaltung und Gesinnungen, auch über die Partien, die Schücking zu sehen bereit war, hinaus. Die sozialpolitischen Strömungen, die er weitgehend ignorierte, werden freilich nur angedeutet.

Auszüge aus Schückings *Lebenserinnerungen* informieren uns über Kindheit, Jugend und Universitätszeit, sein Leben in Münster und seinen frühen Kontakt zu Annette von Droste-Hülshoff. Seinen Antritt als Beiträger für Karl Gutzkows *Telegraph für Deutschland* dokumentieren anerkennende Briefe des Herausgebers. Und aus einem Brief der Droste an ihre Schwester Jenny erfahren wir, was sie damals von ihm hielt: Sein kritisches Vermögen schätzt sie hoch ein,

aber „seltsam“ findet sie, „wie jemand so scharf und richtig urtheilen, und selbst so mittelmäßig schreiben kann“. (S. 28) Wie glänzend und treffsicher allerdings der Rezensent Schücking zu formulieren versteht, das beweist seine eingehende und einfühlsame Kritik eines Gedichtbandes der Droste. (S. 32ff.) Auch in den Kostproben aus den im Wesentlichen von Schücking ausgeführten Reiseschilderungen in dem mit Stahlstichen von Karl Schlickum prächtig aufgemachten Band *Das malerische und romantische Westphalen* wird sein stilistisches Können evident, dann nämlich, wenn farbenreiche und stimmungsvolle Städte- und Landschaftsbeschreibungen gefordert sind. Sie weisen ihn als einen befugten, hoch kompetenten Zeichner westfälischer Natur und Geschichte aus. Hier meldet sich unverkennbar ein dichterisches Vermögen zu Wort. Das Buch war als Gemeinschaftswerk geplant, 1839 war Ferdinand Freiligrath in Schückings Stube getreten, um ihn zur Mitarbeit an dem Projekt einzuladen. Aus der ersten Fühlungnahme entwickelte sich eine enge Freundschaft, die vor allem in Briefen Freiligraths lebhaft zum Ausdruck kommt. Sie hielt bis zum Lebensende an. Aus der Arbeit am Westfalenbuch stieg Freiligrath freilich sehr bald, nachdem er das Eingangskapitel abgeliefert hatte, wieder aus und überließ dem Freund den größten Teil der Arbeit. Der wiederum hätte in der Eile damit nicht fertig werden können „ohne die lebhafteste Theilnahme Annettens daran.“ Sie habe „ganze Blättlein“ dazugeschrieben, „die in der Abschrift ganze Bogen wurden“ – „Und so kann man das Buch entstanden nennen aus einer Zusammenarbeit von Freiligrath, dem freilich nur die erste Lieferung angehört, Annettens von Droste und mir.“ (*Lebenserinnerungen*, S. 146 und 147) Der Band ist bis in unsere Tage in immer neuen Auflagen erschienen und gern durchschmökert worden. Er bewahrt dadurch auch den Poeten Schücking für uns – wenn das Buch auch immer noch eher mit dem Namen Freiligraths in Verbindung gebracht wird als mit dem des hauptsächlichen Verfassers.

So innig Schücking auch mit Freiligrath verbunden blieb, so wenig konnte er doch mit dessen kommunistischer Gesinnung anfangen. Er erkannte darin nur das Mitleid mit den Armen und Unterdrückten und ein lebhaft solidarisches Gebaren und glaubte es entschuldigen zu müssen mit der „überströmenden Fülle seines Herzens, die ihn fortriss.“ Politisches Engagement war für Schücking lediglich eine Sache persönlicher Entscheidung oder Leidenschaft; ihm war die Politik ‚nicht ans Herz gewachsen‘, revolutionäre Wechsel ängstigten ihn und entsprachen seiner Ansicht nach nicht dem geschichtlichen Gang der Dinge, wengleich ihm „der Zustand des Vaterlandes damals einen Eindruck völliger Unheilbarkeit“ (S. 86) machte. Er protestierte zurückhaltend; für ihn waren die Liebe zum Bestehenden und der Hass auf alles Chaotische konstitutiv fürs dichterische Wesen. Schücking blieb Betrachter im Strudel der Zeit, abwägend und eher kopfschüttelnd.

Politisches Dichten hielt er nur für eine Modeerscheinung. Und so blieb er auch in seinem Schreiben ganz seiner Epoche verpflichtet. Immerhin haben viele seiner Schilderungen poetischen Rang: in seinen subtilen Charakterstudien treten Annette Droste und Ferdinand Freiligrath greifbar nahe an uns heran.

Annette war stets bemüht, dem viel jüngeren Literaten unter die Arme zu greifen, mit Texten und Vermittlungen. Von lebensgeschichtlicher Bedeutung war für ihn ihre Einladung nach Meersburg am Bodensee, die 1841 erfolgte. Sie hatte dort ihre Unterkunft bezogen, bei ihrer Schwester Jenny, im alten Schloss, das ihr Schwager, der Freiherr Joseph von Laßberg erworben hatte. Der verfügte über eine illustre Bibliothek von zehntausend Bänden, darunter eine Handschrift des Nibelungenliedes. Diese Sammlung zu archivieren bat sie Schücking, der diesem Ruf gern folgte und ein Jahr in ständiger Nähe und im literarischen Austausch mit der Dichterin verbrachte. Seine Archivarbeit gab er indessen schon 1842 wieder auf, um sich als Hauslehrer beim Fürsten Wrede am Mondsee einstellen zu lassen, eine unbefriedigende Tätigkeit, die er bald für einen Posten bei der einflussreichen *Augsburger Allgemeinen Zeitung* erneut kündigte. Eine weitere Station als Feuilletonredakteur der *Kölnischen Zeitung* schloss sich bis 1852 an.

Die Neigung, die Annette ihm gegenüber hegte und bezeugte, erwiderte er nicht in gleichem Maße: „Solltest Du es wohl recht wissen wie lieb ich Dich habe? – ich glaube kaum.“ (S. 79) Damit behielt sie Recht. Für Schücking blieb die 17 Jahre Ältere eine Arbeitskollegin und „mütterliche Freundin“. (S. 67) Er heiratete im Oktober 1843 die 28jährige Schriftstellerin Louise von Gall und machte mit der Angetrauten im Lenz des folgenden Jahres einen Antrittsbesuch in Meersburg. Wie mag sie es empfunden haben? Als das junge Paar sich wieder auf den Weg machte, widmete die Droste ihm ein Abschiedsgedicht (*Lebt wohl*). Sie bleibe zurück, „Verlassen, aber einsam nicht, / Erschüttert, aber nicht zerdrückt, / So lange noch das heil'ge Licht / Auf mich mit Liebesaugen blickt.“ (S. 89)

1852 zog sich Schücking ins westfälische Sassenberg zurück und wirkte von dort aus als anerkannter, viel gelesener Publizist und Romancier. Er unternahm Reisen und wohnte mehrfach wieder in Münster; 1883 starb Levin Schücking in einem Pyrmonter Sanatorium an Bauchspeicheldrüsenkrebs. Behandelnder Arzt war dort sein Sohn Adrian. Auf seine späten Jahre wird im *Lesebuch Levin Schücking* nur flüchtig eingegangen. Der literarische Teil wird mit einem Brief des Schriftstellers an Karl Gutzkow und einer gemütvoll plaudernden Passage aus dem Roman *Schloss Dornegge oder Der Weg zum Glück* beschlossen.

Das minder Lesbare bleibt uns Walter Göddens Auswahl schuldig, und wir wollen ihn dafür nicht tadeln. Fein gezeichnete Charakter- und Naturbilder machen die Lektüre zum Genuss, weniger die Betrachtungen eines ‚Unpolitischen‘. Ergänzt

werden sie durch eine Handvoll recht wohlgeformter Gedichte, zum Teil gewiss wetzstreitend mit Annette auf der Meersburg entstanden: da wetterleuchtet oftmals ihr Stil in seinem Schreiben:

Es lag in spiegelnder Glätte
 Vor uns der endlose See;
 Die weiße Alpenkette
 Stieg marmorn in die Höh'
 [...]
 Und durch die Wolkenschichtung
 Die Sonne sank niederwärts:
 Sie stand über Tod und Vernichtung
 Der Schöpfung blutend Herz.

Die abgedruckten Zitate aus drei Romanen belegen nur, was Walter Gödden und vor ihm andere Kritiker bemängelt haben: Vielfach umständlich und so detailverliebt, so dass die Erzählung kaum von der Stelle rückt, treibt Schücking seine Prosa manchmal nur langsam voran, er vergnügt jedoch auch mit humoristischen Schnurren und skurrilen Charakteren, bisweilen blitzt grotesker Aberwitz auf und Schücking versteht es hier und da, seine Geschichten mit dem Spiritus eines E. T. A. Hoffmann zu würzen. Es fehlt der große Wurf.

Aus den Seiten über die „schwere Aufgabe, von der Literatur (zu) leben um die Zeit von 1840“ (*Lebenserinnerungen*, S. 151), hätte ich mir einen längeren Abschnitt gewünscht, doch in Anbetracht des begrenzten Umfangs, der dem Redakteur für seine Konzeption zur Verfügung stand, ist ihm ein solcher Mangel kaum anzulasten, ebenso wenig, dass bemerkenswerte Zeitgenossen fehlen, deren Weg Schücking gekreuzt hat, wie Karl Simrock, Adele Schopenhauer, Nikolaus Lenau, Moritz Saphir oder Justinus Kerner. Die Begegnung mit Ludwig Uhland immerhin ist im Gedicht *Die Meersburg* (S. 71ff.) festgehalten. Gödden, der mancherlei Vorbehalt gegen seinen Dichter hegt und äußert, vermittelt uns, seinem politischen „Antichambrieren zwischen den Fronten“ (S. 154) zum Trotz, in diesem sehr geschickt angelegten *Lesebuch* das, was Schücking durchlebt zu haben sich selbst und Karl Gutzkow in einem Brief von 1865 attestiert: „ein gutes Stück Zeit- und Literaturgeschichte“. (S. 142)

Peter Schütze

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2019 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 12.6.2020.

Zur Bibliographie

1. **Grabbe-Bibliographie 2017** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 177-180. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2017.html>

Zu Leben und Werk

2. **Hasubek, Peter**: Carl Leberecht Immermann : eine Biographie. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Edition, [2017]. – Grabbe: zahlreiche Erwähnungen, siehe Register
-Rez.: Weber, Robert. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 169-176
3. **Pieroth, Bodo**: Deutsche Schriftsteller als angehende Juristen / Bodo Pieroth. – Berlin : De Gruyter, [2018]. – XXXV, 272 Seiten. – (Juristische Zeitgeschichte. Abteilung 6, Recht in der Kunst – Kunst im Recht ; Band 51). – ISBN 978-3-11-061487-9. – Seite 97-101: Christian Dietrich Grabbe : nicht zu dem erbärmlichsten Brodgelehrten versauern
4. **Detmold an einem Tag** : ein Stadtrundgang / herausgegeben von Mark Lehmostedt ; Text: Steffi Böttger. – 1. Auflage. – Leipzig : Lehmostedt Verlag, 2019. – 46 Seiten : Illustrationen, 1 Karte. – ISBN 978-3-95797-070-1. – Zu Grabbe: Seite 17, 27-28, 37 und 42
5. **Ehrlich, Lothar**: Historisierung und Mythisierung in Grabbes Geschichtsdramen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 41-53
6. **Maes, Sientje**: Der Radikaldramatiker Grabbe und Lentz : theatraler Exzess als Endspiel-ohne-Ende. – In: Michael Lentz / Gastherausgeber: Jan Wilm. – München : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, [2019]. – (Text + Kritik ; Heft 222 (April 2019)). – Seite 50-62
7. **Vogt, Michael**: Theater und Literatur in Lippe. – Illustrationen. – In: Lippische Geschichte / Heide Barmeyer, Hermann Niebuhr, Michael Zelle (Hg.). – Petersberg : Michael Imhof Verlag, [2019]. – (Lippische Studien ;

Band 24) (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und historischen Vereins für das Land Lippe e. V. ; Band 90). – ISBN 978-3-7319-0607-0. – Band 2, Seite 314-342. – Zu Grabbe: Seite 327-332 und passim

Zu einzelnen Werken

Hannibal

8. **Laudin, Gérard:** „den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln“ : Wie geht Grabbe in *Hannibal* mit historischen Quellen um?. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 102-122

Die Hermannsschlacht

9. **Weber, Robert:** Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht : Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum. – 1. Auflage. – Celle : Schlammhauer GbR Weber & Schiwiek, 2018. – 566 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-948082-00-0. – Dissertation, Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, 2017. – Zu Grabbes „Die Hermannsschlacht“ : Seite 61-62 und passim

Herzog Theodor von Gothland

10. **Kurbjuhn, Charlotte:** Grabbes Anti-Orestie : Verlaufsdynamiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland*. – Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 9-30
11. **Meier, Albert:** „Sieh da der Neger.“ : Christian Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* als romantisierendes Schiller-Pastiche. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 31-40
12. **Roselli, Antonio:** „alles scheint mir jetzt möglich“ : zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer / Antonio Roselli. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2019. – 368 Seiten. – (Vormärz-Studien ; 39). – ISBN 978-3-8498-1185-3. – Dissertation, Universität Paderborn, 2016. – Seite 152-224: Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* und *Napoleon oder die hundert Tage*. – Titel der Dissertation: „...und ich weiß nicht, wie's kommt, alles scheint mir jetzt möglich.“ Handlung und Kontingenz im Drama des Vormärz und des Realismus
-Rez.: Fortmann, Patrick. – In: Germanistik : internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen. – Berlin. – Band 60, Heft 1/2 (2019), Seite 315

Die Hohenstaufen

13. **Le Moël, Sylvie:** „In fabelhafter Vorzeit Dämmerung...“: Mythos Geschichte und Mythos Literatur in Grabbes Hohenstaufen-Dramen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 54-65

Napoleon oder die hundert Tage

14. **Chevrel, Éric:** Entre héroïsme et humanité : les *Cent-Jours* de Christian Dietrich Grabbe et de Joseph Roth. – In: Joseph Roth, l'exil à Paris / sous la direction de Philippe Forget et Stéphane Pesnel. – Mont-saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, [2017]. – 376 Seiten. – (Collection France-Autriche). – ISBN 979-1-02-400909-4. – Seite 237-255
15. **Eke, Norbert Otto:** Erinnernte Größe [Elektronische Ressource] : ambigue „Napoleono-Manie“ im Vormärz. – In: Interférences littéraires = Littéraire interferences. – Leuven. – 20 (June 2017), Seite 129-145. – Auch zu Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. – URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/12/8>
16. **Herrmann, Hans-Christian von:** Staatstheater, Kriegstheater (Corneille, Schiller, Clausewitz, Grabbe). – In: Kriegstheater : Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike / Michael Auer/Claude Haas (Hg.) ; unter Mitarbeit von Gwendolin Engels. – Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, [2018]. – (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft). – ISBN 978-3-476-04647-5. – Seite 83-95. – Seite 93-95 zu Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“
17. **Nayhauss, Hans-Christoph von:** Napoleon in Grabbes Drama *Napoleon oder die Hundert Tage*. – In: Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015 : Germanistik zwischen Tradition und Innovation. – Berlin : Peter Lang. – Band 12: [2018]. – 447 Seiten. – (Publikationen der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) ; Band 31). – ISBN 978-3-631-66874-0. – Seite 431-435
18. **Chevrel, Éric:** Grillparzers Ottokar und Grabbes Napoleon: Hybris, Religion und Nationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 84-101
19. **Darras, Gilles:** „Hereinspaziert in die Menagerie!“ : Christian Dietrich Grabbes Bestiarium oder: von Tieren und Menschen in *Napoleon oder die hundert Tage*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 66-83
20. **Ehrlich, Lothar:** *Napoleon oder die hundert Tage* und das Verbot der *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* durch die Zensur im August 1831. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 123-132
s. o. Nr. 12

Zur Wirkungsgeschichte

21. **Ehrlich, Lothar:** Grabbe-Preis 2017. – Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 166-168
22. **Krügler, Thomas:** Das Erbe lokaler Dichter : Grabbe-Gesellschaft: Dr. Peter Schütze bleibt Vorsitzender : eine neue Schrift beleuchtet das Werk von Georg Weerth. – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 18.03.2019
23. **Meister, Helga:** Alex Wissel ironisiert Grabbe [Elektronische Ressource] : Förderpreisträger sägt am Image des Grabbeplatzes. – Illustration. – In: Westdeutsche Zeitung. – Düsseldorf. – 17.12.2019. – URL: https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/kultur/foerderpreistraeger-saegt-am-image-des-grabbeplatzes-in-duesseldorf_aid-47872909
24. **Pothmann, Matthias:** Neues Zusatzschild informiert über Straßennamen in Brassert [Elektronische Ressource] : Lokalprojekt der Marler Bürgerstiftung. – Illustrationen. – In: Lokalkompass.de. – Essen. – 23.10.2019. – Zur Grabbestraße. – URL: https://www.lokalkompass.de/marl/c-kultur/neues-zusatzschild-informiert-ueber-strassenamen-in-brassert_a1234155
25. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2017/18. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 159-165
26. **Tagung an der Sorbonne :** Vorbemerkung / die Herausgeber. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 7-8. – Tagung im Frühjahr 2018 zu Grabbes Werk
27. **Wolff, Guntmar:** Ein Verhör auf der Bühne : szenische Lesung : die Werke der Grabbe-Preisträger Mehdi Moradpour und Clemens Mädge behandeln Vergangenheit und Zukunft, Aufbruch und Resignation / (gw). – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 7.02.2019

Zu Bühnenaufführungen

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Kronach / Werkbühne (2019)

28. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung ... oder In der Hölle wird gescheuert : die unvergessene Kronacher Kult-Komödie / Werkbühne für den Landkreis Kronach ; Folder: Julia Knauer. – [Kronach, 2019]. – 1 Faltblatt : Illustrationen. – Premiere: 15. März 2019
29. **Eine Kult-Komödie zum Jubiläum :** seit 40 Jahren gibt es die Werkbühne im Landkreis Kronach : den Geburtstag feiert man mit einem besonderen Stück / lei. – Illustration. – In: Neue Presse. – Coburg. – 27.02.2019
30. **Löffler, Maria:** Ein fröhliches Sammelsurium : die Kronacher Werkbühne feierte im „Stegner’s“ in Marktrodach ihren 40. Geburtstag mit einer

- Nummernrevue und dem Teufel als Hauptakteur: „In der Hölle wird gescheuert“. – Illustration. – In: Fränkischer Tag. – Bamberg. – 18.03.2019. – Online-Artikel erschien am 17.03.2019. – URL: <https://www.infranken.de/regional/kronach/ein-froehliches-sammelsurium;art219,4114618>
31. **Dies.:** Theaterstück „In der Hölle wird gescheuert“ [Elektronische Ressource]. – Illustration. – In: inFranken.de. – Bamberg. – 7.12.2018. – URL: https://www.infranken.de/regional/artikel_fuer_gemeinden/theaterstueck-in-der-hoelle-wird-gescheuert;art154303,3903106
32. **Noch dreimal ab in die Hölle** [Elektronische Ressource]. – In: inFranken.de. – Bamberg. – 28.03.2019. – Veröffentlicht von: Fränkischer Tag (am 29.03.2019). – URL: https://www.infranken.de/regional/artikel_fuer_gemeinden/noch-dreimal-ab-in-die-hoelle;art154303,4137921
33. **Modes, Martin:** In der Hölle wird's nicht langweilig : die Werkbühne feiert ihr 40. Jubiläum mit einem Klassiker, der es in sich hat : er gehört seit Beginn dazu – und hat sich seither ebenso wie das Ensemble gewandelt. – Illustrationen. – In: Neue Presse. – Coburg. – 18.03.2019
34. **Schülein, Heike:** Höllische Vorfreude [Elektronische Ressource] Theaterfans dürfen sich auf „In der Hölle wird gescheuert“ freuen. – Illustration. – In: Neue Presse. – Coburg. – 8.03.2019. – Ähnlich in www.infranken.de unter dem Titel: Vorfreude auf die Hölle. – URL: https://www.infranken.de/regional/artikel_fuer_gemeinden/vorfreude-auf-die-hoelle;art154303,4097569

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Aachen / Theaterschule (2019)

35. **Zittel, Katharina:** Teufel lassen sich die Hufe beschlagen : Schauspielschüler führen Satire im Ludwig Forum auf. – Illustration. – In: Aachener Zeitung. – Aachen. – 8.03.2019. – Premiere: 24. März 2019. – Artikel erschien auch in den Aachener Nachrichten

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Zittau / Theatrikos (2019)

36. **Lange, Jan:** Alt – aber nicht von gestern. – Illustration. – In: Sächsische Zeitung. – Dresden. – 14.11.2019. – Premiere: 14. November 2019

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Oper von Detlev Glanert / Fürth / Stadttheater (2018)

37. **Jansen, Hans Hermann:** *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* – Oper von Detlev Glanert am Stadttheater Fürth. – Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 133-136

Freiligrath-Bibliographie 2019 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 12.6.2020.

Textausgaben

1. **Freiligrath, Ferdinand:** Ferdinand Freiligrath Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. – [Bielefeld] : Aisthesis Verlag, [2018]. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 80)
-Rez.: Götz, Roland. – In: Soester Zeitschrift. – Soest. – Heft 131 (2019), Seite 213-215
-Rez.: Schröder, Wolfgang. – In: Mitteilungen / Vereinigung der Ehemaligen des Ratsgymnasiums zu Bielefeld. – Bielefeld. – September 2019, Seite 99-100
2. **Freiligrath, Ferdinand:** Trotz alledem! (variiert). – In: Tentakel. – Bielefeld. – 2019,2, Seite 28-29. – Mit Geleitinformation zum Gedicht

Zur Bibliographie

3. **Fleischhack, Ernst:** Bibliographie Ferdinand Freiligrath [Elektronische Ressource] : 1829-1990 / Ernst Fleischhack. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 1993. – 557 Seiten. – (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte ; 2). – ISBN 3-925670-54-8. – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2019. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-15447>
4. **Freiligrath-Bibliographie 2017** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 180-182. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2017.html>

Zu Leben und Werk

5. **Hasubek, Peter:** Carl Leberecht Immermann : eine Biographie. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Edition, [2017]. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, siehe Register
-Rez.: Weber, Robert. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 169-176
6. **Arnold, Jürg:** Wilhelm Ganzhorn (1818-1880) : Richter – Dichter – Altertumsforscher / von Jürg Arnold. – Erste Auflage. – Schwäbisch Gmünd : Einhorn-Verlag, Januar 2018. – 160 Seiten : Illustrationen. – (Unterm Stein. Sonderveröffentlichung ; 4). – ISBN 978-3-95747-068-3. – Freundschaft mit Ferdinand Freiligrath: Seite 34-36 und passim

7. **Detmold an einem Tag** : ein Stadtrundgang / herausgegeben von Mark Lehmstedt ; Text: Steffi Böttger. – 1. Auflage. – Leipzig : Lehmstedt Verlag, 2019. – 46 Seiten : Illustrationen, 1 Karte. – ISBN 978-3-95797-070-1. – Zu Freiligrath: Seite 28
8. **Vogt, Michael**: Theater und Literatur in Lippe. – Illustrationen. – In: Lippische Geschichte / Heide Barmeyer, Hermann Niebuhr, Michael Zelle (Hg.). – Petersberg : Michael Imhof Verlag, [2019]. – (Lippische Studien ; Band 24) (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und historischen Vereins für das Land Lippe e. V. ; Band 90). – ISBN 978-3-7319-0607-0. – Band 2, Seite 314-342. – Zu Freiligrath: Seite 332-336

Weerth-Bibliographie 2019

mit Nachträgen

Der Link wurde geprüft am 12.6.2020.

Zur Bibliographie

1. **Weerth-Bibliographie 2017** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 182-183. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2017.html>

Zu Leben und Werk

2. **Detmold an einem Tag** : ein Stadtrundgang / herausgegeben von Mark Lehmstedt ; Text: Steffi Böttger. – 1. Auflage. – Leipzig : Lehmstedt Verlag, 2019. – 46 Seiten : Illustrationen, 1 Karte. – ISBN 978-3-95797-070-1. – Zu Weerth: Seite 28-29
3. **Vogt, Michael**: Theater und Literatur in Lippe. – Illustrationen. – In: Lippische Geschichte / Heide Barmeyer, Hermann Niebuhr, Michael Zelle (Hg.). – Petersberg : Michael Imhof Verlag, [2019]. – (Lippische Studien ; Band 24) (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und historischen Vereins für das Land Lippe e. V. ; Band 90). – ISBN 978-3-7319-0607-0. – Band 2, Seite 314-342. – Zu Weerth: Seite 336-342

Zu einzelnen Werken

4. **Grabbe, Katharina**: Blumen-Rhetorik und Konstituierung von Öffentlichkeit : Georg Weerths *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* in der Zeitschrift *Gesellschaftsspiegel*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 37. Jahrgang, 2018 (2019), Seite 137-158

Zur Wirkungsgeschichte

5. **Krüger, Thomas:** Das Erbe lokaler Dichter : Grabbe-Gesellschaft: Dr. Peter Schütze bleibt Vorsitzender : eine neue Schrift beleuchtet das Werk von Georg Weerth. – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 18.03.2019. – Dr. Bernd Füllner stellt sein neu herausgegebenes Georg-Weerth-Lesebuch vor

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes

Annette von Boetticher
Königsworther Str. 10
30167 Hannover

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Prof. Dr. Lothar Ehrlich
Rainer-Maria-Rilke-Str. 8
99425 Weimar

Dr. Bernd Füllner
Urdenbacher Dorfstr. 30
40593 Düsseldorf

Dr. Heinz Härtl
Cranachstraße 10
99425 Weimar

Detlev Hellfaier, M. A.
Papenbergweg 4
32756 Detmold

Katja Holweck
Universität Mannheim
Seminar für Deutsche Philologie
Schloss EW 247
68161 Mannheim

Leon Igel
Universität Mannheim
Seminar für Deutsche Philologie
Schloss EW 247
68161 Mannheim

Dr. Ulrich Klappstein
Neuer Teich 12b
32805 Horn-Bad Meinberg

Prof. Dr. Detlev Kopp
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld

Franziska Lallinger
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin

Linus Moermel
Universität Mannheim
Seminar für Deutsche Philologie
Schloss EW 247
68161 Mannheim

Zoe Olsen
Universität Mannheim
Seminar für Deutsche Philologie
Schloss EW 247
68161 Mannheim

Elena Maria Panzeter
Universität Mannheim
Seminar für Deutsche Philologie
Schloss EW 247
68161 Mannheim

Dr. Peter Schütze
Grabbe-Gesellschaft, Präsident
Bruchstr. 27
32756 Detmold

Dr. Burkhard Stenzel
Am Weinberg 35
99425 Weimar

Dr. Robert Weber
Weberstieg 27
29229 Celle

