



Grabbe.

GRABBE-JAHRBUCH 2019

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 2019

38. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2019 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 2019

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1653-7

Print ISBN 978-3-8498-1521-9

E-Book ISBN 978-3-8498-1522-6

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Stephan Baumgartner

*Vom Ende des ‚großen Mannes‘. Die Semantisierung literarischen
Wissens zwischen Ästhetik und Erkenntnisanspruch* 7

Antonio Roselli

*„So dringt die Zeit, die wildverworne, neue, / Durch hundert Wachen
bis zu uns heran“. Zum Verhältnis von Transzendenz und Immanenz
bei Grabbe und Grillparzer* 32

Éric Chevrel

*Napoleon im Drama und im Roman. Die „Hundert Tage“
von Christian Dietrich Grabbe und Joseph Roth* 53

Lothar Ehrlich

Albert Drachs „Das Satyrspiel vom Zwerge Christian“ 76

Pavel Novotný

*„Unscherz“. Zu Ludvík Kunderas Nachdichtung von Grabbes
„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“* 97

Zdeněk Hořínek

„Scherz und Unscherz“ („Žert a Nežert“) 119

Lothar Ehrlich

*Ludvík Kunderas Grabbe-Rezeption und die Edition
seines Briefwechsels mit Alfred Bergmann (1965-1973)* 124

Claudia Dahl

Grabbe-Inszenierungen 1992-2000 146

Ferdinand Freiligrath

Joachim Eberhardt

„Am Vorabend der Revolution“ – ein unbekanntes Freiligrath-Gedicht ... 151

| | |
|--|-----|
| Joachim Eberhardt <i>Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz</i> | 163 |
|--|-----|

Allgemeines

| | |
|---|-----|
| Peter Schütze <i>Jahresbericht 2018/19</i> | 194 |
|---|-----|

Rezensionen

| | |
|--|-----|
| Lothar Ehrlich zu Antonio Roselli: „ <i>alles scheint mir jetzt möglich</i> “. <i>Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer</i> . Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019 (Vormärz-Studien, Bd. XXXIX) | 200 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Peter Schütze zu Robert Weber: <i>Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht. Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum</i> . Celle: Schlammhauer GbR Weber & Schiwiek 2018 | 204 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Ulrich Klappstein zu <i>Ferdinand Freiligrath. Lesebuch</i> . Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 80) | 210 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Ulrich Klappstein zu <i>Georg Weerth. Lesebuch</i> . Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 78) | 214 |
|---|-----|

Bibliographien

| | |
|---|-----|
| Claudia Dahl <i>Grabbe-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> | 220 |
| <i>Freiligrath-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> | 228 |
| <i>Weerth-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> | 230 |
| Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes | 232 |

STEPHAN BAUMGARTNER (AARAU)

Vom Ende des ‚großen Mannes‘

Die Semantisierung literarischen Wissens zwischen Ästhetik und Erkenntnisanspruch

In der 1827 verfassten Abhandlung *Über die Shakspeare-Manie* polemisiert Christian Dietrich Grabbe gegen „die zur Mode gewordene Bewunderung des Shakspeare“. (IV, 29) Die Schrift ist in die Beantwortung dreier Fragen gegliedert: Zunächst geht es ihm um die Analyse der Genese dieser „fashion“, anschließend will er deren Berechtigung untersuchen und zuletzt die Konsequenzen der „Bewunderung und Nachfolge Shakspears“ besprechen. (IV, 30)

Anhand von Friedrich Schillers *Die Räuber* – das gerade auf Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* nachweislichen Einfluss ausgeübt hat – referiert er über die heterogenen Einflüsse, welche auf die deutsche Literatur eingewirkt haben. Neben dem Einfluss Goethes sei etwa die damalige deutsche Philosophie maßgeblich gewesen, aber besonders sei der „wie Windeswehen vor dem Gewitter, in Oden, Declamationen, Staatsanzeigen und Pamphleten vor der französischen Revolution“ kündende Freiheitsdrang „nicht zu verkennen“. (IV, 34) Diese Diagnose veranlasst Grabbe, den Einfluss des elisabethanischen Dichters auf die deutsche Literatur entscheidend abzuschwächen: „Merkwürdig genug hat ohngefähr mit der Zeit der französischen Revolution die deutsche Literatur ihr Zenith erreicht, und vieles was man bisher in deutscher Kunst vom Shakspeare herdatirt, läßt sich richtiger aus der Einwirkung des damaligen revolutionären *Z e i t g e i s t e s* erklären.“ (IV, 34) Die intertextuelle und textgenetische Relevanz Shakespeares für *Die Räuber* ist nach Grabbe vorwiegend in der Form zu sehen, was auf alle Werke Schillers zutreffe. Dagegen profiliert er aufklärerisches Gedankengut und schließlich die Französische Revolution als Einfluss. Auch am Ende seines kritischen Essays, als es darum geht, das Eigenständige der deutschen Dichtkunst zu betonen und zu fordern, greift er dieses Argument nochmals auf, denn, so resümiert Grabbe,

die neuere Zeit ist in Philosophie, Wissenschaft, Staatsleben (besonders seit der französischen Revolution) und an Erfahrungen aller Art viel weiter als das shakspearische Zeitalter gekommen, – wir wünschen und hoffen Dichter, welche es nicht bei der Nebenbuhlerei des Shakspeare beruhen lassen, sondern indem sie alle Fortschritte der Zeit in sich aufnehmen, ihn *ü b e r b i e t e n*. (IV, 54)

Diese Forderung Grabbes lässt vor dem zeitspezifischen Hintergrund das Konstatieren einer Progression des Wissens erkennen, welche sich auch in der

Ästhetik der deutschen Dramatik niederschlagen müsse. Seine Kritik exemplifiziert Grabbe indirekt anhand von *The Tragedy of Julius Caesar*, als er Mängel des Shakespear'schen Œuvres beanstandet. Die Schelte des Römerdramas stellt er einer Reihe von kritischen Einschätzungen zu Shakespeares historischen Stücken voran, und zwar deshalb, weil die Kritiker die Fehler des Stücks in selbstentlarvender Weise zuerst erkannt, dann aber zu retten versucht hätten. Die Hauptkritik betrifft die „doppelte Handlung“. (IV, 41) Denn der titelgebende Cäsar ist bei Shakespeare nicht Zentrum der Handlung, sondern Brutus und Cassius, die sich gegen den Herrscher verschwören. Rhetorisch fragt Grabbe, ob nicht Cäsar „die Seele des Ganzen“ sei und ob dieser nicht schon dadurch mehr interessiere, weil sich alle anderen gegen ihn verschwören. (IV, 42) Seinen Befund unterstreicht er wiederum mit zwei weiteren rhetorischen Fragen:

Zieht nicht jeden empfindenden Menschen der Punct am meisten an, wider den die meiste Thätigkeit gerichtet ist? Und verliert sich nach Cäsars Tode nicht alles dieß, indem plötzlich zwei untergeordnete Individuen, Brutus und Cassius, uns von nun an mit ihren Schicksalen allein anziehen sollen? (IV, 42)

Das Publikumsinteresse versande also durch die fehlende Konzentration auf das große Individuum, welchem das natürliche Augenmerk der Rezipienten gelte. Doch neben dieser Kritik an der Handlung bemängelt Grabbe zwei weitere Aspekte. Einerseits kritisiert er die blasse Charakterisierung Cäsars, der zu einem „Phrasen machenden Renomisten“ verstümmelt sei und dessen Profil nur teilweise durch die Beziehungen der anderen Figuren zu ihm gerettet werde. (IV, 42) Auch die Geistererscheinung Cäsars bleibe hinter derjenigen bei Plutarch zurück. Andererseits habe Shakespeare die Darstellung des römischen Volks vernachlässigt, da er sie als „Narren“ behandle, obgleich nur „Volksscenen“ erklären könnten, „daß je ein Mensch wie der shakspersche Cäsar die Welt beherrschte“. (IV, 42) Shakespeare habe es bei einer „flachen Berührung“ der Schilderung des Volks belassen.¹ (IV, 42)

1 Grabbes Kritik bezüglich der Darstellung des Volks ist im Übrigen durchaus zutreffend, zieht man Plutarch als eine der Quellen heran. Der griechische Historiker nimmt in der Biographie *Caesar* wiederholt Bezug auf das Volk und die Wirkung von politischen Aktionen auf dasselbe. So wird etwa Ciceros Furcht vor dem Volk wegen Caesars Beliebtheit angesprochen oder Catos Sorge, dass der „Pöbel“ alle Hoffnungen auf Caesar setze. Plutarch: *Caesar*. In: Plutarch. Grosse Griechen und Römer. Bd. 5. Übers. von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann. Mannheim 2010 (Bibliothek der alten Welt), S. 101-177, hier S. 109. An derselben Stelle heisst es zudem: „Daß die Menge wirklich in überschwenglicher Liebe an Caesar hing, zeigte sich ein paar Tage später, als er sich in den Senat begab, um sich gegen Catos Verdächtigungen zu verteidigen, und dabei unter den Ratsherren einen wilden Tumult heraufbeschwor.“ (Ebd.)

Es darf beim Essay Grabbes, das er eigens für die von Kettembeil 1827 veröffentlichte Ausgabe seiner frühen Werke (*Dramatische Dichtungen*) verfasst hatte, nicht außer Acht gelassen werden, dass er absichtsvoll polemisiert und provoziert, „[d]ie primäre Wirkungsabsicht dieses kuriosen Texts ist pure Irritation.“² Trotz der „kontrafaktische[n] Argumentation“ – denn Grabbe muss zweifellos unter die Autoren gerechnet werden, die stark von Shakespeare beeinflusst sind – hält er in seinem Essay treffende Beobachtungen und scharfsinnige literaturhistorische Überlegungen fest, wenn sie auch eingebunden sind in eine strategisch-polemische Zuspitzung, mit der Grabbe eine Literaturdebatte entfachen wollte.³

Die Einlassungen des Detmolder Dramatikers versprechen deshalb dennoch erhellend für sein dramatisches Schaffen zu sein, nämlich in dreifacher Hinsicht. Erstens werden durch seine Schrift *Über die Shakspeare-Manie* Anhaltspunkte für einen prägenden rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang deutlich. Neben Shakespeare, den er trotz aller Kritik auch sehr lobt und dessen Einfluss auf sein Erstlingswerk er unumwunden einräumt, ist Friedrich Schiller eine entscheidende Referenz. Und zumindest für die antiken Stoffe ist Plutarch als Einflussfaktor erkennbar. Es ist evident, gerade auch mit Blick auf die Forschungsliteratur, dass Grabbes Schaffen von diesen drei Autoren beeinflusst ist.⁴

Zweitens werden programmatische Gesichtspunkte erkennbar, Forderungen für das deutsche Drama generell sowie Fremd- und Selbsteinschätzungen. Dieselben werden von Grabbe zu einem Zeitpunkt festgehalten, als er von seinen historisch orientierten Dramen das Fragment *Marius und Sulla* und *Herzog Theodor von Gothland* bereits verfasst hatte. Grabbe verlangt von den deutschen Dichtern eine Eigenständigkeit ohne „N a c h b e t e r e i“ (IV, 52) und die Berücksichtigung all jener Erkenntnisfortschritte, welche insbesondere durch die Französische Revolution gewonnen worden sind. Seine Schrift ist zudem als Votum für eine gewisse Formstrenge zu verstehen, was sich in seinem Lob der griechischen Dramatiker Aischylos und Sophokles niederschlägt. So gelinge Sophokles’ *Oedipus* derselbe „Total-Effect“ wie Aischylos’ *Eumeniden*, mit dem Unterschied, dass „das Schreckliche“ schon geschehen sei. (IV, 51) Der „alte Held“ gehe wie „die bleiche müde Nachmittagssonne“ unter, die, ein letztes Mal

2 Detlev Kopp: Grabbe. Ein Dramatikerleben. I. Von seiner Geburt bis zum Erscheinen der *Dramatischen Dichtungen* (1827). In: Grabbe-Jahrbuch 35 (2016), S. 7-37, hier S. 36.

3 Ebd., S. 37.

4 Nur stellvertretend sei hier auf einen Beitrag der jüngsten Forschung verwiesen, der Bezüge zu Shakespeare und Schiller aufzeigt: Albert Meier: „Sieh da der Neger.“ Christian Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* als romantisierendes Schiller-Pastiche. In: Grabbe-Jahrbuch 37 (2018), S. 31-40.

errötend, „die Welt mit Purpur überstrahlt“. (IV, 51) In dieser Kontrastierung der griechischen Tragödie mit der offenen Form Shakespeares kritisiert er die wechselhafte Fokussierung und fehlende Zuspitzung von letzterem.

Gerade daran anknüpfend, kann der dritte Aspekt erkannt werden, denn augenscheinlich konzentriert sich das Publikumsinteresse für Grabbe auf die Figuren, die polarisieren. Er schreibt es nicht explizit, aber von einer Gestalt wie Caesar ausgehend wird deutlich, was gemeint ist und was auch durch die Stoffwahl in seinem dramatischen Schaffen belegt wird: Es geht ihm um die einflussreiche, willensstarke und mächtige Figur, den ‚großen Mann‘. Polarisierung und Hierarchisierung sind Stichworte, um Grabbes Anschauungsweise solch großer Individuen zu charakterisieren. Sie rufen Gegenkräfte hervor und besitzen einen übergeordneten Willen. Im steten Bezug auf die historische Wirklichkeit, der für Grabbes literarisches Werturteil entscheidend ist, bildet diese Figur eine Schnittmenge ästhetischer und epistemologischer Fragen und Perspektiven. Sie verrät etwas über die tieferliegenden Ursachen und Entwicklungen historischer Prozesse, gibt Auskunft über soziale Bindungen und die Wirkungen von Macht. Die Dynamik eines Dramas ist demzufolge auf die Polarisierung, auf den Konflikt, den eine solche Figur hervorruft, zu finalisieren. Der neuralgische Punkt, in dem diese Dynamik und Entwicklung kondensiert, ist das Ende. Denn diese jeweilige Schlüsselstelle enthält eine letzte Pose, ein letztes sichtbares Verhältnis des großen Individuums zur Welt, zugleich sind es beziehungsreiche Stellen, welche die letzte Konsequenz eines Konflikts veranschaulichen. Der Fokus soll in diesem Beitrag deshalb auf dem Ende solcher Ausnahmepersönlichkeiten in Christian Dietrich Grabbes Œuvre liegen. Um zugleich den originären Charakter von Grabbes Schreiben zu konturieren, sollen diese Stellen vor dem Hintergrund des angedeuteten Rezeptionsszusammenhangs und jüngster Forschungsergebnisse beleuchtet werden. Das Innovative des Detmolder Dichters verdankt sich aber auch, will man Grabbes Überlegungen folgen, den Ereignissen der Französischen Revolution und damit spezifischen Problemen der Moderne.

Der Beitrag ist in drei Kapitel gegliedert, in welchen jeweils ein Werk Grabbes im Zentrum steht, von dem aus intertextuelle Bezüge aufgezeigt werden. Die drei Kapitel charakterisieren zugleich drei Etappen von Grabbes Auseinandersetzung mit dem wirkungsmächtigen Individuum. Als erster Schwerpunkt (*Das Prinzip der Transgression*) steht Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* im Zentrum. Spuren führen zu Shakespeare und Schiller. Der zweite Teil (*Plutarchs Erbe und Grabbes Überbietungslogik*) ist vorwiegend dem Fragment gebliebenen Drama *Marius und Sulla* gewidmet. *Abschied von der ‚großen‘ Pose* befasst sich mit Grabbes Napoleon-Auseinandersetzung. In einer Zusammenfassung (*Schlussbemerkung*) sollen die Erkenntnisse konzis gebündelt und pointiert werden.

Das Prinzip der Transgression

Auf Shakespeare als Inspirationsquelle für *Herzog Theodor von Gotthland* wurde in der Forschungsliteratur mehrfach und zu Recht hingewiesen.⁵ Vor allem zu Shakespeares *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus*, das er gemäß jüngeren Forschungen zusammen mit George Peele verfasst hat, bestehen Ähnlichkeiten.

In einer Filmkritik zu Julie Taymors Verfilmung *Titus* (1999) hat der amerikanische Filmkritiker Roger Ebert die Modernität von Shakespeares Stück pointiert zusammengefasst:

Titus Andronicus was no doubt [Hannibal] Lecter's favorite Shakespeare play ... It is a tragedy without a hero, without values, without a point, and therefore as modern as a horror exploitation film or a video game. It is not a catharsis, but a killing gallery where the characters speak in poetry.⁶

Shakespeares Stück zeigt einen Kreislauf aus Rache und exzessiver Gewalt, der mit der auf traditionellen Ehr- und Sühnevorstellung beruhenden Ermordung des Sohnes Alarbus der Gotenkönigin Tamora beginnt und mit dem Tod der wichtigsten Protagonisten endet. Als verlängerter Arm der *Queen of the Goths* erweist sich Aaron, der „Mohr“ und Liebhaber Tadoras, der während einer Jagd eine Intrige anzettelt, in der Titus' Tochter Lavinia von Tadoras Söhnen Chiron und Demetrius vergewaltigt und ihr Zunge und Hände abgeschnitten werden. Anschließend sorgt er mit einer List dafür, dass die beiden Söhne von Titus, Quintus und Martius, fälschlicherweise angeklagt und hingerichtet werden. In der intriganten Vorgehensweise erweist sich Aaron – wie in der Grabbe-Forschung bereits verschiedentlich konstatiert worden ist⁷ – mit Berdoa aus dem *Gotthland* als verwandt.

Besonders die Schändung und Verstümmelung Lavinias erschüttert Titus Andronicus und lässt ihn grausame Rache an der Gotenkönigin üben, indem er ihre beiden Söhne tötet und der Unwissenden als Mahl vorsetzt. Rhetorisch wird sein Kummer mit eindringlichen Naturmetaphern beschrieben. So klagt Titus:

5 Stellvertretend für die jüngere Forschung sei hier auf die lesenswerte Dissertation von Sientje Maes hingewiesen. Sientje Maes: *Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Bielefeld 2014 (Moderne-Studien, Bd. 15), zu Grabbes *Gotthland* siehe S. 40-78.

6 The New Oxford Shakespeare. William Shakespeare. *The Complete Works*. Modern Critical Edition. Hrsg. von Gary Taylor, John Jowett, Terri Bouros und Gabriel Egan. Oxford 2016, S. 183.

7 Siehe zum Beispiel Meier: „Sieh da der Neger.“ (Anm. 4), S. 32.

It was my dear, and he that wounded her
 Hath hurt me more than had he killed me dead;
 For now I stand as one upon a rock
 Environed with a wilderness of sea,
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,
 Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him.⁸

Die Tochter, Lavinia, wird (wie in früheren Dialogen) durch die Metaphorik der Jagd gefasst und als Opfer konturiert, während für die Veranschaulichung von Titus' Leid auf das Meer zurückgegriffen wird, und zwar in einer oppositionellen Logik von Mensch und Natur. Das Meer ist ein paradigmatischer Bildspender für die Fortuna und die Kontingenz – Grabbe setzt dieselbe an entscheidender Stelle in seinem Napoleon-Drama ein. Hier wird dieselbe verwendet, um die Bedrohlichkeit und Ausweglosigkeit der Umstände zu bebildern, denen sich Titus ausgeliefert sieht und die wie eine Naturgewalt über ihn hereinbrechen. Bemerkenswerterweise wird in Titus' Rhetorik diese Logik nicht fortgeführt. Dennoch greift Titus Andronicus auf Naturerscheinungen als Bildspender zurück, wenn es um die Sinnlosigkeit des Geschehens und seinen Schmerz geht:

If there were reason for these miseries,
 Then into limits could I bind my woes.
 When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
 If the winds rage, doth not the sea wax mad,
 Threat'ning the welkin with his big-swoll'n face?
 And wilt thou have a reason for this coil?
 I am the sea. Hark how her sighs doth blow.
 She is the weeping welkin, I the earth.
 Then must my sea be moved with her sighs,
 Then must my earth with her continual tears
 Become a deluge overflowed and drowned;
 [...] ⁹

Die Sinnlosigkeit führt Titus Andronicus schließlich dazu, sich auf die affektive Dynamik zu konzentrieren, die er in Naturbildern festhält und die einer natürlichen Ordnung entsprechen. Wenn Titus sagt, dass er das Meer sei, fügt er sich in die Logik der Naturphänomene ein – damit wird auch der Kreislauf

8 William Shakespeare und George Peele, with an added scene (by Thomas Middleton?): *Titus Andronicus*. In: *The New Oxford Shakespeare* (Anm. 6), S. 183-249, hier S. 215.

9 Ebd., S. 218.

der Gewalt mit der rohen Natur parallelisiert. Diese Stelle ist paradigmatisch, sie zeigt auf, wo sich Grabbes Weg der Darstellung von seinem literarischen Vorbild trennt. Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass im *Titus Andronicus* Präfigurationen von Grabbes Erstlingswerk auszumachen sind, was die Handlungsführung (Motiv der Rache), den Zynismus, aber auch spezifische Schwächen in der Plausibilität der Handlung betrifft.¹⁰ Es ist sogar, um auf das Zitat Roger Eberts zurückzukommen, ein Sturz in die Immanenz der Welt auszumachen. Ein Resultat dieser Verabschiedung eines übergeordneten Fatums ist ebenjene zuvor zitierte Dialogstelle. Die Konzentration liegt vollständig auf der Dynamik, der Vergeltung von Titus Andronicus wird durch die Grausamkeit auch kein befreiender Charakter zuteil, kein kathartischer Gedanke, sondern es bleibt nur die Radikalisierung der Gewalt.

Ein gewichtiger Unterschied zu Grabbes Drama liegt also nicht hierin, sondern er liegt in der andersartigen Entfaltung der Rhetorik und der Konturierung der Subjekte. Die Rhetorik Gothlands erreicht, als er sich von Boshaftigkeit umstellt sieht, eine andere Qualität. Und hier unterscheidet sich der Typus des Gothland von Titus sehr deutlich. Gothland gebraucht eine durchgängige Oppositionslogik zum Naturraum, die sich in der Dämonisierung der Natur zum rhetorischen Furor auswächst. Eingeflochten in die Figurenrede sind „humanitäts- und religionsfeindliche[] Hasstiraden“.¹¹ Grabbes Gothland begreift eine „Allmächtige Bosheit“ als Lenkerin des „Weltkreis[es]“ (I, 82), die Jahreszeiten und Naturerscheinungen sieht er als höhnisches „Fratzenschneiden der Natur“ (I, 84). Für die Rhetorik hat weniger Shakespeare denn Schiller mit *Die Räuber* Pate gestanden, wie Manfred Schneider herausgearbeitet hat.¹² Mit ihm teilt Grabbe das „Streben nach barockem rednerischen Glanz“ und das „Pathos der Weltverzweiflung“.¹³ Schiller hat auch die phantasmatische Gestalt des ‚großen Mannes‘ antizipiert. In der Figurenrede von Karl von Moor erscheint sie als Möglichkeit jenseits des Gesetzes und wird unter dem Aspekt der Freiheit und in Kontrast zur Gegenwart gefasst:

10 Als besonders realitätsfremd ist das Täuschungsmanöver der Gotenkönigin Tamora gegenüber Titus einzuordnen; sie gibt sich in der elften Szene zusammen mit ihren Söhnen als Rachegeist der Hölle aus, ist aber klar erkennbar seine Erzfeindin, und überlässt ihm überdies die beiden Söhne als Pfand, die er daraufhin umbringt. Ebd., S. 240-244.

11 Kopp: Grabbe (Anm. 2), S. 16.

12 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a. M. 1973 (Gegenwart der Dichtung, Bd. 7), S. 114.

13 Ebd.

Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Ah! dass der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.¹⁴

Diese Fantasie der Selbstermächtigung jenseits des Gesetzes wird bei Grabbe Gothland zu einem psychologisch motivierten Zwang: „Hab ich keine innre Größe mehr, / So muß ich sie mit äußerer ersetzen [...]“ (I, 88) Später instrumentalisiert er dieses Motiv rein rhetorisch zur politischen Notwendigkeit, wie Grabbe sie in der Figur seines Sulla schließlich exemplifizieren sollte:

[...] einer von den großen Ärzten
 Der Menschheit, deren sie so sehr bedarf,
 Die mit einzigen Heilmitteln, die ihr fruchten,
 Mit Feur und Schwert, mit Krieg und Pest sie heilen,
 Einer von den gepriesenen Attilas,
 Sullas und Cäsars will ich werden! (I, 110)

Die von Schiller angesprochene Ungesetzlichkeit wandelt sich bei Grabbe zur expliziten Amoralität, zur zynischen Logik einer autoritären Politik.

Es geht in Gothlands Rede um die Selbstkonstitution des Subjekts und damit um die Selbstermächtigung jenseits moralischer Erwägungen. Shakespeare hat diese Problematik mehr als einmal literarisch verarbeitet, bekanntermaßen in seinem Stück *The Tragedy of Richard the Third*, dessen Antiheld im Eingangsmonolog freimütig und programmatisch bekennt: „And therefore, since I cannot prove a lover / To entertain these fair well-spoken days, / I am determinèd to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days.“¹⁵ Die Fabel des sich jeglicher Skrupel entledigenden Subjekts hat der englische Dichter in *The Tragedy of Macbeth* nochmals durchgespielt, dessen namensgebender Protagonist nach den ersten Bluttaten, durch die er sich die Krone erringt, zu immer weiteren Taten getrieben wird. Nach der Flucht seines Widersachers MacDuff erklärt er die Geschwindigkeit zur obersten Maxime seines Handelns, die Zeit wird zum ausschlaggebenden Faktor:

14 Friedrich Schiller: Die Räuber. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 10. Hrsg. von Herbert Stubenrauch. Weimar 1953, S. 21.

15 William Shakespeare: Richard III. In: The New Oxford Shakespeare (Anm. 6), S. 543-638, hier S. 548.

Time, thou anticipat'st my dread exploits.
 The flighty purpose never is o'ertook
 Unless the deed go with it. From this moment
 The very firstlings of my heart shall be
 The firstlings of my hand; and even now,
 To crown my thoughts with acts, be it thought and done.¹⁶

Die Verschmelzung von Gedanke und Tat wandelt sich bereits kurz darauf zum Handlungszwang, den Macbeth nicht mehr positiv im Sinne der eigenen Wirkmacht perspektiviert, sondern als ein in die Enge-getrieben-Sein: „They have tied me to a stake. I cannot fly, / But bear-like I must fight the course.“¹⁷ Nach dem Tod seiner Frau konterkariert Macbeth diese kämpferische Aporie mit dem *theatrum mundi*-Topos:

Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage
 And then is heard no more. It is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing.¹⁸

Diese Perspektivierung, die durch den Vergleichspunkt der Theatermetaphorik zwar Immanenz und Transzendenz differenziert, negiert durch das „Signifying nothing“ und die Disqualifizierung des Erzählers eine strukturierende Sinngebung des Weltgeschehens. Trotz dieser Anschauungsweise und dem Konstatieren der Sinnlosigkeit verharrt Macbeth in kämpferisch-blutrünstiger Haltung: „Why should I play the Roman fool, and die / On mine own sword? Whiles I see lives, the gashes / Do better upon them.“¹⁹ Kämpfend geht der Antiheld schließlich unter: „[...] Yet I will try the last. Before my body / I throw my warlike shield. Lay on, MacDuff, / And damned be him that first cries ‚Hold, enough!‘“²⁰

Antonio Roselli hat in seiner Dissertation zum „Verhältnis von Handlung und Kontingenz“ luzid nachgewiesen, dass mit Grabbes Gothland eine Figur die Bühne betritt, die zwischen Zaudern und Tatkraft steht und damit auf eine als kontingent verstandene Welt reagiert.²¹ In diesem Punkt gibt es eine Gemein-

16 William Shakespeare, adapted by Thomas Middleton: Macbeth. In: Ebd., S. 2501-2565, hier S. 2547.

17 Ebd., S. 2562.

18 Ebd., S. 2561.

19 Ebd., S. 2563.

20 Ebd., S. 2564.

21 Antonio Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer. Bielefeld 2019 (Forum Vormärz Forschung, Vormärz-Studien, Bd. XXXIX), S. 174-203.

samkeit des Shakespear'schen Macbeth und des Grabbe'schen Gothland. Doch während der *theatrum mundi*-Topos beim elisabethanischen Dichter nur eine aufblitzende Reflexion des Antihelden bleibt, die sich auf die Bedeutungslosigkeit und Sinnlosigkeit des Weltgeschehens bezieht und implizit die Frage aufwirft, ob das Handeln überhaupt sinnvoll sein kann, modelliert Grabbe am Ende seines *Gothland* ein Moment zwischen Handeln und Nichthandeln, das in letzter Konsequenz auf den ästhetischen Charakter des Werks selbst verweist und das sich durch ein modernes Gepräge auszeichnet, von dem eine gewisse Faszination für die kritische Rezeption und Forschung ausgeht. Im *Gothland*, so Roselli, sehe sich das Subjekt „an zwei Fronten mit einer Kontingenzerfahrung konfrontiert.“²² Einerseits fehle ihm ein Grund für das eigene Selbst, das sich demzufolge nur als Folge von Entscheidungsprozessen konstituieren könne. Andererseits sei die „Interaktion zwischen Subjekten und zwischen Subjekt und Welt“ von Kontingenz geprägt.²³ Die erste Problematik stelle das Subjekt vor die Entscheidung „zwischen Handlung und Handlungslosigkeit“, wobei sich diese Freiheit durch die Notwendigkeit der Wiederholung zum Handlungszwang wandle und demzufolge als trügerisch erweise.²⁴ Einmal in die Handlungsspirale eingetaucht, werde die Iteration unabdingbar, „um ohne Bezugsrahmen und transzendente Sicherheiten als Subjekt auftreten zu können.“²⁵ Die Handlungen seien „Gewalt und Intrige“, wobei der Zeitfaktor an Bedeutung gewinne, weil Gothland stets auf andrängende Ereignisse reagieren müsse.²⁶ In diesem Handlungszwang ist er durchaus mit Macbeth verwandt, der ebenfalls von den selbst initiierten Taten und deren Folgen in die Enge getrieben wird. Doch Grabbes Gothland erreicht nun einen ganz anderen Punkt in der Handlung, nachdem er sich an seinem großen Widersacher Berdoa gerächt hat. Er verlässt die antagonistische Logik des Stücks, die ihn in der Handlungsspirale immer weitergetrieben hat und gesteht sich die eigene Ratlosigkeit ein:

Ja, und nun? Was soll
 Ich nun tun? – Eigentlich sollt ich nun gegen
 Den König Olaf, der mit großer Heeresmacht
 Mir nach dem Leben trachtet, mich verteidigen,
er gähnt
 aber
 Das ist mir einerlei. – – (I, 203)

22 Ebd., S. 188.

23 Ebd., S. 189.

24 Ebd., S. 188.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 189.

Anschließend gesteht er sich ein, dass der „Rache an dem Neger“ sein letztes Interesse gegolten habe und ihn nichts mehr „reizen“ könne, er sogar „des jetzigen Daseins [...] überdrüssig“ sei, sogar der Tod sei ihm egal. (I, 203) Er schläft ein, wird von Arboga geweckt, widerstandslos getötet und kommentiert dies mit den Worten:

Narr! du meinst
 Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich
 Mich ärgerst? Hohoho!
 Da irrst du sehr! Ich frage nichts
 Nach Leben oder Tod! (I, 204)

Durch die Gleichgültigkeit und Unentschlossenheit repräsentiert Gothland das Prinzip einer Transgression, und zwar in handlungslogischer und ästhetischer Hinsicht. Nachdem er sich selbst ermächtigt und dabei die Grenzen geordneter Moralität überschreitet, zunächst noch bemäntelt mit der Rachehandlung²⁷, lehnt er alle Deutungsversuche ab, etwa jene der Schicksalhaftigkeit des Menschen, lehnt die Reue nach der Entdeckung der Intrige ebenfalls ab und bekennt sich programmatisch zum Bösen, bewegt sich mit Berdoa in einer komparativen Logik, nur um am Ende – also an dieser Stelle – jegliche Sinnhaftigkeit zurückzuweisen. Damit transzendiert er zugleich die eigene Motivation, die in der Kompensation der fehlenden inneren „Größe“ besteht. Er überschreitet seine eigene Motivierung, die als Racheplan aufgesetzt wirkt und im Drama selbst thematisiert wird, wenn Berdoa ihm vorwirft, dass selbst der „blödste Tölpel“ (I, 183) Verdacht geschöpft hätte oder selbst sein Bruder Zweifel äußert. (I, 59) Dieser äußere Anlass, der zur Handlung anstößt, wird entkoppelt von seiner Motivation, die nach seiner Figurenrede im Streben nach historischer Größe besteht. Dadurch gewinnt das Stück eine theatrale Dimension, da sich die Figuren nicht mehr in den Spuren einer kausalen und motivationslogischen Notwendigkeit bewegen. Ludwig Tiecks Brief vom 6. Dezember 1822 kritisiert an einer vielzitierten Stelle diese Problematik und fasst sie in einem Vergleich: „Ist es nicht, als wenn man, um kritisch zu zeigen, wie ein Landschaftsmahler gefehlt hätte, ihm ein Stück des Gemäldes abkratzen und in der Mitte die unnütze Leinwand zeigen, oder gar ein Loch hindurchschlagen wollte?“ (I, 49) Er folgert daraus: „An diesem unpoetischen Materialismus leidet Ihr Stück auf eine schmerzliche Weise. Es zerstört sich dadurch selbst [...]“. (I, 49) Konkret beanstandet Tieck die „Unwahrscheinlichkeit der Fabel“ und die „Unmöglichkeit der Motive“.

27 Zur Rachehandlung besonders in intertextueller Hinsicht siehe Charlotte Kurbjuhn: Grabbes Anti-Orestie. Verlaufsdynamiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland*. In: Grabbe-Jahrbuch 37 (2018), S. 9-30.

(I, 51) Am augenfälligsten ist jene Rachehandlung, durch die Gothland sich anschiekt, Macht zu erringen: „Ein Mohr, Feldherr der Finnen, geht zum feindlichen Anführer, in dessen Haus: der Held glaubt, daß der Bruder den Bruder ermordet habe u.s.w. u.s.w. – Hier fände ich kein Ende mit meiner Kritik.“ (I, 51) An derselben Stelle mutmaßt Tieck auch, ob nicht Shakespeares *Titus Andronicus* und „die Grausamkeit dieses alten Schauspiels“ ihn verleitet hätten. (I, 51) Das weist Grabbe in seinen Anmerkungen zurück und führt aus, dass seine Fabel „vielleicht an Ueberhäufung“ leide, dass die „Möglichkeit der einzelnen Begebenheiten [...] nicht überall weitläufig motivirt“ sei, die Naivität des Helden sich aber aus „inneren Gründen“ entschuldigen lasse, wofür die dritte Szene des fünften Aktes bürgte. (I, 51) Doch gerade am Ende wird dieselbe Motivation negiert und mündet in Gleichgültigkeit, was der Beobachtung Tiecks entspricht, wenn er schreibt, dass „alles Gefühl und Leben des Schauspiels“ zerstört und selbst der daraus resultierende „Cynismus“ negiert werde. (I, 49)

In der Entkopplung von Motiven und Handlung und in der Entbindung Gothlands vom Motiv liegt meines Erachtens das Prinzip einer systematischen Grenzüberschreitung, einer fortlaufenden Transgression, vor, welche die Beschaffenheit des Werks freilegt. Gothlands Streben nach Größe im Modus der Rivalität mit Berdoa erscheint in diesem Prozess als Durchgangsstufe einer weiteren Überschreitung, die schließlich den Sinn der personalen Machtentfaltung in einer sinnlosen Welt negiert. Die Freilegung dieser spezifischen Materialität, in dem die ‚Mechanik‘ von Handlung und Motiv sichtbar und letztlich die Sinngeneese thematisch wird, ist eng an die Figur Gothlands gekoppelt und wirft ästhetische Fragen auf. Denn die Gattungszuordnung zur Tragödie wird durch dieses Prinzip der Transgression problematisch, wenn durch Gothland eine Perspektive erzeugt wird, die die literarische Machart fokussiert. Versuche in der literaturwissenschaftlichen Forschung operieren mit Begriffen der Theatralität oder Komik, um diese Phänomene adäquat zu beschreiben, man könnte auch von parodistischen Elementen sprechen.²⁸ Doch die Kategorien der Komik sind letztlich solche der Rezeption und der Rezeptionshaltung. Nach Henri Bergson erfordert das Empfinden und Feststellen von Komik eine gewisse Distanz, ein Abstandnehmen von Empathie.²⁹ Was bezüglich des *Gothland* aber zweifelsfrei festgehalten werden kann, ist das werkimmanente Verfahren einer Distanzierungsbewegung, in der die Gothland-Figur eben das Prinzip einer beständigen

28 Bedenkenswerte Überlegungen zur Einordnung der Komik inklusive eines Lösungsvorschlags bietet Roselli: Handlung und Kontingenz (Anm. 21), S. 191f.

29 Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg 2011 (Philosophische Bibliothek, Bd. 622), S. 14f.

Überschreitung handlungslogischer, motivationaler oder ästhetischer Ordnungsmuster und die ostentative Exponierung der Risse und Brüche des literarischen Verfahrens darstellt. Zweifellos ein Verfahren, das aus Perspektive der Wirkungsabsicht unbedingt provozieren, schockieren oder auch abstoßen wollte. Die Transgressionsbewegung Gothlands und die damit verbundene ästhetische Dynamik ist eine, auf die Grabbe in seinem Fragment gebliebenen Stück *Marius und Sulla* wieder zurückgreift, allerdings unter anderen Prämissen.

Plutarchs Erbe und Grabbes Überbietungslogik

Das zwischen 1823 und 1827 entstandene und Fragment gebliebene Stück *Marius und Sulla*, das 1827 in *Dramatische Dichtungen von Grabbe* veröffentlicht worden ist, zeigt mit den titelgebenden Antipoden einen Machtkampf, bei welchem Letzterer den Sieg davonträgt, ohne dass es gegen Ende zu einem direkten Aufeinandertreffen kommen würde. Ich habe bereits an anderen Stellen³⁰ ausführlich zu dieser Konkurrenz um historische Größe geschrieben, weshalb es mir hier um die superiore Geschichtsmächtigkeit Sullas geht, der Bezüge zu Grabbes Gothland-Figur aufweist. Christian Dietrich Grabbes Konzeptualisierung seines Sulla hat ihre Wurzeln in Plutarchs Text *Sulla*, der in seinen vergleichenden Lebensbeschreibungen dem Spartaner Lysandros gegenübergestellt wird. Ich werde zunächst die Charakterzeichnung und das Ende des Römers bei Plutarch umreißen, um dann auf die bewussten Veränderungen und gestalterischen Entscheidungen Grabbes zu sprechen zu kommen.

Plutarch macht in seiner Lebensbeschreibung Sullas keinen Hehl daraus, dass er denselben für einen höchst zweifelhaften Charakter hält, der nur durch ein verdorbenes Volk und einen morschen Staat an die Macht habe gelangen können. In der Perspektive Plutarchs ist das Emporkommen eines solchen Mannes deshalb eine Konsequenz politisch-sozialer Instabilität.³¹ Plutarch erwähnt in

30 Siehe dazu besonders Stephan Baumgartner: Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820-1850. Bielefeld 2015, insb. S. 125-154; der Thematik eigens gewidmet ist zudem: Ders.: Konkurrenz und Kampf der ‚großen Männer‘ bei Christian Dietrich Grabbe. In: Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hrsg.): Größe. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert. Zürich 2015 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 34), S. 111-131. In einen größeren Kontext gestellt hat diese Problematik zudem Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen 2016, zu Grabbe siehe S. 256-270.

31 Plutarch: Vergleichung des Lysandros und Sulla. In: Plutarch. Grosse Griechen und Römer. Bd. 3 (Anm. 1), S. 98-103, hier S. 98.

Übereinstimmung damit, dass er sich sowohl in jungen Jahren als auch im Alter mit zwielichtiger Gesellschaft umgeben habe, mit Schauspielern, „Possenreißern“, den „frechsten Burschen von Bühne und Theater“ oder Kabaretttäglern.³² Er erwähnt in seiner Charakterisierung die zwei Seiten im Wesen Sullas: „Denn wenn Sulla bei der Tafel war, durfte man ihm mit nichts Ernsthaftem kommen, sondern er, der zu anderer Zeit emsig tätig, dabei düster und mürrisch war, war wie umgewandelt, sowie er sich in Gesellschaft zum Trunk begeben hatte [...]“.³³ Verbunden mit dieser zügellosen und wenig ernsthaften Seite habe sich eine Spottlust. Den Charakter insgesamt beschreibt Plutarch als „unausgeglichen“ und „zwiespältig“.³⁴ Diese Adjektive attribuiert er ihm vorwiegend wegen seiner Unberechenbarkeit, was Ahndungen und Bestrafungen betrifft. Plutarch erklärt sich das so, „daß er von Natur jähzornig und rachsüchtig war, aber mit Rücksicht auf den Nutzen zuweilen seine Wut bezähmte.“³⁵ Plutarch arbeitet besonders die Skrupel- und Rücksichtslosigkeit Sullas heraus, etwa wenn er in den Kämpfen in Rom „kein Mitleid mit Freunden, Verwandten und Angehörigen“ hat.³⁶ Dazu gehört auch das Fehlen eines Ehrbegriffs oder der Dankbarkeit, wie an einem Beispiel nach seiner Machterlangung in Rom illustriert werden kann:

Auf den Kopf des Marius setzte er einen Preis, höchst undankbar und unmenschlich, da er ja kurz vorher sich in sein Haus und in seine Hand gegeben hatte und ungeschädigt entlassen worden war. Dabei würde Marius, wenn er damals Sulla nicht losgelassen, sondern dem Sulpicius zur Hinrichtung preisgegeben hätte, die unumschränkte Gewalt erlangt haben; und doch hatte er ihn verschont, und als er nach wenigen Tagen in dieselbe Lage kam, wurde ihm nicht das gleiche zuteil.³⁷

An anderer Stelle gibt Sulla die falsche Versprechung ab, dass er den Gegnern Gnade in Aussicht stellt, wenn sie zuerst seinen anderen Feinden Schaden zufügen würden, nur um sie danach im Zirkus zusammenzutreiben und abzuschlachten – Plutarch spricht von sechstausend Mann.³⁸

Ein Motiv, das die Lebensbeschreibung Sullas durchzieht, ist die göttliche Segnung Sullas durch das Glück. Plutarch beruft sich dabei auf das autobiographische Schriftgut des Feldherrn und späteren Diktators:

32 Plutarch: Sulla. In: Ebd., S. 46- 98, hier S. 47.

33 Ebd., S. 47.

34 Ebd., S. 53.

35 Ebd., S. 54.

36 Ebd., S. 59.

37 Ebd., S. 60.

38 Ebd., S. 89.

Denn in seinen Lebenserinnerungen hat er geschrieben, daß von allen seinen Unternehmungen die nicht nach gründlicher Überlegung, sondern die kühn im günstigsten Augenblick gewagten zu besserem Erfolg geführt hätten als die scheinbar sorgfältig geplanten. Wenn er gar noch sagt, daß er mehr für das Glück als für den Krieg geboren sei, so räumt er offenbar dem Glück mehr ein als der Tüchtigkeit, und er macht sich geradezu zu einem Schoßkind der Göttin [...].³⁹

Ein Element, das dabei beständig auftaucht, ist jenes der Providenz, und zwar in Form prophetischer Träume, Weissagungen oder günstiger Zeichen. Das Motiv des von den Umständen begünstigten Mannes variiert Plutarch, so auch bei der Beschreibung des Endes seiner politisch-militärischen Laufbahn:

Als endlich alles vollendet war, gab er in einer Volksversammlung einen genauen Bericht über seine Taten und zählte mit nicht geringerer Sorgfalt die Glücksfälle her wie die eigenen Leistungen, und endlich forderte er sie auf, ihm daraufhin den Beinamen „der Glückliche“ zu geben [...] Und so sehr verließ er sich nicht sowohl auf seine Taten wie auf sein Glück, daß er, nachdem er eine Unzahl von Menschen umgebracht und einen tiefgreifenden Umsturz und Verfassungswandel im Staate herbeigeführt hatte, sein Amt niederlegte, dem Volk das Recht wieder gab, Konsulwahlen zu veranstalten, und selbst keinen Einfluß darauf nahm, sondern wie ein Privatmann auf dem Forum herumging und seine Person einem jeden, der sich an ihm hätte rächen wollen, zur Verfügung stellte.⁴⁰

Von Plutarch wird der Abgang Sulla, den Grabbe später zu einer triumphalen Geste umarbeitet, im Licht des eingegangenen Risikos gesehen. Sulla habe sein physisches Ende vorausgewusst, weil er nur zwei Tage vor seinem Tod in seinen Memoiren zu schreiben aufgehört und darin von einer Prophezeiung erzählt, in der ihm die Chaldäer weissagten, „ein glückliches Leben zu führen und auf der Höhe seiner Erfolge zu sterben.“⁴¹

Dahingerafft worden sei der einstige Diktator von der Läusekrankheit. Auch seine Bestattung habe im Zeichen des Glücks gestanden, „da ein starker Wind in den Scheiterhaufen blies und eine mächtige Flamme entfachte“, gerade bevor ein „starker Regenguß“ eingesetzt habe.⁴² Im Volk wurde er allerdings als Tyrann gesehen und die Totenfeier sei nur durch das Bestreben von Pompejus würdevoll durchgeführt worden.⁴³ Bei Plutarch wird ersichtlich, dass sich Sulla in Opposition zur Bevölkerung befunden hat, eine Interpretation, die für Grabbes

39 Ebd., S. 52f.

40 Ebd., S. 93.

41 Ebd., S. 96.

42 Ebd., S. 97.

43 Ebd.

Bearbeitung des Stoffs von fundamentaler Bedeutung ist. Christian Dietrich Grabbe greift einige Elemente der Charakterzeichnung Plutarchs auf, doch führt er diese zu einem anders gelagerten Charakterbild zusammen, das vor allem im Dienst einer Überbietungslogik steht. Mit Blick auf Grabbes *Gothland* folgere ich deshalb, dass sich die Transgressionsbewegung in die Konturierung personaler Suprematie verlagert. Diese Darstellung erreicht Grabbe zunächst über die komparative Konkurrenzlogik von Marius und Sulla, indem er Ersterem die Züge eines ‚großen Mannes‘ verleiht, ihn dann aber an der Überlegenheit Sullas scheitern lässt. Um dies zu erreichen, rekombiniert und intensiviert Grabbe Aspekte des Plutarch'schen Charakterbildes. Eine der offensichtlichsten Änderungen betrifft die Eckdaten, also die historische Treue, die er wegen der Zuspitzung des Konflikts der Kontrahenten verändert. Das bekennt Grabbe in seiner Anmerkung zum skizzierten Ende seines Fragments: „Der Verfasser von Marius und Sulla hat zwar mehr wie der größte Teil der übrigen historischen Dramatiker sich genau an die Geschichte zu halten gesucht, und dennoch ganze Jahre versetzen müssen.“ (I, 409) Die Beschreibung des Tyrannen, die Grausamkeit, Listigkeit und Skrupellosigkeit übernimmt Grabbe, variiert sie in anderen Szenen. Zwar lobt Plutarch im Vergleich mit Lysandros die Kriegskunst Sullas, hebt aber jeweils die glücklichen Umstände, etwa die Leistungen seiner subalternen Führer hervor.⁴⁴ Grabbe synthetisiert eine geistige Andersartigkeit und Überlegenheit, die er mit einer Metaphorik der Kälte anschaulich macht, weil er sich durch besondere Brutalität und Gewissenlosigkeit auszeichnet, und mit einem Humor verbindet, der auf eine fundamentale Distanzierung und Empathielosigkeit schließen lässt.

Die Spottlust und der liederliche Umgang Sullas bei Plutarch gerinnen beim Detmolder zu einem Merkmal seines geistigen Vorrangs. Sullas Herz sei, schreibt Grabbe, „ein rauhes und scharfes, aber ungetrübtes Eisen“, worin sich „die Wirklichkeit deutlich darin“ spiegle. (I, 393) Weiter folgert Grabbe in der Prosaskizze:

Die Vorgänge in Rom, welche ihm eben gemeldet sind, lassen ihn mit den treffendsten Schlaglichtern erkennen, wie weit und wie tief es mit der bürgerlichen Welt gekommen ist. Er ist viel zu eigentümlich und zu groß, um sich in ihren Gang zu fügen.

44 In der Entscheidungsschlacht gegen Marius, den Jüngeren, sei Sulla besonders vom Glück begünstigt gewesen: „In dieser Schlacht behauptet Sulla selbst nur drei- undzwanzig Mann verloren, aber zwanzigtausend Feinde getötet und achttausend lebend gefangen zu haben. Auch sonst wurde er in ähnlicher Weise durch seine Unterführer vom Glück begünstigt, Pompejus, Crassus, Metellus und Servilius. Denn diese erlitten nur geringfügige Schläppen, vernichteten aber große Streitkräfte der Feinde [...]“ Ebd., S. 86.

Auch bedarf er als selbständiger Feldherr das nicht. Er tritt nun gleichsam aus der Mitwelt heraus und stellt sich davor wie der bessernde Kritiker vor das Gemälde. Sein Entschluß ist klar und vollendet: schonungslos will er die Zeit von ihren Auswüchsen zu reinigen versuchen. Mit Schrecken will er sie niederwerfen, um dann desto sicherer das Bessere wieder aufrichten zu können. (I, 393)

Das einzige „Zeichen der furchtbaren und sonderbaren Gemütslage“ sei sein „mit jeder Schreckensszene höher wachsender Humor.“ (I, 393) Der dadurch reifende Entschluss ist die Durchführung der Proskriptionen, denn der römischen Republik, dem „großen Körper“ (I, 403), müsse viel Blut abgezapft werden. Sulla erweist sich in der zynischen Logik als einer der großen Ärzte der Menschheit, unter die Gothland den römischen Diktator gezählt hat. Sulla erhält bei Grabbe geschichtsprägende Kraft. Demgegenüber wird das Motiv des Schicksals und des Glücks bei Grabbe gegenüber der Ausgestaltung Plutarchs depotenziert: Zwar nennt sich sein Sulla einen „Sohn des Glücks“ (I, 391), aber in seiner Rhetorik blitzt dies nur okkasionell auf, eingebunden in die Konturierung seiner Machtfantasie. In einer letzten triumphalen Geste der Überbietung tritt er in *Marius und Sulla* ab:

Die Straßen füllen sich; die Vestalinnen ziehen dankopfernd umher; Triumphbogen richten sich auf, Weihrauch erfüllt die Luft und der Triumphzug des Sulla über alle seine besiegten Feinde, vom Mithridates an, beginnt. [...] Gefangene Feldherrn, eroberte Waffen, Gold, Geschmeide, alles wird dem Sulla voraufgeführt. Aber jeder Blick erwartet nur ihn, jedermann spricht nur von ihm. Er ist der Herr der Welt.

[...]

Mit einer Lorbeerkrone geschmückt, erscheint er endlich auf dem von weißen Rossen gezogenen Wagen. Seine Gemahlin Metella, im bräutlichen, purpurglänzenden Gewande begrüßt ihn, wie er vorbeizieht, von einem erhabenen Sitze aus mit Beifallsruf. Er übersieht mit Einem Blick die unermessliche Fülle der Macht und Herrlichkeit, die ihn umgibt. – Da zuckt es durch seinen Geist: „dies alles ist mir unnütz, ich bedarf es nicht, das meinige hab ich getan, fortan bin ich mir selbst genug.“ – Er winkt; das Triumphgetöse schweigt: laut erklärt er, „daß er hiermit sein Amt abtrete, die Römer wieder zu ihren eignen Herrn mache und hoffe, sie würden nun durch ihr ferneres Benehmen zeigen, daß sie der Lehren und der Verfassung, die er ihnen gegeben, würdig sein.“ – Seine Likatoren müssen auf seinen Befehl sofort ihre Fasces ablegen. Ein an Entsetzen grenzendes Erstaunen ergreift alle Anwesenden vom Höchsten bis zum Niedrigsten. Sulla ruft aber lächelnd seine Gemahlin Metella zu sich, gibt ihr den Lorbeerkranz in die Hand, mit der scherzhaften Bitte, die Speisen mit seinen Blättern zu würzen, und ladet sie ein, mit ihm auf seinem Landgute bei Cumä in heiterer Ruhe und Abgeschlossenheit zu leben. (I, 408)

Der von Grabbe für das Drama geplante Schluss steht ganz in der Überbietungslogik, die ein von der Kontingenz des Geschehens autarkes und mächtiges Subjekt darstellen soll; das Abtreten Sullas von der politischen Bühne ist ein weiterer Triumph. Es ist ein für das Schaffen Grabbes insofern einzigartiges Ende, weil es einen glücklichen Ausgang bietet.⁴⁵ Dass die Konturierung Sullas als Ausnahmesubjekt der Autorintention entspricht, ist durch briefliche Äußerungen Grabbes belegbar.⁴⁶

Mit Blick auf Grabbes Gothland kann gefolgert werden, dass die Transgressionsbewegung zur Ausarbeitung personaler Exzellenz in Dienst genommen wird. Die politisch-militärischen Bestrebungen der ‚reinigenden‘ Proskriptionen und Diktatur sind indes als Durchgangsstufe dieser Bewegung zu sehen, die denn auch folgerichtig überschritten wird. An einem ähnlichen Punkt wie der Gothland am Ende spricht Sulla dem Geschehen die Relevanz für sein subjektives Empfinden ab – nur wird bei Gothland daraus Gleichgültigkeit und Ratlosigkeit, bei Sulla eine Pose egozentrischer Selbstgenügsamkeit. Dass ich in Grabbes Projekt der Darstellung des unübertroffenen Ausnahmeindividuums dennoch Züge eines Zweifels sehe, führe ich auf eine Problematik auf zwei Ebenen zurück, die eng miteinander verknüpft sind. In diskursiver Hinsicht – gemeint sind die Erkenntnisse und Schriften, die aus der Französischen Revolution und dem Niedergang Napoleons hervorgegangen sind – wird die Pose des römischen Diktators eine fragile oder fragwürdige, wenn Omnipotenz über Geschichte und Menschenmassen behauptet wird. Denn das Bemühen um historische Objektivität ist eines, das Grabbes Schaffen kennzeichnet und das er selbst anstrebt, wenn es ihm darum geht, wie er in der Schlussbemerkung zu *Marius und Sulla* festhält, „den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln.“ (I, 409) In intertextueller Hinsicht lehnt Plutarch die Deutung personaler Suprematie ab. Grabbe überlagert demzufolge das historische Wissen mit einer Ästhetisierung subjektiver Exzellenz.

Diese kontextbezogenen Perspektiven haben meines Erachtens Auswirkungen im Text, und zwar auf zweierlei Weise. Bereits in der zeitgenössischen Kritik wurde das Tragödienende kritisiert, da es in die Komik abdrifte. Diese Wendung am Ende also kann Grabbe Sulla nur um den Preis formaler Friktionen zugestehen. Doch ausschlaggebend ist, dass die Komik noch etwas anderes indiziert, nämlich eine Unabgestimmtheit von Geste und historischer Faktizität. Mit Blick auf Plutarch könnte das auf den Wagemut Sullas bezogen werden oder auf die

45 Diese Sichtweise verfolgt Antonio Roselli: Grabbes *Marius und Sulla* – Ein Geschichtsdrama mit *Happy End*? In: Grabbe-Jahrbuch 36 (2017), S. 74-88.

46 Vgl. Grabbe in seinem Brief vom ersten September 1827 an Georg Ferdinand Kerthenbeil (V, 182).

geschichtlich inakkurate Akzelerierung der Ereignisse. Mit Blick auf die Komiktheorie kann eine Form der Selbstermächtigung gesehen werden, die sich nicht mit der Vorstellung personaler Wirkmacht im Kräftefeld der Menschenmassen in Einklang bringen lässt, eine Differenz zwischen Geste und Geschichte. Den gewichtigsten Vorbehalt sehe ich allerdings darin, dass *Marius und Sulla* fragment geblieben ist, insbesondere was den Schluss anbelangt. Ich interpretiere das als Indiz dafür, dass unter dem Erfahrungsdruck der Französischen Revolution und auch der historischen Überlieferung die diskursive Unmöglichkeit der Pose im fragmentarischen Charakter sichtbar wird. Das utopisch-dystopische⁴⁷ Ende bleibt somit ein unvollendetes Projekt.

Nicht zuletzt in der Figur Sulla selbst kristallisiert sich diese Problematik, denn mit Sulla hat Grabbe wie nie mehr zuvor oder danach Intelligenz als Lizenz zur historischen Wirkmacht profiliert – doch Grabbe hat Sulla mit einer solchen Selbsterkenntnis und Selbstreflexion ausgestaltet, dass der Charakterzug des schicksalsgläubigen Göttergünstlings gegenüber der scharfsichtigen geistigen Durchdringung der politischen Verhältnisse inkohärent wirkt. Insofern ist gerade sein gezielter Abtritt von der politischen Bühne konsequent. Was in Sullas Figurenrede als selbsterhöhende Selbstgenügsamkeit gedeutet werden muss, ist diskursiv betrachtet die Nutzung des günstigen Moments, sich aus der Weltbühne zu verabschieden. Im aufgenommenen Drama *Don Juan und Faust* ist die Figur des Liebhabers in einigen Zügen noch deutlich Sulla nachempfunden.⁴⁸ Der kaltblütig-skrupellose Don Juan verfällt weder den Suggestionen der Sprache noch einer anderweitig übergestülpten Ideologie oder Vorstellung historisch-sinnvollen Tuns, einzige Referenz bleibt die Bewährungsprobe im Feld der Erotik. Der monologisch daherschwadronierende Faust verurteilt daher auch das hedonistische Zerstreungsprojekt seines Konkurrenten: „– Nur ein Don Juan vermag / Inmitten unter der Zerstörung Lava / An Millionen Blumen sich vergnügen, / Und nicht bedenken, daß es viele zwar, / Doch alle auch vergänglich sind [...]“. (I, 434) Der als Geste unüberbietbarer Überlegenheit inszenierte Abgang Sullas mit dem angekündigten Rückzug auf sein Landgut korrespondiert mit Don Juans sexueller Lust, die keinem übergeordneten Zweck mehr dient als der eigenen Befriedigung, im Bewusstsein um deren Vergänglichkeit. Die luzid-destruktive Haltung eines Sulla ist in der Figur des Don Juan erst

47 Utopisch verstanden in dem Sinn, dass sich die ungezügeltere Gewalttätigkeit der Masse binden lässt, dystopisch in dem Sinn, dass dieses Ziel lediglich über eine Militärdiktatur zu erreichen ist.

48 Siehe Grabbes Brief vom 25. November 1829 an Georg Ferdinand Kettmeil, in dem er bezüglich seines Heinrichs folgert, dass dieser Ähnlichkeiten mit Sulla und Don Juan, aber auch Gothland aufweise (V, 285).

konsequent zu Ende gedacht. Und dass die politische Dimension gänzlich verabschiedet ist, ist somit kein Zufall, ging es doch immer um die Egomane des Subjekts.

Werkgeschichtlich sind die Auswirkungen dieses literarischen Versuchs tiefgreifend. Zwar versucht Grabbe mit den Hohenstaufen-Dramen eine Wiederbelebung des ‚großen Mannes‘, doch gelingt ihm dies im Fall von *Barbarossa* nur über eine zwischen Heldentum und Napoleon-Anachronismen changierende Figurenzeichnung⁴⁹, im Fall von *Heinrich der Sechste* über eine partielle Revitalisierung Sulla'scher Charakteristika. Als wahrer Erbe dieser Zweifel erweist sich schließlich erst *Napoleon oder die hundert Tage*.

Abschied von der ‚großen‘ Pose

Aus den Briefen Christian Dietrich Grabbes geht hervor, dass er in seinem Napoleon-Drama nicht mehr die Ästhetisierung des Ausnahmeindividuums betreibt, sondern eine diskursive Vielschichtigkeit und perspektivische Pluralität anstrebt. So schreibt Grabbe in einem Brief vom 8. April 1830 an seinen Verleger Georg Ferdinand Kettmeil: „Übrigens kommen so ziemlich alle meine Ideen über die Revolution hinein, und die sind gut und viel.“ (V, 300) In einem Brief vom 5. Mai an seinen Verleger bekräftigt er diese Absicht: „Der Name [Napoleon] schon hilft, und alle Ideen, die ich je über die Revolution gehabt, lassen sich darin ausschütten.“ (V, 302) Durch das Studium der Revolution ist Grabbe zum Schluss gelangt, dass nicht der Einzelne die treibende Kraft in der Geschichte ist, sondern die Revolution, wie er im vielzitierten Brief an seinen Verleger vom 14. Juli 1830 schreibt: „Napoleon ist übrigens eine so große Aufgabe nicht. Er ist ein Kerl, den sein Egoismus dahin trieb, seine Zeit zu benutzen [...] – er ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste, – nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa [...]“. (V, 306) Noch in anderer Hinsicht relativiert er die historische Einordnung Napoleons, denn anders als in der Antike habe sich der Korse mit keinem starken Gegner messen müssen:

Er hatte nie einen großen Gegner, – seine Gegner waren durch Anciennität, er durch Geist befördert. Weil Anciennität im Alterthum so wenig galt, darum ist es so jung, – darum finden wir trotz schlechter damaligen Zeit dort in 10 Jahren 100 Mal

49 Siehe gesondert zu diesem Aspekt Stephan Baumgartner: Christian Dietrich Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa“. Machtentfaltung zwischen Anachronismen und Mittelalterrezeption. In: Christian Dietrich Grabbe. Hrsg. von Sientje Maes und Bart Philipsen (Text + Kritik, Heft 212). München 2016, S. 44-53.

mehr große Leute als jetzt in 20, – darum hat die Revolution, wo aus dem Kothe auch etwas hervortauchen konnte, Aehnlichkeit mit ihm.“ (V, 306)

Dennoch erklärt Grabbe, dass er den „l’empereur et roi hoch halten“ will. (V, 306) Im selben Brief nimmt er auch Bezug auf Schillers *Wallenstein*, wenn er seinen Entscheid für die Prosafassung mit der gegensätzlichen Entscheidung Schillers für sein Geschichtsdrama kontrastiert. Er folgert daraus: „Wallenstein liegt uns fern genug, um ihn in das Phantastische zu ziehen, Napoleon bewegt sich zu nah in unserer prosaischen [...]“. (V, 305) Dass Grabbe bei seinem Projekt Parallelen zum großen Historiendrama Schillers zieht, ist kein Zufall. In einer Rezension zu einer Aufführung von *Wallensteins Tod* bekennt Grabbe: „Kein Dichter hat so wie hier die fernsten Sterne zur Erde gezogen [...]“: (IV, 150) Und gerade im literarischen Verfahren der vieldeutigen und vielschichtigen Konturierung des historischen Subjekts über eine Polyphonie unterschiedlichster Repräsentanten des Militärs und der Bevölkerung, das Schiller in *Wallensteins Lager* zur Annäherung an eine die Massen lenkende Figur gebraucht hat, finden sich Parallelen zu Grabbes Napoleon-Drama: Dessen titelgebender Protagonist tritt nämlich erst in der letzten Szene des ersten Aktes auf, bis dahin umkreist aber alles den ‚großen Mann‘. Die Stimmenvielfalt lässt dem Parvenü aus dem korsischen Kleinadel schillernde Konturen zuwachsen, die je nach Perspektivwechsel variieren: Da sind die Stimmen der Soldaten, die am Auf- und Abstieg des Kaisers partizipieren, da sind die Exaltationen seiner Bewunderer, da sind die artikulierten Ängste und Befürchtungen seiner Gegner, die Genugtuung an seiner implodierten Wirkmacht äußern oder die moralische Kategorisierung eines verwerflich-blutrünstigen Charakters vornehmen. Die sich gegenseitig konterkarierenden Stimmen erhöhen das Interesse an der Gestalt des Kaisers, verwischen aber sein Profil im medialen Geflecht und auratisieren ihn zugleich zu einer geheimnisvoll riesenhaften Erscheinung.

Die Herangehensweise Grabbes verdankt sich – denkt man an die brieflichen Äußerungen und die dramentheoretischen Darlegungen in *Über die Shakspearomanie* – neben produktionsästhetischen Erwägungen, das Massenhafte literarisch adäquat zu verarbeiten, auch seiner Feststellung, dass die Polarisierung nicht dergestalt sein kann, dass die Gegenkräfte in einer einzigen prägnanten Gestalt gebündelt werden können, es handelt sich nicht um ein Aufeinandertreffen antiker Giganten. An deren Stelle tritt das Stimmengewirr der vielen. Dass sich zu diesem Verfahren Präfigurationen bei Schiller finden, ist kein Zufall. Die Figur des ‚großen Mannes‘ hat ihn schon in *Die Räuber* beschäftigt, noch stärker auf die politische Dimension der Figur fokussiert schließlich *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und an der Thematik der Masse arbeitet er sich unter dem Einfluss der Revolutionsereignisse am historischen Stoff des 30-jährigen Kriegs

ab. Michael Gamper hat diese Überblendung von zeitgenössischem und historischem Interesse in Schillers *Wallenstein* herausgearbeitet und folgert bezüglich der Werkgenese:

Damit er sich nicht in die damals aktuellen Debatten um Demagogie, traditionale Herrschaft und individuelle Handlungsmacht einlassen musste, wandte sich Schiller einem historischen Stoff zu, in dem er analytisches Potential für die eigene nahe Zukunft vermutete – und in dem er eben [...] das Wirken eines ‚großen Mannes‘ neuer Prägung entdeckte.⁵⁰

Diese Vorwegnahme des ‚großen Mannes‘ führt dazu, dass im Einakter *Wallensteins Lager* zahlreiche Deutungsmuster bemüht werden, etwa der Teufelspakt⁵¹ oder die Identifikation der Soldateska mit Wallenstein als Vorbild für ihre sozialen Aufstiegsgelüste⁵², die im Diskurs über den Kaiser der Franzosen virulent und von Grabbe aufgegriffen werden.

Grabbes Polyperspektivität und diskursive Dichte zeigt am Ende faktisch nicht mehr einen Herrn aller äußeren Umstände, sondern einen Napoleon, der sich in der Schlacht bei Waterloo von „Verräterei, Zufall und Missgeschick“ betrogen und eine Zeit der Mediokrität anbrechen sieht. (II, 457) Der rhetorisch betriebene Auf- und Abbau des wirkmächtigen Subjekts entpuppt sich als medialer Schleier über den wahren Verhältnissen, der Unberechenbarkeit und Unverfügbarkeit des Austragungsortes der Mächte: dem Krieg. Die phantasmatische Vergegenwärtigung des großen Individuums in der Figurenrede bleibt eine Allegorie auf die Aporien authentischer Repräsentation des Faktischen. Der psychologisch motivierte Wunsch nach Sinnstiftung, die Projektion einer Teleologie oder eines metaphysisch unterfütterten Narrativs, überlagert das fragmentierte, in dumpfe Eigenlogik zerbrechende Bild der Wirklichkeit, wie Grabbe es uns präsentiert. Dementsprechend unheroisch und fern von Zuschreibungen transzendent-genialischen Wirkens ist die Haltung, mit der sein Napoleon die Bühne verlässt:

CAMBRONNE Mein Kaiser, gegenüber nahen die Engländer,
seitwärts die Preußen – Es ist Zeit, daß du flichest, oder
daß –
NAPOLEON Oder?

50 Michael Gamper: Wallensteins Größe. In: Gamper, Kleeborg (Hrsg.): Größe (Anm. 30), S. 65-90, hier S. 70.

51 Siehe Friedrich Schiller: Wallenstein. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 8. Teil I und II. Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 2010, S. 31.

52 Siehe ebd., S. 34.

CAMBRONNE Imperator, falle!

NAPOLEON General, mein Glück fällt – Ich falle nicht.

CAMBRONNE Verzeihung, Kaiser! Du hast recht!

NAPOLEON Den Mantel mir fester zugemacht. – Es regnet
immer stärker. – – Bertrand, besteig ein Pferd, – tun
Sie ebenso meine Herren Offiziere. – Reitende Gardegrenadiere,
bahnt uns den Weg! – Granitkolonne, lebe wohl!

*Er, Bertrand, die ihn begleitenden Offiziere sind zu Pferd
gestiegen und reiten mit den Gardegrenadiern fort (II, 458)*

Interessant ist die Bezugnahme auf das Glück. Einerseits kann dies in Bezug auf *Marius und Sulla* als Reminiszenz gedeutet werden, dort, wo Sulla das Glück treu geblieben ist, ist es von Napoleon abgefallen. Andererseits ist der Rekurs auf das Glück innerhalb des Textes durch eine Spiel- oder Spielermetaphorik motiviert, in der Napoleon mit einem Glücksritter verglichen wird. Der dargestellte Kontrollverlust über das Kriegsgeschehen, die Unmöglichkeit der Herrschaft über die letztlich kontingente Geschichte, erweist sich so als konsequenter Schlusspunkt. Zurückgewiesen wird bewusst die Pose des sieglos, aber heroisch untergehenden Subjekts – diesen Part übernehmen Cambronne und die Granitkolonne, die „nach verzweifelter Kampfe zusammengehauen“ werden. (II, 459) In ihrem heroischen Tod bleibt die Projektion des ‚großen Mannes‘ erhalten⁵³ und damit die charismatische Bindung, mittels derer der Feldherr seine Subalternen gefügig zu machen gewusst hat. Angesichts der Flucht ihres Anführers wirkt ihr Heldentod jedoch seltsam antiquiert und sinnlos. Napoleon selbst demaskiert hier einen Teil der diskursiven Muster seiner Verteufelung oder Apotheose, er präsentiert sich als nüchtern-pragmatischer Machttaktiker. Ein Restpathos glimmt noch in der Behauptung, dass lediglich sein Glück falle. Er gefällt sich in der trotzigen Haltung, seinem Geist Unfehlbarkeit zu attestieren. Doch anders als der Sulla Grabbes in der Figurenrede ist das Ego des ‚großen Mannes‘ porös und angreifbar geworden.

Schlussbemerkung

Die Auseinandersetzung Grabbes mit ästhetischen und historischen Fragen kristallisiert sich in einzelnen polarisierenden und willensstarken Figuren. In *Herzog Theodor von Gothland* wird durch den titelgebenden Antihelden eine Transgressionsbewegung sichtbar, um ästhetische, motivationale und handlungslogische

53 Norbert Otto Eke: „Um so etwas bekümmere ich mich nicht“. Grabbe und die Moral. In: Grabbe (Anm. 49), S. 5-17, hier S. 14.

Ordnungsmuster zu unterlaufen und zu negieren, um die literarische Materialität, die eigentlichen Mechanismen eines Handlungsgefüges, vorzuführen – wirkungsästhetisch zwecks Provokation. Die äußerste Spitze dieser Bewegung ist Gothlands Pose der Unentschlossenheit und Gleichgültigkeit. Die Interpretation der Komik oder Parodie weist auf eine Selbstbezüglichkeit des literarischen Kunstwerks, die den Horizont intertextueller Bezüge zu Shakespeare und Schiller verlässt und durch die nochmals provokante Grenzüberschreitungen erkennbar werden.

In *Marius und Sulla* wird die Transgressionsbewegung funktionalisiert zur Ästhetisierung des machtvollen Subjekts, zunächst in einer Überbietungslogik mit Marius, danach in einer grandios-komischen Geste des Abtritts von der politischen Bühne. Politisch wird als Durchgangsstufe zur Darstellung des geistig luziden Subjekts die Diktatur als notwendige Ordnungsbringerin behauptet. Im intertextuellen Bezug zu Plutarch wird dieses Bestreben einer bewussten Ästhetisierung besonders deutlich. Wegen der Kipp-Bewegung ins Komische am Ende und der Unfertigkeit des Stücks schimmern jedoch vor dem diskursiven Hintergrund der Revolutionsgeschichte Zweifel an der Wirkmacht eines Einzelnen hindurch.

In *Napoleon oder die hundert Tage* hat Grabbe die Möglichkeit der Suprematie eines ‚großen Mannes‘ verabschiedet – in der mehrperspektivischen und polyvalenten Annäherung an den Korsen wird die Figur des geschichtsmächtigen Einzelnen schillernd, bleibt aber fern von einer kohärenten Überlegenheitsgeste, wie sie in *Marius und Sulla* projiziert war.

In diesen drei Werken verschiebt sich die Transgressionsbewegung vom Ästhetischen hin zu einem geschichtlichen Erkenntnisanspruch. Durch diese Verschiebung gewinnt die Auseinandersetzung Grabbes mit dem Phänomen der Wirkmacht eines Subjekts an Differenzierung und entfaltet schließlich ein epistemologisches Potenzial, weil er mit literarischen Mitteln zunächst diese Wirkmacht behaupten und zelebrieren wollte, dann aber im Widerstand der historischen Fakten kapitulieren musste. Der Versuch der Ästhetisierung des machtvollen Individuums ist unter dem Druck der historisch-faktischen Evidenz der Kontingenz eingebrochen. Die illusionäre Vorstellung des ‚großen Mannes‘ zerschellt an der um Objektivität bemühten Geschichtsdarstellung im Drama – Grabbes Werk dokumentiert dieses Scheitern und wird darin seinen Forderungen aus dem Shakespeare-Essay gerecht, ein originäres und die Erkenntnisse der Revolutionszeit verarbeitendes Kunstwerk zu schaffen. Es ist ein Scheitern, das in seiner Vielschichtigkeit und in seinem gestalterischen Reichtum in die Moderne weist und beweist, dass in der Literatur ein eigenes und tiefes Wissen semantisiert wird. Dieses Wissen umfasst die Betrachtung des historischen Geschehens im Lichte der Theatralität, in dieser Sichtweise wird

der *theatrum-mundi*-Topos in unterschiedlichen Variationen als Erklärungsoption zur Disposition gestellt. Dazu gehört ebenso das Changieren und Oszillieren von Pathos zu Komik, von Groteskem zur Parodie – durch diese poetologische Perspektive wird die Gattungsfrage berührt und das Medium des Dramas selbst in kritischer Weise beleuchtet. Es beinhaltet die Problematik der Kontinenz und die Frage nach der Einwirkungsmöglichkeit eines Einzelnen, ferner die Frage nach den Ursachen, Wirkungen und Kräften in der Geschichte.

Die Darstellung und Charakterisierung der Masse mit ihren psychologischen Mechanismen und emergenten Effekten ist davon eine Konsequenz; die Verfügung über die Menschenmenge wird auf ihre medialen Bedingungen befragt, wozu neue Medien ebenso gehören wie Theatrales. Eine bitter-satirische Abrechnung mit der durch die mediale Komplexität zerrütteten authentischen Tatkraft eines Einzelnen und der Vergeblichkeit des Heldentums findet sich schließlich im *Hannibal*. Und nicht zuletzt werden die Deutungsoptionen für das große Individuum verhandelt, von der mythologischen Einordnung bis hin zur Zuschreibung, akzidentielles Etikett für die Revolution zu sein. Viele dieser Aspekte finden sich kondensiert in den hier beleuchteten Abgangsszenen ‚großer Männer‘. Die Fokusverschiebungen im Werk Grabbes von affirmierend-faszinierter Zuschreibung von ‚Größe‘ hin zur Aufweichung, Auflösung und medialen Durchdringung dieses Anspruchs erweisen sich als Katalysatoren dieser epistemologischen Auslotungen im Spannungsfeld von Sinngenese und Sinndestruktion.

ANTONIO ROSELLI (MAGDEBURG)

„So dringt die Zeit, die wildverworne, neue, / Durch hundert
Wachen bis zu uns heran“

Zum Verhältnis von Transzendenz und Immanenz bei Grabbe und
Grillparzer

*1. Vertikale und horizontale Struktur: Grabbe und Grillparzer zwischen
Transzendenz und Immanenz*

Die Dramen von Christian Dietrich Grabbe und Franz Grillparzer bringen eine Übergangszeit zum Ausdruck, die als solche auch eine der Krisen und Brüche ist. Diese Brüche durchziehen unterschiedliche Ebenen. Der Riss geht durch das einzelne Subjekt, durch verschiedene Institutionen – an erster Stelle Ehe und Familie – sowie durch die Gesellschaft als Ganze. Die damit einhergehende Erfahrung der eigenen Unverfügbarkeit, die das Subjekt macht, bringt einen neuen Typus hervor, für dessen Beschreibung ich hier den von Monika Ritzer vorgeschlagenen „postidealistiche[n] Persönlichkeitsbegriff[“¹ verwenden möchte. In Grillparzers Tagebucheinträgen finden sich wiederholt Selbstbeobachtungen, die auf eine „Diagnose des nachidealistischen Persönlichkeitsproblems“² verweisen; exemplarisch nennt Ritzer folgenden Eintrag, der für die ganze Epoche symptomatisch ist: „Wenn mir Jemand vorwerfen wollte: du hast keine Gewalt über dich! so würde ich ihm antworten: Niemand hat mehr Gewalt über sich.“³

Diese „Beobachtungen und Reflexionen zur Instabilität der Person“⁴ teilt Grillparzer „bis in den Wortlaut hinein mit den Zeitgenossen Büchner oder Grabbe, Lenau, Platen und Droste“.⁵ Ritzer liest diese Aussagen somit als Ausdruck eines zeittypischen Unbehagens: „Heterogenität und Kontingenz der Zustände heben den Begriff der Persönlichkeit auf: Schon die Fluktuation der ‚Ideen‘ sollte uns, so Hebbel, an der ‚Dauerhaftigkeit‘ unseres Wesens und

1 Monika Ritzer: Trauerspiel versus Tragödie: Konstellationen des 19. Jahrhunderts im Drama Grillparzers und Hebbels. In: Hebbel-Jahrbuch 65 (2010), S. 7-36, hier S. 19.

2 Ebd., S. 16.

3 Franz Grillparzer: Tagebücher und literarische Skizzenhefte VI von Ende 1856 bis 1870. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Zweite Abteilung, zwölfter Band. Im Auftrag der Bundeshauptstadt Wien hrsg. von August Sauer. Wien 1930, S. 89, Nr. 4405, zit. nach Ritzer: Trauerspiel (Anm. 1), S. 19.

4 Ritzer: Trauerspiel (Anm. 1), S. 16.

5 Ebd., S. 19.

mit ihm unserer Wertsetzung zweifeln lassen.⁶ Es handelt sich dabei um eine „Depotenzierung“ des Subjekts, die „eklatant der Vorstellung charakterlicher Identität und Selbstbestimmung widerspricht.“⁷ Weitere Merkmale des „post-idealistischen Persönlichkeitsbegriffs“, wie sie Ritzer für die genannten AutorInnen geltend macht, sind die Thematisierung einer zunehmend fremd werdenden Wirklichkeit⁸ und der damit einhergehenden „Entfremdungsphänomene“, die in einem „postidealistische[n] Wertevakuum“¹⁰ münden. Mit Gerhard Gamm lässt sich diese Situation weiter präzisieren: „Kurz, die Subjektivitätsdeutungen des 19. Jahrhunderts spiegeln, gleichsam vom naturalistischen Unter- und idealistischen Überbau aus gesehen, einen ontologischen Vertrauensbruch, der Unbestimmtheit neuer Art und Qualität heraufführt.“¹¹

Zu den Wirkungen dieses „Vertrauensbruchs“ und dieser „Unbestimmtheit“ gehört eine ungeahnte Öffnung von Handlungsräumen, die allerdings zugleich bedrohliche Folgen aufweist, da die durch die Unbestimmtheit verursachte Krise der transzendenten Begründungsmöglichkeiten von Handlungen diese zu verunmöglichen drohen.¹² Wenn man mit Arnold Gehlen davon ausgeht, dass die Funktion von Institutionen darin besteht, dort Stabilität und Kontinuität zu schaffen, wo Ungewissheit herrscht, und einen Zustand „wohltätige[r] Fraglosigkeit“ herzustellen, um die Individuen zu entlasten und „geistige Energien“ freizulegen¹³, dann lesen sich die Dramen Grabbes und Grillparzers als Reflexion über die Krise von Institutionen. Man kann auch einen Schritt weiter gehen:

6 Ebd., S. 23.

7 Ebd.

8 Hier greift Ritzer auf eine Analyse Ulrich Fülleborns zurück, vgl. Ulrich Fülleborn: Besitzen als besäße man nicht. Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur. Frankfurt a. M. 1995, bes. S. 180ff., wo ebenfalls auf die Gemeinsamkeiten der Wirklichkeitserfahrung u. a. zwischen Grabbe, Grillparzer und Büchner eingegangen wird: „Es handelt sich um eine Wirklichkeit, die nicht kausal erklärbar ist bzw. zu deren angemessener Wahrnehmung die kausale Erklärung nicht beiträgt, die sich vielmehr schicksalhaft oder geschichtlich ereignet und als *factum brutum*, als nicht bezweifelbare Tatsache, zwischenmenschlich auswirkt.“ Ebd., S. 181.

9 Ritzer: Trauerspiel (Anm. 1), S. 18.

10 Ebd., S. 24.

11 Gerhard Gamm: Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang aus der Moderne. Frankfurt a. M. 1994, S. 36.

12 Vgl. zu dieser Problematik die Ausführungen in Antonio Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer. Bielefeld 2019 (Vormärz-Studien, Bd. XXXIX). Der vorliegende Aufsatz baut z. T. auf die genannte Arbeit auf.

13 Vgl. Arnold Gehlen: Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik. Frankfurt a. M. 2016, S. 93.

Auf je eigene Weise – Grabbe darin radikaler als Grillparzer – tragen ihre Dramen dazu bei, Institutionen zu zersetzen, auch dort, wo sie nostalgisch evoziert werden. Betrachtet man die literarischen Gattungen mit ihren Regeln und ihren Kodifizierungen ebenfalls als (literarische) Institutionen, dann weisen Grabbes und Grillparzers Stücke zusätzlich noch ein selbstreflexives Moment auf, indem sie die tradierten Gattungsregeln unterlaufen, Grenzen verwischen und neue Formen bilden. So befindet sich etwa Grabbes *Herzog Theodor Gothland* „an der zeitlichen und logischen Grenze eines Systems, des Systems der Goethezeit“ und ist „ein Text, in dem sich, während seine Oberfläche dieses System noch zu bestätigen scheint, in der Tiefe ein Wandel vorbereitet, insofern ein das goethezeitliche System zerstörendes Potential schon latent präsent ist.“¹⁴

Das Motiv der Grenze und deren Überschreitung ist ebenfalls Gegenstand vieler Dramen Grillparzers. Die Überschreitung verweist dabei immer auch auf einen Konflikt zwischen zwei Sphären: der Sphäre des Sakralen und der Sphäre des Profanen. Eine Variation dieses Konflikts stellt derjenige zwischen Mythos und Geschichte dar, dabei handelt es sich um zwei spezifische Ausprägungen der beiden genannten Sphären, wo der Mythos auf die Ordnung des Sakralen verweist und die Geschichte auf die Ordnung des Profanen.¹⁵ Dieser Konflikt entzündet sich an der Inkompatibilität beider Sphären: Die Ordnung des Profanen ist mit der des Sakralen inkompatibel, so dass aus Sicht der letzteren erstere nicht mal als Ordnung wahrgenommen werden kann. Geschichte erscheint – aus der Sphäre des Sakralen betrachtet – als Chaos, als Reich der Kontingenz.

Jegliches „Ordnungsprinzip [...] affiziert das Verhalten des Menschen“, so Hans Blumenberg, der eine signifikante Präzisierung vornimmt: „[A]ber in ihrem Grunde wird die Stellung des Menschen zur Welt doch nur von einem solchen Ordnungsprinzip betroffen, das über die Bedeutung der Wirklichkeit für den Menschen eine Bestimmung enthält.“¹⁶ Zugespitzt heißt es: „Kann der Mensch darauf rechnen, daß in der Struktur der Welt auf ihn in irgendeiner Weise

14 Marianne Wünsch: „Schicksal“ am Ende der Romantik. In: Roger Bauer (Hrsg.): *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800. Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Bd. 27.* Bern u. a. 1990, S. 130-150, hier S. 147.

15 Vgl. zu dieser Aufteilung die religionswissenschaftlichen Studien von Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane.* Frankfurt a. M. 1998 sowie Ders.: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr.* Frankfurt a. M. 2007.

16 Hans Blumenberg: *Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche.* In: Ders.: *Schriften zur Technik.* Hrsg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler. Berlin 2015, S. 138-162, hier S. 139.

Rücksicht genommen wird?“¹⁷ Während Grillparzer diese Frage noch stellt, scheint sich Grabbe weitestgehend von ihr verabschiedet zu haben. Die Frage nach einer Ordnung stellt sich nicht, weil sie letztlich für den Menschen irrelevant ist, da so oder so in keiner Weise Rücksicht auf ihn genommen wird. Der Gegensatz von Transzendenz und Immanenz, der noch das Verhältnis des Sakralen zum Profanen strukturiert, scheint bei Grabbe daher keine Rolle mehr zu spielen. Was an Sakralem noch vorhanden ist, hat den Status einer Requisite oder eines Versatzstückes – und genau dieser Status wird beispielsweise durch gezielte Übertreibung oder durch parodistische Elemente deutlich gemacht.¹⁸ „Nichts steht auf Erden fest“ (I, 33), so fasst Grabbes *Gothland* eine als subjektive Erschütterung präsentierte epochale Erfahrung der Orientierungslosigkeit zusammen.

Die Opposition von Transzendenz und Immanenz wird von Grabbe *ad acta* gelegt, wofür nicht zuletzt Napoleons „Ich bin ich“ (II, 390) steht. Zwar wird in Grillparzers Dramen der Übergang von der einen Ordnung in die andere als unumgebar dargestellt, zugleich findet in der Figurenkonstellation jedoch eine Verhandlung des Verhältnisses der jeweiligen Ordnungen statt, bis hin zur positiven Formulierung einer Illusion, die erst durch die Interferenz der beiden Sphären hervorgebracht werden kann – etwa in der *Vision Libussas* am Ende des gleichnamigen Stückes, wo deutlich wird, wie die sakrale Ordnung immer noch als Referenzrahmen zur Validierung der Handlung in der profanen Ordnung eingesetzt werden muss.¹⁹ Die Irreversibilität historischer Prozesse bedeutet somit nicht, dass das ‚alte‘ als Überkommen abgetan wird: Die Tatsache, dass in der ‚neuen‘ Epoche die ‚alte‘ Ordnung keinen Raum mehr hat, geht nicht mit einer Glorifizierung des ‚Neuen‘ einher. Anders bei Grabbe, allerdings nicht, weil in seinen Stücken das Bestehende bejaht werde, sondern weil die Kritik zugleich beide Sphären trifft: die sakrale und die profane, sofern beide noch als aufeinander verweisende Ordnungen verstanden werden. Bereits in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* ist eine programmatische Zerstörung tradiert Ordnungsmuster deutlich zu erkennen, die Illusionen keinen Raum gibt:

Nimmt man Grabbes im *Gothland* formulierte Position ernst [...], dann ist sie als ein Programm der kompromisslosen Illusionszertrümmerung zu bewerten, das ganz maßgeblich zur Destabilisierung bestehender Gewissheiten und Werte (und damit der gesellschaftlichen Ordnung insgesamt) beitragen soll.²⁰

17 Ebd., S. 140.

18 Vgl. dazu u. a. Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“ (Anm. 12), S. 196-203.

19 Vgl. zur Bedeutung von Libussas *Vision* im Spannungsfeld zwischen sakraler und profaner Ordnung Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“ (Anm. 12), S. 313-339.

20 Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe: ein Anarchist? Einige Vorüberlegungen. In: Anarchismus in Vor- und Nachmärz. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 22 (2016), S. 193-204, hier S. 194f.

Dieser „anarchistische[] Grundimpuls“ Grabbes, der als „Negativ-Anarchismus“²¹ bezeichnet werden kann, steht für eine subversive Kunst, „in dem Sinn, dass sie jedes Einverständnis mit dem, was ist, rigoros verweigert.“²² Im Gegensatz zu Grillparzer, der durch die Verlusterfahrung hindurch weiterhin am Ordo-Gedanken festhält und somit das Koordinatensystem Transzendenz-Immanenz nicht verlässt, sprengt Grabbes Nihilismus eben jenes Koordinatensystem und entwirft so eine Handlungsebene, die diesseits der Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz anzusiedeln ist, sozusagen auf der Ebene einer reinen Immanenz.

Die Frage nach dem eigenen Wesen und nach der Verortung des eigenen Selbst in einer zunehmend fremd werdenden Welt konnte, so die Diagnose Ritzers, mit den zur Verfügung stehenden kulturellen Mitteln nicht beantwortet werden, „[d]enn dafür böte nicht mehr die Transzendenz und noch nicht die Immanenz eine Begründung.“²³ Während die Beobachtung, dass die „Offenheit, die uns die Restaurationszeit ‚modern‘ erscheinen läßt“, am Ende als „Zeichen eines kulturhistorischen Intermezzos“²⁴ zu deuten sei, weitestgehend auf die Dramen Grillparzer angewendet werden kann, scheint sie mir nicht ohne Weiteres auf Grabbe zu passen.

Éric Chevrel's Charakterisierung von Grillparzer's *König Ottokars Glück und Ende* als „vertikales Stück [...], dessen tragende Säule eine feste (christliche) Wertehierarchie bildet“ und Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* als „horizontales Stück, in dem anstelle des Bergmotivs das Meer und die Wassermetaphorik überwiegt“²⁵, kann, unabhängig von der verwendeten Metaphorik, als grundlegendes Differenzmerkmal zwischen den Werken beider Autoren betrachtet werden: Vertikal ist die Achse Transzendenz-Immanenz (auch dort, wo ihre historische Wirksamkeit brüchig wird), horizontal ist die Immanenzebene diesseits des Gegensatzes von Transzendenz-Immanenz. Die Verabschiedung von der vertikalen Struktur eröffnet Grabbe den Raum für das, was Detlev Kopp in Anlehnung an Erich Kühne einen „anthropologische[n] Pessimismus“²⁶ nennt. Grabbes „anthropologische[r] Pessimismus“ lässt sich wiederum als Reaktion

21 Ebd.

22 Ebd., S. 204. Das Fehlen „jeden utopische[n] Moment[s]“ führe nach Detlev Kopp dazu, dass man Grabbes Kunst nicht ohne weiteres dem klassischen Anarchismus zuordnen könne (vgl. ebd.).

23 Ritzer: Trauerspiel (Anm. 1), S. 18.

24 Ebd.

25 Éric Chevrel: Grillparzer's Ottokar und Grabbes Napoleon. In: Grabbe-Jahrbuch 37 (2018), S. 84-101, hier S. 97.

26 Vgl. Detlev Kopp: Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M., Bern 1982, S. 69ff.

auf den „emphatischen anthropologischen Optimismus“²⁷ der Aufklärung lesen. Die Folgen des Grabbe'schen Pessimismus werden besonders in dessen Geschichtsverständnis deutlich, worin der „Gedanke einer Bildungsfähigkeit des Menschen kategorisch“²⁸ zurückgewiesen wird – auch wenn berücksichtigt werden muss, dass das destruktive Moment, das diesem Pessimismus innewohnt, ebenfalls eine befreiende Komponente aufweist.²⁹

2. Reine Immanenz – Ein Exkurs zu Grabbe und Max Stirner

Dieser Begriff der Immanenz lässt sich ausgehend von Max Stirners anarchistisch-nihilistischer Philosophie erläutern. Einer Anregung Herbert Kaisers folgend³⁰, soll hier auf eine Nähe zwischen Grabbe und Stirner eingegangen werden.³¹ Stirner führt in *Der Einzige und sein Eigentum* einen Krieg gegen jegliche Form der Hypostasierung des Allgemeinen. Die Vorstellung ‚Gott‘ ist, philosophiehistorisch gesehen, das Transzendente schlechthin, denn sie steht für den Glauben an etwas, was außerhalb des Einzelnen steht und daher diesen unter sich einordnet und so in seiner Eigenheit und Einzigartigkeit negiert. Die Religionskritik der Aufklärung markiert für Stirner eine Erschütterung dieses Glaubens. Als ihre Folge findet sich allerdings nicht – oder wenn, dann nur scheinbar – eine Absage an die Dimension des Heiligen:³² „Das Heilige lässt sich keineswegs so leicht

27 Ebd., S. 70.

28 Ebd., S. 71.

29 Vgl. zum befreienden Moment Kopp: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20). An anderer Stelle habe ich versucht, Grabbes „anthropologischen Pessimismus“ im Sinne der „negativen Anthropologie“ zu deuten, wie sie von Karl-Heinz Stierle mit Blick auf die französische Moralistik beschrieben wurde. Vgl. dazu Antonio Roselli: Grabbes „Marius und Sulla“ – Ein Geschichts-drama mit Happy End? In: Grabbe-Jahrbuch 36 (2017), S. 74-88.

30 Vgl. Herbert Kaiser: Der Wille in Grabbes Drama. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 217-231.

31 Ansatzweise bereits in Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“ (Anm. 12), S. 162-169. Die darin entwickelten Gedanken zu Stirners Feuerbachkritik habe ich im Rahmen des Workshops „Kulturanthropologie nach Rousseau: Ethnographie, Kulturkritik und Religionskritik zwischen 1800 und 1850“, der im Juli 2018 an der Universität Paderborn stattgefunden hat, weiterentwickelt. Einzelne Aspekte habe ich hier wieder aufgegriffen. Ich danke den Teilnehmenden – besonders Johannes-Georg Schüle in und Jörn Steigerwald – für die nützlichen Hinweise.

32 Zur Funktion des Heiligen vgl. Max Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. Ausführlich kommentierte Studienausgabe. Hrsg. von Berndt Kast. Freiburg, München 2016, S. 38.

beseitigen, als gegenwärtig manche behaupten, die dies ‚ungehörige‘ Wort nicht mehr in den Mund nehme.“³³ Das Heilige wird als „Anderes“ verstanden, dem das Ich dienen soll. Stirners Beschreibung des Heiligen weist viele Parallelen zu dessen späteren Bestimmung durch Rudolf Otto auf: Das Heilige ist als Anderes stets auch „etwas ‚Unheimliches‘, d. h. Fremdes, worin wir nicht ganz heimisch und zu Hause sind.“³⁴ Das Heilige übt auf verschiedene Weisen Macht auf das Subjekt aus: Es nimmt das Subjekt in seinen Besitz, macht es zum Besessenen. Zugleich lässt das Heilige das Subjekt an der eigenen Sakralität teilhaben. Das Heilige übersteigt dabei aber stets das Subjekt. Diese strukturellen Eigenschaften führen dazu, dass Stirner das Heilige nicht nur im Kontext des Religiösen ansiedelt, sondern grundsätzlich alles als heilig bezeichnet, was als transzendent gesetzt wird und Macht über das Subjekt ausübt.

Stirner rekonstruiert die verschiedenen Transformationsprozesse des Heiligen im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert: zum einen in eine ‚unsichtbare Welt‘, zum anderen in die Rede über das Wesen der Dinge, der Menschen usw. Beide Punkte hängen eng zusammen. Stirner bezieht sich dabei (und der entsprechende Paragraph trägt den Titel „Die Besessenen“) zuerst auf die Romantiker:

Welch einen Stoß der Gottesglaube durch die Ablegung des Geister- oder Gespens-terglaubens erlitt, das fühlten die Romantiker sehr wohl, und suchten den unheilvollen Folgen nicht bloß durch ihre wiedererweckte Märchenwelt abzuhelfen, sondern zuletzt besonders durch das „Hereinragen einer höheren Welt“, durch ihre Somnambulen, Seherinnen von Prevost usw.³⁵

Als Reaktion auf den Angriff auf Gott sieht Stirner bei den Romantikern eine Verstärkung der dichotomen Weltauffassung: „[...] was liegt am Untergang dieser sichtbaren Körper? Der Geist, der ‚unsichtbare‘, bleibt ewig!“³⁶

Nur scheinbar als ihnen entgegengesetzte lassen sich materialistische Ansätze wie derjenige Feuerbachs deuten.³⁷ Hier findet eine weitere und – in den Augen Stirners – durchaus gefährlichere Transformation statt. Die Atheisten unter den Philosophen reproduzieren durch ihre Negation Gottes lediglich die Grundstruktur, die es eigentlich abzuschaffen gilt, so dass das „überirdische Heilige“ „irdisches Heiliges“ wird. Wenn z. B. Feuerbach fordert:

Das Wesen des Menschen ist des Menschen *höchstes Wesen*; das höchste Wesen wird nun zwar von der Religion Gott genannt und als *gegenständliches* Wesen betrachtet,

33 Ebd., S. 46.

34 Ebd., S. 47.

35 Ebd., S. 36.

36 Ebd., S. 37.

37 Zu Stirners Feuerbachkritik vgl. bes. ebd., S. 35.

in Wahrheit aber ist es nur des Menschen eigenes Wesen, und deshalb ist der Wendepunkt der Weltgeschichte der, daß fortan dem Menschen nicht mehr *Gott* als Gott, sondern der Mensch als Gott erscheinen soll[³⁸

– dann antwortet Stirner:

Das höchste Wesen ist allerdings das Wesen des Menschen, aber eben weil es sein *Wesen* und nicht er selbst ist, so bleibt es sich ganz gleich, ob Wir es außer ihm sehen und als „Gott“ anschauen, oder in ihm finden und „Wesen des Menschen“ oder „der Mensch“ nennen. *Ich* bin weder Gott noch *der* Mensch, weder das höchste Wesen, noch Mein Wesen, und darum ist's in der Hauptsache einerlei, ob Ich das Wesen in Mir oder außer Mir denke. Ja Wir denken auch wirklich immer das höchste Wesen in beiderlei Jenseitigkeit, in der innerlichen und äußerlichen, zugleich: denn der „Geist Gottes“ ist nach christlicher Anschauung auch „Unser Geist“ und „wohnet in Uns“.³⁹

In dieser Antwort bezieht sich die Kritik auf die christliche Prägung unseres Denkens, wie sie auch unter der Hand immer noch in den religionskritischen Anthropologien zum Vorschein kommt. Die Rede vom Wesen des Menschen impliziert immer schon, egal worin dieses Wesen gesehen wird, eine Form der „Jenseitigkeit“ und der Entwertung des Einzelnen bezüglich eines übergeordneten Merkmals, einer Gattung oder eines Begriffs.⁴⁰

Feuerbachs Emanzipation ist nur eine scheinbare, denn er kehrt lediglich das Verhältnis von Subjekt und Prädikat um: Statt: „Gott ist Liebe“ soll es nun „die Liebe ist göttlich“ heißen.⁴¹ Wenn der „Mensch als Gott erscheinen soll“, dann macht die Liebe das aus, was am Menschen göttlich zu nennen ist: *sein Wesen*. Das Gefährliche an der Umkehrung des Verhältnisses von Subjekt und Prädikat liegt in der Tatsache, dass dadurch eben jene christliche Logik nicht nur reproduziert, sondern stärker in den Menschen eingeschrieben wird: Die klassischen Attribute Gottes (z. B. Liebe) werden zu den Attributen des Menschen, so dass sie sich von einer externen zu einer internen – weil *wesenhaften* – Normbestimmung wandeln. Der Mensch selbst wird zum Maßstab des Menschen gemacht, aber das Maß ist kein Menschliches, sondern ein Göttliches. Stirner ist ein dezidiertem Gegner der Innerlichkeit, deren Pathos letztlich auf eine Verlagerung der Transzendenz in die Immanenz verweist:

Der Gott und das Göttliche verflöchte sich um so unauflöslicher mit Mir. Den Gott aus seinem Himmel zu vertreiben und der „*Transzendenz*“ zu berauben, das kann

38 Ludwig Feuerbach: Das Wesen des Christentums. 2. Aufl. Leipzig 1843, zit. nach Stirner: Der Einzige (Anm. 32), S. 35.

39 Stirner: Der Einzige (Anm. 32), S. 35.

40 Vgl. dazu ebd., S. 40f.

41 Vgl. dazu ebd., S. 51.

noch keinen Anspruch auf vollkommene Besiegung begründen, wenn er dabei nur in die Menschenbrust gejagt, und mit unverteilgbarer *Immanenz* beschenkt wird. Nun heißt es: Das Göttliche ist das wahrhaft Menschliche!⁴²

In diesem Sinne könnte man auch von einer *falschen Immanenz* sprechen.

‚Gott‘ und ‚Wahrheit‘ sind „fixe Ideen“⁴³, die als solche von den Menschen bis dahin nicht in Frage gestellt wurden. Der Einzelne kann nicht dadurch ‚geadelt‘ werden, dass er zum Gott erhoben wird, denn auf diese Weise würde sich die Macht des Allgemeinen über das Besondere nur weiter – wenn auch verdeckter, auf diese Weise aber wirkungsvoller – bewähren. Ein radikaler Bruch mit dieser Logik würde aber zugleich eine radikale Absage an das Begriffspaar Transzendenz-Immanenz bedeuten. Diese Absage hätte wiederum eine Wandlung in der Auffassung der Immanenz zur Folge. Eine Immanenz diesseits der Opposition von Transzendenz und Immanenz ließe sich, so mein Vorschlag, als reine Immanenz bezeichnen.

Stirners Beschreibung des Einzigen siedelt dessen Singularität auf einer reinen Immanenzebene an, die es wiederum nicht mit einer allumfassenden Ebene zu verwechseln gilt. Gemeint ist damit, dass sich diese Singularitäten nicht alle auf einer gemeinsamen Immanenzebene befinden, da diese sonst jedem Einzigen ‚äußerlich‘ wäre. Vielmehr müsste man die Immanenzebene als eine je Singuläre – durch die Intensität des je Einzelnen gestiftete – verstehen. Die Welt ist durchzogen von Intensitäten.

Vielleicht lässt sich so weit gehen, zu sagen, dass ‚Welt‘ stets nur Gegenstand der Bedürfnisse des Einzigen ist. Der Umgang mit der Welt kommt dabei einer Metabolisierung der Dinge gleich. Das Verhältnis des Einzigen zur Welt wird von Stirner stets durch Formen der Einverleibung oder des Verbrauchs beschrieben: verzehren, verschlingen, verbrauchen, aufzehren, zerstören. „Mir sind die Gegenstände nur Material, das Ich verbrauche.“⁴⁴ Als Material werden – auf einer Ebene – die Wahrheit, der Freund und die Kartoffel genannt: Allesamt seien, so Stirner, „Nahrungsmittel“.⁴⁵ Die Arbeit am Material besteht nun darin, es „genießbar“, „mundgerecht“ und „eigen“ zu machen.⁴⁶ An einer Stelle werden dann folgerichtig die Ausscheidungen erwähnt. Aufnahme, Verzehrerung, Zerstörung und Ausscheidung beschreiben einen Metabolisierungsprozess, worin die Welt einverleibt wird. Die singuläre Immanenzebene ist diese Einverleibung. Die Welt und ihr Material sind Teil dieser Ebene, sofern sie Teil des

42 Ebd., S. 52f.

43 Ebd., S. 46.

44 Ebd., S. 358.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., S. 357.

Einverleibungsprozesses – des „atavistische[n] Kannibalismus“⁴⁷ – sind. Diese Form der Verfügbarmachung von Beziehungen, der Einverleibung von Welt charakterisiert auch viele Figuren in Grabbes Dramen. Ob Gothland, Sulla oder Napoleon: Das Moment der Zerstörung dient der eigenen Selbstbehauptung, paradoxerweise wird erst durch die Zerstörung Wirklichkeit gestiftet.

Diese reine Immanenz lässt sich wiederum als Identität von Möglichkeit und Wirklichkeit, von Vermögen und Kraft, beschreiben. Die Einverleibung und Metabolisierung der Materie – ihr Immanent-Werden – wird nicht als Verwirklichung einer Möglichkeit verstanden, sondern als unmittelbare Wirklichkeit, die kein Teilbereich des Möglichen markiert, sondern mit dem Möglichen identisch ist. Spricht man vom Menschen, dann impliziert dies immer schon eine Diskrepanz zwischen Singularität und Gattung, Begriff und Wesen, so dass beim Menschen stets auch eine Diskrepanz zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit herrscht, da erstere mit der „Denkbarkeit“ verwechselt wird⁴⁸ Das Denkbare richtet den Blick nicht auf das Sein des Menschen, sondern auf dessen Sein-sollen. Das Sein-sollen wiederum bestimmt den Sinn, die Berufung des Menschen, der sich so immer wieder selbst verfehlt. Versteht man sie aber als Einzige, dann sind die Menschen immer schon, „was sie sein sollen, was sie sein können.“ Sein und Sein-sollen fallen in eins (Napoleons „Ich bin ich“ wäre demnach nicht so sehr eine Fichte-Reminiszenz, sondern eher eine Vorwegnahme des Stirner'schen Einzigens):

Was sollen sie sein? Auch eben nicht mehr als sie können! Und was können sie sein? Auch eben nicht mehr als sie – können, d. h. als sie das Vermögen, die Kraft zu sein haben. Das aber sind sie wirklich, weil, was sie nicht sind, sie zu sein nicht imstande sind: denn imstande sein heißt – wirklich sein. [...] Möglichkeit und Wirklichkeit fallen immer zusammen. Man kann nichts, was man nicht tut, wie man nichts tut, was man nicht kann.⁴⁹

47 Hans Heinz Holz: Die abenteuerliche Rebellion. Bürgerliche Protestbewegungen in der Philosophie: Stirner – Nietzsche – Sartre – Marcuse – Neue Linke. Darmstadt, Neuwied 1976, S. 14.

48 Vgl. Stirner: Der Einzige (Anm. 32), S. 334.

49 Ebd., S. 332f. Die reine Immanenz und die Anthropologiekritik (als Metaphysikkritik) gehören zusammen. Anthropologie als Wissenschaft vom Menschen verfehlt immer schon den Einzelnen, weil der Begriff ‚Mensch‘ stets den Einzelnen transzendiert und somit auf einen Begriff – auf Allgemeines und Abstraktes – erhöht bzw. reduziert. Der Einzelne als reine Immanenz lässt sich wiederum nicht einem Begriff unterordnen, diese Unsagbarkeit soll aber nicht mit einer erneuten Transzendierung verwechselt werden: Unsagbar ist der Einzelne lediglich für die Sprache der Metaphysik.

Diese Passage könnte ebenso gut zur Beschreibung beispielsweise Gothlands oder Napoleons dienen: In beiden findet sich eine fundamentale Identität zwischen Sein und Tun, eine Bestrebung, wirklich zu sein, durch Handlung Wirklichkeit zu erzeugen. Entsprechend lässt sich bei beiden – aber es lassen sich auch andere Beispiele unter den Dramenfiguren Grabbes finden (man denke etwa an Don Juan) – von einer permanenten Einverleibung der Welt durch Handlung sprechen.

Wo die Möglichkeit die Wirklichkeit übersteigt, kann von einem hohem Zeitkoeffizienten gesprochen werden: Wer zaudert, dem erscheint mit der Zeit der Möglichkeitsraum immer größer und größer, bis eine Handlung (als Selektion und Entscheidung) nicht mehr möglich ist. Die Kontingenz wirkt sich lähmend auf das Subjekt aus. Durch das permanente und unmittelbare Handeln wird der Zeitkoeffizient dagegen zunehmend reduziert, im Idealfall tendiert er auf null. Napoleon etwa herrscht über die Zeit, indem er durch die Minimierung des Zeitkoeffizienten eine Identität von Möglichkeit und Wirklichkeit anstrebt. Das Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit spielt bei Grillparzer ebenfalls eine Rolle, wenn auch eine ganz andere, wie in der Analyse von *Ein Bruderzwist in Habsburg*⁵⁰ exemplarisch gezeigt werden soll.

3. Grillparzers „Ordometaphysik“⁵¹

Dagmar C. G. Lorenz hat auf Grillparzer die treffende Formel „Dichter des Übergangs“ angewendet.⁵² Für Lorenz werde Grillparzers Werk durch eine „Ambiguität“ geprägt, die dadurch herrühre, dass er „die disparaten Einflüsse und Entwicklungen seiner Zeit und Kultur literarisch [verarbeite], ohne den Versuch zu unternehmen, die Gegensätze harmonisierend zu beseitigen.“⁵³ Dabei „verraten“

50 Franz Grillparzer: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Zweiter Band: *Dramen II – Jugenddramen – Dramatische Fragmente und Pläne*. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1961, S. 345-448, im Text mit (B, Seitenzahl) zitiert.

51 Helmut Bachmaier: *Ordo und Geschichte*. In: Ders. (Hrsg.): *Franz Grillparzer*. Frankfurt a. M. 1991, S. 259-270, hier S. 264.

52 So der Titel eines Kapitels aus ihrer Studie, vgl. Dagmar C. G. Lorenz: *Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts*. Wien u. a. 1986, S. 11-22. Vgl. auch Bachmaier: *Ordo und Geschichte* (Anm. 51), S. 266: „Grillparzers Dramen thematisieren Epochen-schwellen und Zeitwenden, die ein Modell abgeben für die Beurteilung der Monarchie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Darin werden tradierte Staats- und Geschichtsauffassungen und moderne Bewußtseinsformen auf vielfältige Art ineinander verschlungen als Zeichen der Grenzlinie, die das Werk selbst im Epochenwechsel markiert.“

53 Lorenz: *Grillparzer* (Anm. 52), S. 12.

besonders „Form und Sprache der Werke [...] die Übergangsposition“⁵⁴, da sich Grillparzer bereits früh von der Tradition der deutschen Klassik löste, besonders von deren „Universalitätsanspruch und -streben“⁵⁵, wodurch er eine stilistische Vielfalt entwickelte. Bachmaier fasst diese Eigenschaft von Grillparzers dramatischer Produktion wie folgt zusammen: „Das Profil seiner dramatischen Dichtung kann [...] kaum auf griffige Formeln reduziert werden. Der durch ein Drama gesicherte Bestand an Formen wird durch das nächste revidiert, destruiert oder konterkariert.“⁵⁶

Grillparzers Zeitdiagnose operiert mit Formulierungen, die Spannungen und Widersprüche hervorheben, statt diese zu glätten: „Ohne Tatkraft voll Tatendurst; voll Reiz zum Genuß ohne Sinn dafür; voll Gedanken ohne Wollen; das ist der Zustand eines solchen Menschen, einer solchen Zeit.“⁵⁷ Dieser „Zustand“ mündet in einem „Tätigkeitstrieb ohne Wirkungskreis“⁵⁸, der von einer „Sehnsucht nach etwas Unbestimmten“⁵⁹ begleitet wird. Die Hervorhebung der Widersprüche bekommt fast einen ‚programmatischen‘⁶⁰ Charakter; Grillparzer schildert sein Schreiben über einen Gegenstand als ein Aufnehmen dessen, was ihm „aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüche werden sich am Ende entweder von selbst heben, oder, indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems beweisen.“⁶¹ Auf diese Weise schafft er

54 Ebd.

55 Ebd., S. 13.

56 Helmut Bachmaier: Grillparzers Dramen. In: Franz Grillparzer: Werke in sechs Bänden, Bd. 2. Dramen 1817-1828. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M. 1986, S. 601-658, hier S. 604.

57 Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Bd. III. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1964, S. 684. Vgl. auch Walter Seitter: Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillparzers Philosophie. Wien, Berlin 1991, S. 11.

58 Grillparzer: Sämtliche Werke III (Anm. 57), S. 684.

59 Ebd.

60 Grillparzer hat keine systematische Dramentheorie hinterlassen, obwohl sich unter seinen Aufzeichnungen mehrere, zum Teil auch widersprüchliche Notizen zu eigenen und fremden Dramen und zu den entsprechenden theoretischen Zusammenhängen befinden. Vgl. dazu Ulrich Fülleborn: Offenes Geschehen in geschlossener Form. Grillparzers Dramenkonzept. Mit einem Ausblick auf Raimund und Nestroy. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Dramen. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Bd. II. Frankfurt a. M. 1971, S. 293-322, hier S. 293.

61 Grillparzer: Sämtliche Werke III (Anm. 57), S. 213, Tagebucheintrag Nr. 888 von 1820/21. Vgl. auch Seitter: Unzeitgemäße Aufklärung (Anm. 57), S. 27.

Modelle, die den Zuschauer zwingen, das Ganze des Bühnengeschehens in dem gleichen Sinn aufzunehmen, also immer zu den rationalen und ideellen Verbindungen das Ungreifbare, Unverfügbare der Wirklichkeit selbst hinzuzudenken. Läßt sich die [...] Spontaneität, das „unbedingte“ Hervorgehen der Ereignisse aus einem unerkennbaren Grund, als die spezielle Zeitlichkeit der Geschehensebene ansehen, so ist das Bild der „Kluft“ das wichtigste Mittel, dem Publikum auch zu einer räumlichen Vorstellung jener fundamentalen Schicht zu verhelfen.⁶²

In seinen Grillparzer-Lektüren richtet Fülleborn seinen Fokus auf das *Moment der Unverfügbarkeit*, das die historische Konfiguration der Wirklichkeit im 19. Jahrhundert zunehmend charakterisiert. Durch diese Unverfügbarkeit kommt der Wirklichkeit eine andere Qualität zu als beispielsweise noch in der Goethezeit: „So tritt jetzt die Schicksal- und Geschichtserfahrung an die Stelle des Naturerlebnisses, das in der Goethezeit vorherrschte.“⁶³ Die Erfahrbarkeit der Wirklichkeit läßt sich nunmehr nicht mit ihrer Verfügbarkeit gleichsetzen. Vielmehr wird sie – „schmerzhaft“ – als etwas „Gegebenes“⁶⁴ erfahren, dessen letzter Grund sich dem Menschen entzieht.

Dieser letztlich kontingenten Wirklichkeit wird der Ordo-Begriff entgegengesetzt, der gemeinsam mit der Geschichte einen „prinzipiellen Dualismus“ bildet, „der sich bei Grillparzer der Vermittlung sperrt und die tragischen Situationen fundiert“:⁶⁵ „Auf der einen Seite rangiert die Vorstellung eines überzeitlichen Ordo, der als ewig gültige Seinsordnung die Welt erhält [...]; auf der anderen der Zeit-Raum der Geschichte, in dem das Subjekt in Handlungen seinen Begriff der Autonomie und Freiheit und damit sich selbst realisiert.“⁶⁶ Wobei diese Selbstrealisierung ohne metaphysische Rückkopplung schnell einer Hybris verfällt. Die *Evidenz* des Seins – dessen Gegebenheit –, wie diejenige eines „transzendenten Ordo[s]“, scheint nicht durchgängig gewährleistet zu sein. Und es reicht ein Augenblick des Zweifels, um diese prekäre Struktur der Gewissheit (und Hoffnung?) ins Wanken zu bringen: „Der fundamentale Hiatus besteht für Grillparzer jedoch in der Unvermittelbarkeit von Ordometaphysik ontologischer, letztlich barockscholastischer Provenienz und Geschichtlichkeit moderner, selbstermächtigter Subjektivität.“⁶⁷

62 Fülleborn: *Offenes Geschehen* (Anm. 60), S. 304.

63 Fülleborn: *Besitzen* (Anm. 8), S. 181.

64 Ebd.

65 Bachmaier: *Grillparzers Dramen* (Anm. 56), S. 608.

66 Ebd., S. 608f.

67 Bachmaier: *Ordo und Geschichte* (Anm. 51), S. 264.

4. „Wildverworrne Welt“

Die wesentlichen Merkmale von Grillparzers *Bruderzwist in Habsburg* lassen sich mit Bachmaiers Worten präzise zusammenfassen:

Zweifellos erreichte er die Vollendung seiner Dramenkunst mit dem *Bruderzwist*, der mehrere Lektüren erlaubt: als Geschichts- oder Charakterdrama, als Katalog konservativer Weltanschauung; eine philosophische Lektüre als Tragödie eines herrschaftsontologischen Seins angesichts der Selbstermächtigung des modernen Subjekts und einer subjektiv prätendierten Geschichte. Ästhetisch bemüht der *Bruderzwist* eine restaurative Klassizität als Rettung der Kunst und ihrer Autonomie vor der geschichtlichen Auflösung, und politisch wird der Immobilismus der Habsburger als Friedensstrategie nobilitiert.⁶⁸

Ähnlich wie Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* und *Napoleon oder die hundert Tage* dreht sich auch der *Bruderzwist* um die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt, Souveränität und (politisches) Handeln. Kontingenz und Beschleunigung spielen hierbei auf verschiedenen Ebenen eine tragende Rolle. Gemeinsam ist beiden Dramen Grabbes, dass die Fähigkeit zur Handlung, die das souveräne Subjekt ausmacht, mit einer permanenten Beschleunigung konfrontiert wird. Die Auswirkungen dieser spezifischen Zeitproblematik werden durch dem Kontingentwerden des Handlungsraums verschärft: Aufgrund des Fehlens eines transzendenten Ordnungsgefüges vermögen Theodor und Napoleon nur in der permanenten Selbstsetzung durch ihr eigenes Handeln ihre Souveränität zu begründen. Die Freiheit des sich selbst setzenden Subjekts schlägt dabei um in Unfreiheit: Handlung, zuvor Ausdruck von Freiheit, wird zum Zwang.⁶⁹ Während sich nun Gothland und Napoleon auf einer Immanenzebene bewegen, die jegliche Transzendenz negiert, verfolgt Rudolf II. eine diametral entgegengesetzte Strategie, indem er auf der Transzendenzebene zu verweilen versucht, um diese nicht mit der Sphäre des Profanen zu ‚kontaminieren‘.

Das Verhältnis von Ordnung und Chaos wird von Rudolf II. im *Bruderzwist* bereits im ersten Auftritt thematisiert. Im Dialog mit seinem Neffen Ferdinand auf seinen Glauben an eine alte Prophezeiung angesprochen, führt er seine Kosmogonie aus.⁷⁰ Darin steht ein Moment der Differenzsetzung im Zentrum,

68 Bachmeiner: Grillparzers Dramen (Anm. 56), 602f.

69 Vgl. hierzu ausführlicher Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“ (Anm. 12).

70 „Nur der zurückstehende, tatenscheue Rudolf ist in der Lage, die Wirkungen der Zeitverhältnisse in ihrem vollen Ausmaß zu würdigen. Dieser glaubt, sich ihrer zersetzenden Gewalt nur dadurch entziehen zu können, daß er sich von jeglichem Handeln fernhält und den Blick auf zeitlose, religiöse Seinsbezüge richtet [...]“ Edward McInnes: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Berlin 1983, S. 54f.

versinnbildlicht im Sündenfall als Abfall des Menschen von Gott. Der dadurch entstandene Riss teilt die Welt des Menschen von der restlichen Schöpfung Gottes, wodurch sich die konträren Sphären der Ordnung und des Chaos bilden: „Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein, / In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht.“ (B, 362) Diese Opposition wird gegenüber Ferdinand wenig später präzisiert:

RUDOLF [...]

Kennst du das Wörtlein: Ordnung, junger Mann?
Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus,
Hier unten eitle Willkür und Verwirrung.
(B, 362)

Handeln heißt, sich *in die Zeit, in die Welt* zu begeben. Beide gehören der Sphäre des Chaos an, die in Opposition zur sakralen Ordnung steht und daher als Sphäre des Profanen verstanden werden kann.

Die „wildverworne Welt“ (B, 360) erscheint nicht nur in Rudolfs Wahrnehmung als solche: Worauf der Zuschauer direkt im ersten Aufzug blickt, ist tatsächlich eine chaotische Welt, in der die Unbestimmtheit menschlicher Handlungen und das Fehlen eines einheitsstiftenden Bezugsrahmens deutlich hervortreten. Von Don Cäsar – seinem natürlichen Sohn – sagt Rudolf, er sei ein „Schüler“ der neuen „Zeit“:

So dringt die Zeit, die wildverworne, neue,
Durch hundert Wachen bis zu uns heran,
Und zwingt zu schauen uns ihr greulich Antlitz. –
Die Zeit, die Zeit! Denn jener junge Mann,
Wie sehr er tobt, er ist doch nur ihr Schüler,
Er übt nur, was die Meisterin gelehrt. –
Schaut rings um euch in aller Herren Land,
Wo ist noch Achtung für der Väter Sitte,
Für edles Wissen und für hohe Kunst?
(B, 359)

Diese ‚wildverworne Zeit‘ wird durch die Figur des Don Cäsar als eine von Maßlosigkeit gekennzeichnete verstanden, bei der sich die Selbstbezogenheit der handelnden Subjekte von jeglichen transzendenten Ordnungsgefügen gelöst hat. Der sich hier andeutende Generationenkonflikt ist dabei nur eine der Codierungen des übergreifenden Ordnungskonflikts.

Vergeblich nach einer Audienz bittend, tritt Rudolfs Bruder, der in Ungnade gefallene Mathias, auf. Obwohl der Generation der Väter zugehörig, ist auch er

Vertreter einer schwankenden und bereits gescheiterten Subjektivität. Die Form des Scheiterns, welche sich an der Figur des Mathias zeigt, trifft im Kern seinen Wunsch einer unbedingten Souveränität. Im Gespräch mit seinem Vertrauten Melchior Klesel wird dieser Wunsch deutlich:

MATHIAS [...]

Doch war der Plan, gestehe es, göttlich schön:
Hineinzugreifen in den wilden Aufruhr
Und aus den Trümmern, schwimmend rechts und links,
Sich einen Thron erbaun, sein eigener Schöpfer,
Niemand darum verpflichtet als sich selbst.
(B, 350)

Ähnlich wie in Grabbes *Napoleon* wird an dieser Stelle wahre Souveränität als Akt der Selbstsetzung phantasiert: „[S]ein eigener Schöpfer“ sein wird zum Ausdruck dieses Willens. Das Gelingen dieses Aktes setzt ein Handlungswissen voraus, welches von Mathias nicht besessen wird, so „ward [er] getäuscht“ und „um den Sieg“ betrogen. (B, 350) Im Unterschied zu Don Cäsar, der stets seinen Willen absolut setzt, oszilliert Mathias zwischen ‚Schöpfung‘ und ‚Entsagung‘. (Vgl. B, 350) Klesel, der Menschenmaterial für seine Intrigen sucht, erkennt im Oszillieren eine Eigenschaft, die Mathias mit seinen Brüdern gemein hat:

KLESEL Nun allzuwenig, wie nur erst zuviel.
So treibt ihr euch denn stets im Äußersten,
O Maximilians unweise Söhne!
(B, 351)⁷¹

Mathias erweist sich allerdings als ‚riskantes‘ Menschenmaterial, da seine Gemütsschwankungen bis hin zur erzwungenen Audienz bei seinem Bruder Rudolf reichen. (B, 354f.) Während die impulsiven Handlungen Don Cäsars noch eine innere Konsistenz im Bezug zur eigenen Subjektivität aufweisen, die sich dem Gesetz und der Ordnung entgegenstellt, wird die Handlung mit der Figur Mathias‘ durch die Inkonsistenz des subjektiven Wollens problematisiert. Mit Klesel rückt eine weitere Dimension der (pervertierten) Handlung in den Vordergrund: diejenige der an das Handlungswissen gekoppelten Intrige. Folglich lautet das politisch-strategische Motto Klesels: „Der Augenblick gibt alles oder nimmt es.“ (B, 353) Der Fluchtpunkt der Intrige besteht für Klesel in der Erzeugung von unhintergehbaren Handlungszwängen, die die Politik in seinem

71 Rudolf widersetzt sich stattdessen diesem Oszillieren, weil er ein Bewusstsein über seine und seines Bruders mangelnde „Tatkraft“ besitzt (B, 363).

Sinne lenken sollen („Jetzt ist nicht von Entschlüssen mehr die Rede, / Notwendigkeit ist da und sie schließt ab.“ [B, 409]).

Neben diesen Figuren, die ‚negative‘ Handlungsmodelle verkörpern, treten auch solche auf, die scheinbar ‚positive‘ Modelle vertreten. Im ersten Aufzug ist es der Erzherzog Ferdinand, Sohn von Mathias und Neffe Rudolfs II., der diesen zur Tat ermutigen will, von ihm sogar Taten fordert. Es ist Ferdinand, der zu Beginn des fünften Aufzugs die Forderung benennt, an der seine (und Grillparzers) Zeit mangelt: „Doch eins tut not in allen ernsten Dingen: / Entschiedenheit; ob unser ihr, ob nicht.“ (B, 435)⁷² Die bedrohlichen Auswirkungen dieser „Entschiedenheit“ zeigen sich allerdings bereits im ersten Aufzug, wenn Ferdinand davon berichtet, wie er eigenmächtig „den Keim der Ketzerei“ ausgetilgt habe, was neben den „[b]ekehrten [...] sechzigtausend Seelen“ noch weitere „zwanzigtausend“ zur Folge hat, die „flüchtig“ auswandern (vgl. B, 364):

RUDOLF [...]

Allein wer wagt, in dieser trüben Zeit
Den vielverschlungnen Knoten der Verwirrung
Zu lösen eines Streichs.

ERZHERZOG FERDINAND Wers wagt? Ich!

RUDOLF Das spricht sich gut.

ERZHERZOG FERDINAND Nur das? Es ist geschehen.

[...]

RUDOLF Und ohne mich zu fragen?

ERZHERZOG FERDINAND Herr, ich schrieb

So wiederholt als dringend, aber fruchtlos.

RUDOLF *die auf dem Tische liegenden Papiere untereinander schiebend*

Es ist hier wohl Verwirrung oft mit Schriften.

Erzherzog Ferdinand

Da schritt ich denn zur Tat, dem besten Rat.

Mein Land ist rein, o wär es auch das eure!

(B, 363f.)

Ferdinands „Entschiedenheit“ wird von Rudolf nicht mit Bewunderung begegnet, vielmehr erscheint ihm diese als Bedrohung („Und zwanzigtausend wandern flüchtig aus? / Mit Weib und Kind? Die Nächte sind schon kühl.“ [B, 364]) die sogar unmenschliche Züge trägt („Mir kommt ein Grauen an. Sind hier nicht Menschen? Ich will bei Menschen sein. Herbei! Herein!“ [B, 365])⁷³ Eine

72 Dem Anschein nach tritt Ferdinand somit als „Schirmer“ und „Helfer“ (B, 358) auf.

73 Im dritten Aufzug greift Rudolf diesen Gedankengang wieder auf, wenn er gegenüber seinem Vertrauten „Entschlossenheit“ mit „Gewissenlosigkeit, Hochmut und Leichtsin“ (B, 407) gleichstellt.

ähnliche, wenn auch radikalere Position vertritt Ferdinands Bruder Leopold: „Ich aber will nur, was ich selber will, / Und Herrscher heißt, wer herrscht nach eigenem Willen.“ (B, 378)

„Entschiedenheit“ ist allerdings das, was den zentralen politischen Akteuren im Stück fehlt:

LEOPOLD [...]

Nichts teurer ist hierlands als der Entschluß,
Man muß ihn warm verzehren, eh er kalt wird.
(B, 410)

Genau darin erkennt Dolf Sternberger die eminent politische Valenz von Rudolf II. – einer machiavellistischen Klugheitslehre diametral entgegengesetzt.⁷⁴ Auch bei denjenigen Figuren wie Ferdinand, die „Härte“ und „Entschiedenheit“ zeigen, scheint sich Grillparzer „alle erdenkliche Mühe gemacht“ zu haben, um ihnen „Züge der inneren Unsicherheit“ und „Augenblicke des Zauderns“ zu verleihen.⁷⁵ Diese Züge gehören nicht nur zum habsburgisch-österreichischen Verhaltensrepertoire, sondern zur „grillparzerschen Familienähnlichkeit“⁷⁶, wodurch das Zaudern in Sternbergers Lektüre auf ein Ensemble an Eigenschaften verweist, welches eine bestimmte Gruppe von Handelnden in Grillparzers Dramen charakterisiert. „Ordnung“, so Sternberger über Grillparzer, „das ist der Inbegriff des Politischen für ihn, nicht nur die höchste politische Kategorie, nein, wenn man es genau nimmt, sogar die einzige.“⁷⁷ Die Strategie, der zur Aufrechterhaltung dieser Ordnung gefolgt wird, steht im Zeichen eines „hemmende[n] Prinzip[s]“⁷⁸, welches eng mit der spezifischen Vorstellung der Ordnung verknüpft ist. Diese wird als das „Zuständliche“, „Unberührbare“, „Gewordene, aber nicht Werdende“ verstanden: als „der Bewegung Entrückte, durch Veränderung Gefährdete“.⁷⁹ Sternberger baut seine Diagnose gerade auf

74 „Insofern wir unter Politik das umsichtige, planvolle Handeln verstehen, und zwar das Handeln, das nach Macht strebt oder eine gegebene und errungene Position der Macht zu bewahren und zu verteidigen bedacht ist, insofern ist Grillparzers Kaiser Rudolf ganz gewiß kein politischer Charakter.“ Dolf Sternberger: Politische Figuren und Maximen Grillparzers. In: Helmut Bachmeier (Hrsg.): Franz Grillparzer. Frankfurt a. M. 1991, S. 122-134, hier S. 125. Der Clou in Sternbergers Analyse besteht darin, zu zeigen, wie Grillparzer mit Rudolf II. einen diametral entgegengesetzten Begriff der Politik vertritt.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 134.

78 Ebd., S. 131.

79 Ebd., S. 134.

Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* auf, exemplarisch an Rudolf II. als der Figur des „Herrscher[s] ohne Herrschaftswillen“.⁸⁰ Dieser

kann nicht wahrhaft handeln, nicht weil er ein Zauderer wie Hamlet wäre und das Denken ihm die Tat verstellte, – er kann nicht kämpfen um die Macht, er „ist“ die Macht, die institutionalisierte „geheiligte Macht“. [...] Er ist vereinzelt in eine äußerste Einsamkeit, obgleich er doch der Geist des Ganzen, das allgemeine Individuum, der Repräsentant des Reiches sein muß. [...] Der Kaiser ist nicht müd und ausgebrannt, er kennt die Spannung, die den Bau des Reiches durchzittert, er ahnt, daß jede falsche Bewegung, vielleicht sogar jede Bewegung das noch mühsam gehaltene labile Gleichgewicht zu Fall bringt; die neue Zeit steht vor den Toren und meldet sich in apokalyptischen Zeichen.⁸¹

Als Zentrum der Macht, „weil ein Mittelpunkt vonnöten“ (B, 391), – als die Instanz, in deren Namen Recht gesprochen wird – sieht sich Rudolf II. mit einer Aufgabe konfrontiert, die sich aus seiner Position heraus ergibt: „Die ontologische Kategorie der Erweislosigkeit und das Sein (nicht das Handeln) des Kaisers sollen für eine der Geschichtlichkeit enthobene, stabile Staatsordnung sorgen.“⁸² Doch die Wirkkraft dieser „ontologische[n] Kategorie“ ist beschädigt, da die ontologischen Voraussetzungen für eine „stabile Staatsordnung“ mit denjenigen für eine ‚stabile Wirklichkeit‘ abhandengekommen sind. Angesichts dieser Krise wird vom Kaiser Handeln erwartet. In Rudolfs Worten gegenüber Friedrich fällt allerdings die Unterscheidung zwischen „Tätigkeit“ und „Tatkraft“ (B, 363): An einzelnen Tätigkeiten (Rennen, Reiten, Fechten) mangle es ihm nicht, sondern an „Tatkraft“, also an der Voraussetzung für ein stiftendes Tun: „Die Zeit kann ich nicht bändigen“ (B, 360).

Als Herrscher befindet sich Rudolf in einer aporetischen Lage. Im Gespräch mit seinem Vertrauten, dem Herzog Julius, legt Rudolf seine Lage offen dar:

80 Ebd., S. 122.

81 Eugen Fink: *Bruderzwist im Grund der Dinge*. In: Ders.: *Epiloge zur Dichtung*. Frankfurt a. M. 1971, S. 37-52, hier S. 41.

82 Bachmaier: *Ordo und Geschichte* (Anm. 51), S. 262. Bachmaier beschreibt die „sakrale Herrschaftsform der Habsburger Monarchie“ als einen „metaphysisch fundierten staatspolitischen Quietismus“ (S. 261f.). Die Krise der Ordnung zeigt sich darin, dass deren ideelle Mitte – der Kaiser – von demjenigen, der ihn beschützen sollte, nicht wiedererkannt wird:

JULIUS Verzeiht, o Herr, der Wachen Unverstand.

Der Mann, den man zur Obhut hingestellt,

Erkennt euch nicht.

Der Kaiser nickt böhmisch mit dem Kopfe

(B, 426)

RUDOLF Ja, alter Freund,

Damit ich lebe, muß ich mich begraben,

Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt.

Und daß ich lebe, ist vonnöten, Freund.

Ich bin das Band, das diese Garbe hält,

Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil sie bindet.

JULIUS *der den Kittel ausgezogen und auf einen Stuhl gelegt hat*

Doch wird das Band nun locker, Majestät?

RUDOLF Mein Name herrscht, das ist zur Zeit genug.

Glaubst: in Vorrassicht lauter Herrschergrößen

Ward Erbrecht eingeführt in Reich und Staat?

Vielmehr nur: weil ein Mittelpunkt vonnöten,

Um den sich alles schart, was gut und recht

Und widersteht dem Falschen und dem Schlimmen,

Hat in der Zukunft zweifelhaftes Reich

Den Samen man geworfen einer Ernte,

Die manchmal gut und vielmehr wieder spärlich.

Zudem gibts Lagen, wo ein Schritt voraus

Und einer rückwärts gleicherweise verderblich.

Da hält man sich denn ruhig und erwartet,

Bis frei der Weg, den Gott dem Rechten ebnet.

JULIUS Doch wenn ihr ruht, ruhn deshalb auch die andern?

RUDOLF Sie regen sich, doch immerdar im Kreis.

Die Zeit hat keine Männer, Freund wie Feind.

(B, 390f.)

Die Aporie ergibt sich aus der Tatsache, dass von Rudolf „Tatkraft“ erwartet wird, was ihn dazu nötigen würde, „mit dieser Welt“ zu leben, wodurch er aber seine ‚ontologische‘ Position – und damit seine Macht – einbüßen würde. Diese Spannung führt hier zur Regressphantasie eines ‚ersten Zustands‘ (vgl. B, 394), der vor jeglicher Ordnung steht: „Gott aber hat die *Ordnung* eingesetzt, / Von da an ward es Licht, das Tier ward Mensch.“ (B, 394)

Der Quietismus Rudolfs lässt sich somit als Strategie deuten, um durch die Handlungsverweigerung in der kontingenten Welt eine göttliche Ordnung zu bewahren – auch wenn diese inzwischen anachronistisch erscheint. Die Sphäre des Profanen ist durch „eitle Willkür und Verwirrung“ geprägt, zugleich ist sie die Sphäre, worin Handlung überhaupt erst möglich wird (gegenüber dem geordneten Gang der Sterne und der tierischen Instinkte, die keinen Handlungsspielraum besitzen), die sich folglich durch Kontingenz und Handlung auszeichnet.⁸³

83 Im Bruderzwist wird nicht deutlich, ob dieser Bruch zwischen ‚Welt‘ und ‚Ordnung‘ sich erst historisch vollzieht oder immer schon gewesen ist.

Die „Verwirrung“ wird dadurch verstärkt, dass die singuläre Wirklichkeit, in der das Handeln sich vollzieht, als intersubjektive mit den anderen singulären Wirklichkeiten vermittelt werden soll. Dies wird in einem Dialog zwischen Rudolf und Max deutlich, während sie über ihren gemeinsamen Bruder Mathias sprechen:

RUDOLF

[...] Er lerne fühlen,
 Daß Tadeln leicht und Besserwissen trüglich,
 Da es mit bunten Möglichkeiten spielt;
 Doch Handeln schwer, als eine Wirklichkeit,
 Die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten.
 (B, 429)

Auch hier wird Handlung als Selektion und Konkretisierung von Möglichkeiten zur Erzeugung von Wirklichkeit verstanden. Allerdings handelt es sich hier nicht um einen Konflikt zwischen Wirklichkeiten, sondern um das Bedürfnis, zwischen der „eine[n] Wirklichkeit“ und dem „Kreis der Wirklichkeiten“ zu vermitteln. Geht man stattdessen vom Einverleibungsmodell aus, dann zeichnet sich ein Konfliktszenario ab, worin die einzelnen Subjekte nicht unter Berufung auf eine transzendente Ordnung den Anspruch auf alleinige Gültigkeit der eigenen Wirklichkeit – als der einzig wahren Wirklichkeit – einfordern können (das wäre letztlich ein metaphysisches Modell). Im Einverleibungsmodell, ausgehend von Stirner *und* Grabbe, geht es nicht um Wahrheit, sondern um Selbstbehauptung, für die alles Mittel zum Zweck ist, auch der Mensch. In gewisser Weise reaktualisieren Grabbes Dramen Hobbes Vorstellung des Naturzustandes, worin der Mensch des Menschen Wolf ist.

Ganz anders wiederum Grillparzers Bruderzwist, worin das Chaos durch eine Pädagogisierung exorziert bzw. domestiziert werden soll. So sagt Julius:

Die Welt, sie fühlt die Ordnung als Bedürfnis,
 Und braucht nur ihr entsetzlich Gegenteil
 In voller Blöße nackt vor sich zu sehn,
 Um schauernd rückzukehren in die Bahn.
 (B, 423f.)

Grabbes Anarchismus zeigt sich vielleicht am Ende darin, dass ihm eine solche Vorstellung vollkommen fremd wäre. Nach einer Domestizierung des Chaos sucht man in seinen Dramen vergebens.

ÉRIC CHEVREL (PARIS)

Napoleon im Drama und im Roman*

Die *Hundert Tage* von Christian Dietrich Grabbe und Joseph Roth

Mehr als ein Jahrhundert liegt zwischen den gleichnamigen Texten, die Grabbe 1831 und Roth 1935 über Napoleons Rückkehr nach Frankreich, seine größte Niederlage zwischen seinem Exil auf Elba und St. Helena geschrieben haben. Beide haben sich einen Stoff angeeignet, der bereits für Grabbe nicht mehr ausschließlich historisch und politisch, sondern literarisch und sogar mythisch war. Schon zu Napoleons Lebzeiten war der französische Kaiser Gegenstand der Tendenzliteratur: Seine Anhänger erblickten in ihm einen Sohn der Revolution, der den Völkern die Freiheit brachte, während er seinen Gegnern als korsischer Oger galt, der ganz Europa unterjochte.

Dieser Unterschied zwischen Freunden und Feinden Napoleons deckt sich allerdings nicht mit einem nationalen Gegensatz zwischen Franzosen und den anderen europäischen Ländern: Das trifft besonders auf Deutschland zu, wo sich schon im frühen 19. Jahrhundert ein eigener deutscher Napoleon-Mythos entwickelt hat, der sich in die „nationale“ Geschichte integrieren lässt.¹ Dabei ist Napoleon in deutschen Landen eher idealisierungsfähig als in der Habsburgermonarchie: Er kann als Vorbereiter der deutschen Einigung gelten, sowohl durch die Gründung des Rheinbundes 1806 als auch als gemeinsamer Gegner in den Befreiungskriegen 1813. Im katholischen Vielvölkerreich der Habsburger hingegen hat der Antagonismus tiefere Wurzeln: Napoleon bietet ein bedrohlicheres Gesicht, weil er vor allem als Erbe und Fortsetzer der Revolution wahrgenommen wird, der Säkularisation und aggressiven Nationalismus verbindet.²

* Dieser Beitrag ist die überarbeitete Übersetzung meines französischen Aufsatzes „Entre héroïsme et humanité : les *Cent-Jours* de Christian Dietrich Grabbe et de Joseph Roth“. In: Stéphane Pesnel et Philippe Forget (dir.): *Joseph Roth, l'exil à Paris*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2017, S. 237-255.

1 Roths Roman wird im fortlaufenden Text mit dem Kürzel R und der Seitenzahl zitiert nach: Joseph Roth: *Werke*, Bd. 5. Romane und Erzählungen 1930-1936. Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. Köln 1990, S. 677-848.

Sehr kenntnisreich zu diesem Thema Barbara Beflich: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*. Darmstadt 2007.

2 Deutsche Erinnerungsorte. Hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. München 2001, Bd. 2, S. 28-46, enthält einen Artikel über Napoleon (von H. Schulze), während sich das österreichische Pendant *Memoria Austriae*. Hrsg. von Emil Brix,

Die jeweilige Nationalgeschichte erklärt so das eindeutig kritischere Napoleonbild des Österreicher Roth gegenüber Grabbes zweideutiger Bewunderung.

Grabbe und Roth behandeln den Napoleonstoff in der in ihrer jeweiligen Zeit dominierenden Gattung – Grabbe im Drama, Roth im Roman, was die allgemeine gattungsmäßige Entwicklung im Umgang mit Napoleon veranschaulicht. Zu Napoleons Lebzeiten ist die Literatur über ihn zunächst durch die Lyrik geprägt, die unmittelbar und subjektiv auf diese Erscheinung reagiert und auch Kampf- bzw. Propagandaliteratur ist, wie in der Tradition des Epigramms. Manzonis Ode *Il Cinque Maggio*, die anlässlich von Napoleons Tod am 5. Mai 1821 verfasst wird, bildet wohl den Gipfel dieser lyrischen Periode und leitet gleichzeitig einen Wechsel in der Wahrnehmung der Figur ein: Mit seinem Tod tritt Napoleon in die Geschichte ein und macht einen umfassenden Rückblick auf sein ganzes Leben möglich, den er aber selbst schon zeitlebens gesteuert hat, wie in seinen diktierten Memoiren, die Emmanuel de Las Cases 1823 im *Mémorial de Sainte-Hélène* veröffentlicht. Napoleon wird mehr und mehr zum Mythos, zur eigenständigen Figur, der nicht mehr der Vergleiche mit anderen Feldherrn und Herrschern der Vergangenheit bedarf.

Als eine solche literarisch-mythische Figur beherrscht Napoleon zunächst die Bühnen – ob man ihn hasst oder bewundert, er ist zu einer volkstümlichen Gestalt geworden, die das Publikum zu locken vermag. Beide Texte von Grabbe und Roth betonen übrigens Napoleons Nähe zum Volk und seine Anziehungskraft, weil seine Erlangung der höchsten weltlichen Würde als beeindruckender sozialer Aufstieg betrachtet wird, der einem jeden offen zu stehen scheint. *Napoleon oder die hundert Tage* schreibt Grabbe zwischen 1829 und 1831, also mitten in dieser vom Drama dominierten Zeit – aber auf paradoxe Weise: Es scheint ja auf den ersten Blick wegen seiner Massenszenen technisch „unspielbar“ zu sein³, da man den Regieanweisungen zufolge ganze Regimenter, Kavallerieattacken und feuernde Batterien auf der Bühne zeigen müsste. Erst 1868, mehr als dreißig Jahre nach Grabbes Tod, wird eine unvollständige Version in Wien aufgeführt⁴, und erst 1895 findet die eigentliche Uraufführung in Frankfurt am Main statt.

Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl. Wien 2004, über den französischen Kaiser ausschweigt.

- 3 Siehe allerdings die Einwände von Peter Schütze gegen dieses Klischee: Eigentlich gut spielbar... Grabbe auf deutschen Bühnen. In: Grabbe-Jahrbuch 28/29 (2009/10), S. 37-66.
- 4 Maria Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo 1982, S. 49: Unter der Leitung des Direktors vom Theater an der Wien Friedrich Strampfer werden Szenen aus Grabbes Stück und aus Alexandre Dumas' *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France* (1831) kombiniert.

Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Lebensweg Napoleons zunehmend episch bearbeitet, was sowohl auf den Siegeszug des Romans als auch auf die Mode der Biographie im deutschen Sprachraum, besonders nach dem 1. Weltkrieg, zurückzuführen ist, wovon z. B. Emil Ludwig und Stefan Zweig zeugen.⁵ Der Geschichtsroman ist seit den 1920er Jahren eine sehr beliebte Form, besonders bei den Exilschriftstellern, die in den 1930er Jahren vor dem Nationalsozialismus fliehen, etwa Heinrich Mann oder Lion Feuchtwanger: Damit lässt sich auf verschlüsselte Weise die zeitgenössische politische Lage analysieren, wobei implizite Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu deren Erhellung beitragen, um die modernen Diktaturen aus der Ferne zu begreifen und zu bekämpfen. Hierin ähnelt diese Dimension des historischen Romans der Napoleonliteratur vor der Mythisierung der 1820er Jahre, als Analogien zu anderen historischen oder mythischen Figuren (Alexander, Dschingis Khan, Prometheus...) zur Einordnung der plötzlichen und fremdartigen Erscheinung dienen. Seitdem aber Napoleon ebenfalls historisch geworden ist, kann er wiederum eine Funktion als Vergleich für aktuelle Verhältnisse erfüllen. So schreibt Roth 1934 in Nizza⁶ *Die hundert Tage* als ein durchaus zeittypisches und -kritisches Werk, in dessen Mittelpunkt Napoleon als ein „bemerkenswertes“ geschichtliches Individuum steht, das gleichzeitig über sich selbst hinausweist.

Neben seiner spektakulären Laufbahn zwischen steilem Aufstieg und tiefem Fall steht Napoleon auf der einen Seite für die Ideale einer gemäßigten Revolution, entsprechend dem Bild eines Liberalen, das er nachträglich von St. Helena aus zu vermitteln versuchte, auf der anderen Seite für Tyrannei und Eroberungswut. Aber darüber hinaus kommt er den Zeitgenossen und Nachkommen als eine geistige oder gar künstlerische Erscheinung vor, ein Genie, das entweder

-
- 5 Gerade Emil Ludwig verkörpert diesen Gattungswechsel: Sein Drama *Napoleon* (1906) ist wenig erfolgreich, im Gegensatz zu seiner späteren gleichnamigen Biographie (1925), die mehrere Auflagen erlebt, neben anderen Biographien zu Bismarck, Friedrich II. oder Goethe. Auch Stefan Zweig hatte schon 1912 Napoleons letzte Schlacht in seiner Miniatur *Die Weltminute von Waterloo* behandelt, die er 1927 in die *Sternstunden der Menschheit* aufnahm. Im selben Jahr veröffentlicht er *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen* und schreibt von da an immer mehr Biographien.
- 6 Magali Nieradka: „Ihrem Roman scheint die südliche Sonne zu bekommen“. Drei historische Romane von Hermann Kesten, Heinrich Mann und Joseph Roth im Vergleich. In: *Etudes Germaniques* 63/4, Nr. 252, 2008, S. 935-941. Zweig kommt Roth 1934 „technisch“ zu Hilfe im selben Jahr, in dem er eine Biographie des Erasmus von Rotterdam veröffentlicht, die bei der Darstellung des Gegensatzes zu einem nationalistischen Luther auf politische Hintergründe der Gegenwart anspielt.

schöpferisch oder zerstörerisch ist und über eine unvorstellbare Willensmacht verfügt. Auch Deutsche haben bekanntlich dazu beigetragen, dieses mythische Bild zu festigen, so Hegel bei seiner Beschreibung von Napoleons Einzug in Jena, im Brief an Friedrich Immanuel Niethammer vom 13. Oktober 1806: „Den Kaiser – diese Weltseele – sah ich durch die Stadt zum Rekognoszieren hinausreiten; – es ist in der Tat eine wunderbare Empfindung, ein solches Individuum zu sehen, das hier auf einen Punkt konzentriert, auf einem Pferde sitzend, über die Welt übergreift und sie beherrscht.“⁷ Lange nach seiner Audienz beim Kaiser in Erfurt 1808 betonte Goethe gegenüber Eckermann am 7. April 1829: „Napoleon behandelte die Welt wie Hummel [Hofkapellmeister in Weimar] seinen Flügel; beides erscheint uns wunderbar, wir begreifen das eine so wenig wie das andere, und doch ist es so und geschieht vor unseren Augen. Napoleon [...] war immer in seinem Element und jedem Augenblick und jedem Zustande gewachsen, so wie es Hummeln gleichviel ist, ob er ein Adagio oder ein Allegro, ob er im Baß oder im Diskant spielt. Das ist die Facilität, die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist, in Künsten des Friedens oder des Kriegs, am Klavier wie hinter den Kanonen.“⁸

Diese Verbindung zwischen Kunst bzw. Literatur und Napoleon ist auf St. Helena vom verbannten Kaiser selbst angesprochen worden, mit dem Ausruf „Was für ein Roman war mein Leben!“, den Las Cases ihm zuschreibt, und französische Schriftsteller, wie z. B. Balzac und Hugo, sehen in Napoleon eine Quelle der Inspiration und ein Vorbild an Tatkraft. Von Balzac ist der Spruch überliefert, der auf dem Sockel einer Napoleon-Büste in seiner Wohnung stand: „Was er mit seinem Schwert begann, werde ich mit meiner Feder vollenden“. In Hugos Gedicht „Lui“ in *Les Orientales* (1829) wird die Allgegenwart dieser schöpferischen Figur für den Dichter hervorgehoben, sei Napoleon nun ein „Engel“ oder ein „Dämon“. So entstehen vor allem nach Napoleons Tod zwei fruchtbare Deutungsmuster: der politische Napoleon entweder als revolutionärer Einiger oder als nationalistischer Diktator – der ästhetische Napoleon als schöpferisches Subjekt. Eine Synthese zwischen beiden zeichnet sich im geeinten Deutschen Reich (aber nicht in Österreich-Ungarn) um die 1890er Jahre ab, als sich das grundsätzlich positive Bild des schöpferischen Napoleon mit einer abgewandelten Auffassung des politischen Napoleon verschränkt, der nicht mehr nur der von Preußen besiegte Gegner ist: Der aufkommende Gegensatz zwischen

7 Briefe von und an Hegel. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Vier Bände. Bd. 1: 1785-1812. 3. Aufl. Hamburg 1969, S. 120.

8 Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Mit einer Einleitung, erläuternden Anmerkungen und Register hrsg. von Ludwig Geiger. Leipzig o. J., S. 277.

Wilhelm II. und England lässt ein günstigeres Bild Napoleons hervortreten, der auf den Meeren und im Kampf um die europäische Vorherrschaft mit demselben Widersacher konfrontiert war. Unter dem Einfluss von Nietzsches Gedankengut, das allerdings recht vereinfacht und nationalisiert wird, erscheinen „die Deutschen“ als die eigentlichen Erben von Napoleons, weil sie seinen Charakter als Tat- und Willensmensch besser verstehen und verkörpern. Hier wird deutlich, wie der Korse enthistorisiert und zum Vorbild des „starken Mannes“ und „Retters“ wird, dessen Typus sich im Europa der 1930er Jahre mehrfach gegen die Demokratien durchsetzen wird.

Beide Texte von Grabbe und Roth lassen sich allerdings nicht einfach in die nationalistiche oder die Trivilliteratur einordnen, wie schon ihr jeweiliger Titel zeigt: Mit *Die hundert Tage* unterlässt es Roth, Napoleon zu nennen, der tatsächlich nicht allein im Mittelpunkt des Romans steht. Grabbes Titel *Napoleon oder die hundert Tage* wirkt durch „oder“ zweideutig: War Napoleon schließlich nur diese „Herrschaft“ von hundert Tagen? Beiden Texten war wenig Erfolg beschieden, ob auf der Bühne oder in den Buchhandlungen, in zwei recht unterschiedlichen sozialen und politischen Kontexten – es lag vielleicht daran, dass sie nicht den gängigen Erwartungen entsprechen, die an das Geschichtsdrama bzw. an den historischen Roman geknüpft werden, weil sie auf der Grundlage desselben Stoffes komplexere Fragen über Aspekte der Theatralität, der Genealogie, des Verhältnisses zur Natur und zur Religion aufwerfen.

Grabbes Quellen sind wohlbekannt und zeugen von einem ausführlichen Studium der Texte von Zeitzeugen, die sich auch in der Fülle der realistischen Details in seinem Drama wiederfinden. Die Erinnerung an die napoleonische Zeit ist bei der Gestaltung des Stücks und beim zeitgenössischen Publikum noch lebendig. Über die Entstehungsgeschichte von Roths Roman weiß man viel weniger: In einem Brief an den französischen Germanisten Félix Bertaux vom 25. Oktober 1934 erwähnt Roth nur die Möglichkeit, eine ähnliche Dokumentationsarbeit zu leisten – „ich bleibe hier [in Nizza] noch 4 oder 5 Wochen, um meinen Roman zu beenden. Hier gibt es fast die ganze Literatur, die gute und die schlechte, sogar die bösertige“.⁹

Beide Autoren behandeln denselben Zeitraum und besonders drei historische Ereignisse: Napoleons Einzug in den Tuilerienpalast (20. März 1815), die

9 Joseph Roth: Briefe 1911-1939. Hrsg. und eingel. von Hermann Kesten. Köln, Berlin 1970, S. 388-389, im französischen Original: „je reste ici encore 4-5 semaines pour finir mon roman. Il y' a ici toute la littérature presque, la bonne et la mauvaïse, même la méchant“. Die Stadtbibliothek Dubouchage in Nizza hat die Ausleihzettel aus dieser Zeit nicht aufbewahrt, so dass man nicht wissen kann, welche Bücher Roth herangezogen hätte, wenn er die Bibliothek überhaupt besucht hat.

Feier zur Zusatzakte (1. Juni) und die Schlacht bei Waterloo (18. Juni). In beiden Texten kreuzen sich die Lebenswege historischer Figuren mit den Biographien fiktiver, bescheidener Gestalten, deren Funktion größtenteils darin besteht, die unterschiedlichen Wirkungen Napoleons auf das Volk zu veranschaulichen. In Grabbes Drama spiegeln die zahlreichen Nebenrollen die Vielfalt der Meinungen über einen letzten Endes nur unvollständig begreifbaren Napoleon wider. Ein Duo sticht dennoch hervor: die Gardegrenadiere Vitry und Chassecoeur, die im 1. Akt auf die Rückkehr des Kaisers hoffen, im 3. Akt mit der kurz auflebenden Revolution konfrontiert werden und im letzten Akt bei Waterloo mitkämpfen und wohl mit der ganzen Garde untergehen. Die Wahl zweier Elite-Soldaten als „Hauptnebenfiguren“ zeigt, wie der Heroismus bei Grabbe in erster Linie kriegerischer Natur ist.¹⁰

In Roths Roman findet man auch Soldaten, die sich wie bei Grabbe in Napoleons Abwesenheit an ihn erinnern und seine Taten kommentieren: Sosthène Levadour urteilt ähnlich wie Chassecoeur und Vitry über den Aufstieg Napoleons und auch kritisch über sein Glück, denn ein kaiserliches Schicksal hätte auch ein anderer erleben dürfen.¹¹ Doch die andere Hauptfigur im Roman ist Angelina Pietri, eine kleine korsische Wäscherin am kaiserlichen Hof, die wie Napoleon aus Ajaccio kommt und sich in ihn – in sein allgegenwärtiges Bild – restlos verliebt. Im Gegensatz zu Chassecoeur und Vitry, die im Vergleich zu Napoleon im Hintergrund stehen und im 2. Akt die wichtigen politischen Gespräche zwischen Fouché und Carnot verschlafen (II, 374), ist strukturell das Leben der Angelina gleichwertig mit dem ihres Kaisers, deren Leben abwechselnd erzählt wird: Das 1. und 3. Buch sind Napoleon gewidmet, seiner triumphierenden Rückkehr bzw. seiner vernichtenden Niederlage, während Angelina im Mittelpunkt des 2. und 4. Buchs steht. Diese Grundstruktur spiegelt auch das Verhältnis zwischen zwei Gestalten wider, die sich nur kreuzen, ohne einander wirklich zu begegnen, wobei Angelina vielleicht als die eigentliche Heldin des Romans angesehen werden darf.¹²

10 Diese zwei Grenadiere könnten eine Anspielung auf Heines Gedicht *Die Grenadiere* sein (wohl 1821 verfasst, 1827 in *Buch der Lieder* veröffentlicht), das wiederum den Stoff des Liedes von Pierre-Jean de Béranger weiterverarbeitet, *Les deux grenadiers* (1814).

11 Chassecoeur sagt zu Vitry: „du und ich könnten so gut als Marschälle figurieren, [...] vielleicht Kaiser dazu sein, wie der Napoleon. / Vitry. La la! Den einen trägt, den andern ersäuft die Woge des Geschicks.“ (II, 328) Sosthène meint über Napoleon: „Jeder von uns [...] hätte dasselbe Glück haben können“ (R 744); noch kritischer sagt er: „Glück hat er eben gehabt. Vielleicht mehr Glück, als er verdient!“ (R 742).

12 Brief von Hermann Kesten an Walter Landauer vom 16. Dezember 1934, in: Geschäft ist Geschäft, seien Sie mir privat nicht böse, ich brauche Geld: der

Die Wahl einer Frau als zweiter oder gar erster Hauptfigur steht im scharfen Gegensatz zu den zwei Grenadieren bei Grabbe: Angelina ist vor allem Opfer – sie wird von ihrer Tante Veronika Casimir dem rücksichtslosen Soldaten Sosthène ausgeliefert, und ihr Sohn, der aus dieser aufgezwungenen Ehe hervorgeht, wird als Tambour bei Waterloo getötet. Demgegenüber verhalten sich Vitry und Chassecoeur gegenüber Frauen wie Sosthène als gefühllose und gewalttätige Eroberer¹³ und erfahren in ihrem Element, der Schlacht, durch den Kaiser persönlich ihre Beförderung zu Hauptleuten in seiner Suite (II, 420). Angelina hingegen wird ausgerechnet durch ihre Faszination für Napoleon an einer dauerhaften Verbindung mit dem polnischen Schuster Jan Wokurka gehindert und schließlich durch eine royalistische Menge gelyncht. Roth unterstreicht damit die nicht nur körperliche Gewalt, die vom Napoleon-Mythos ausgeht, während Grabbe, bei allem Realismus über die Schrecken des Krieges und der Revolution, mit Napoleon auch eine Erscheinung zeigt, die das gewöhnliche Leben erhöht. Roths Roman kritisiert unverhohlen den „großen Mann“, während Grabbe eine zweideutigere Haltung einnimmt: Napoleons Größe wird bewundert, auch wenn ihm ihre Wurzeln und einige ihrer Aspekte verdächtig vorkommen mögen.

Die Faszination, die Napoleon ausübt, wird nämlich in beiden Texten nicht als natürlich vorausgesetzt, als käme sie dem Genie spontan zu: Roth schließt an Grabbes Betonung von Napoleons Theatralität an, indem beide Texte auf die Nähe des Kaisers zum berühmtesten französischen Schauspieler der Zeit, François-Joseph Talma, hinweisen. Grabbe lässt den brutalen, aber hellsehtigen Jakobiner Jouve diesen Zusammenhang aussprechen, um die Feier um die Zusatzakte auf dem Marsfeld als eine bloße propagandistische Inszenierung aufzudecken, bei der das Theatralische und Unechte ironisch hervorgehoben

Briefwechsel zwischen Joseph Roth und den Exilverlagen Allert de Lange und Querido, 1933-1939. Hrsg. und eingel. von Madeleine Rietra. Köln 2005, S. 410: „Roth wird seinen Roman wahrscheinlich ‚Die hundert Tage der Angelina‘ nennen“. Es könnte auch sein, dass Roths tragische Geschichte um eine fiktionale Angelina eine Art Antwort auf den Roman von Arnold Hoellriegel (Pseudonym von Richard Arnold Bermann) bildet, *Das Mädchen von Sankt Helena* (Wien, Leipzig 1933), in dem das unschuldige historische Verhältnis der jungen Betsy Balcombe zu „Boney“ auf St. Helena im Mittelpunkt steht.

13 So schwelgt Chassecoeur in seinen Erinnerungen aus der Kaiserzeit: „Als wir Italien, Deutschland, Spanien, Rußland, und Gott weiß was sonst, plünderten und brandschatzten, tausend und aber tausend Damen dieser Länder karessierten oder notzüchtigten“. (II, 324) Vitry geht mit einer ehemaligen Geliebten auch hart um: „Kenn' ich jedes Sousstück, das mir durch die Hand gegangen ist? Ebenso wenig jedes Mädchen, das ich geliebt habe.“ (II, 359).

werden: „O, – da stehen schon die allerliebsten Weihnachtspuppen, die Nationalgarden, – dort sprengen Mamelucken oder gut verkleidete Franzosen heran [...]. Und da steigt Bonaparte auf das Gerüst mit seinen gleichfalls aufgeputzten Ministern“ (II, 397). Nicht nur die Diener des Kaisers spielen eine Rolle mit passender Verkleidung, es sind Puppen, die Napoleon tanzen lässt, und er selbst ist ein Schauspieler, dessen Posen für das jeweilige Publikum einstudiert sind: So blickt er „ernst-majestätisch“, „solange er weiß, daß ihn die Menge anblickt. Zu Hause ist er nach den Umständen mürrisch, lustig, schwatzhaft, wie jeder andere. Geht er aus, so überlegt er, wenn er im Zweifel ist, erst mit dem Komödianten Talma Mienenspiel und Faltenwurf.“ Und so kommt Jouve zur Verurteilung der ganzen Zeremonie: „s ist ja doch alles Komödie“ (II, 398).¹⁴

Roth verweist auf Talma, als Napoleon schon ein Gefangener der Engländer ist und vor der Einschiffung auf die Bellerophon seine äußere Erscheinung im Spiegel immer noch kontrollieren will: „So, er hatte es oft beobachtet, pflegte sein Freund, der Schauspieler Talma, in den Spiegel zu sehen, vor einer seiner großen Szenen.“ (R 833) Als er noch an der Macht war, wurde die Zusatzakte als „große Parade“ (R 706) gekennzeichnet, die Napoleon brauchte, um nach seiner Rückkehr von Elba und für seinen nächsten Krieg auf die Bevölkerung wieder Einfluss zu nehmen: „Sein Kleid war eine Verkleidung, die Versammlung ein Publikum, die Würdenträger und er selbst waren Schauspieler.“ (R 708) So zeigt Roth, dass die Faszination für Napoleon auch auf schauspielerischen Techniken der Manipulation des Publikums beruht. Dabei ist die Kritik an Theatralität und Inszenierung bei Roth ausgeprägter und allgemeiner, da sie vom allwissenden Erzähler ausgeht, während sie bei Grabbe zwar heftig ausgedrückt, aber auf die Figur des scharfsinnigen ewigen Revolutionärs Jouve begrenzt ist. Dieser Unterschied liegt wohl daran, dass Grabbe die dramatische Form nicht so grundsätzlich in Frage stellen kann, mit der er seinen Napoleon darstellt, um die Glaubwürdigkeit seines eigenen Mediums nicht auszuhöhlen. Von einer anderen Gattung aus kann Roth mit dem Roman die verfälschende Ästhetik des Theaters entlarven, indem er Napoleons Sucht nach Beherrschung seines eigenen Bildes und dessen Auswirkungen als Monument zeigt¹⁵, als würde er sogar einem

14 Diese Ausrichtung an Zuschauern charakterisiert bei Roth auch den kaiserlichen Wachtmeister Sosthène, der seine Kraft nur dann anwendet, wenn er sich eines Publikums sicher ist: „Nun hob er sie [Angelina] [...], aber nicht mit einem Arm [...]; denn die Gardisten sahen nicht mehr zu, und es lohnte nicht, Kräfte zu verschwenden, wenn keine Zeugen da waren.“ (R 742).

15 So will Napoleon Fouché imponieren: „Man kannte und liebte diese seine Haltung. Vielhundertmal hatte er sie vor dem Spiegel probiert [...] Als sein eigenes Denkmal erwartete der Kaiser seinen Minister.“ (R 690) Beim Hinausreiten verfährt er

„theatralischen Gesetz“ gehorchen.¹⁶ Auch sprachlich zeigt der Roman, wie sehr Napoleons Macht auf den Eindrücken beruht, die er bei den Menschen erweckt, und zwar durch die Häufigkeit von Verben wie „erscheinen“ und „vorkommen“ sowie durch als-Wendungen mit dem Konjunktiv II in der Erzählerrede, die die Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung durch die Figuren und der eigentlichen Wirklichkeit immer wieder ausdrücken.¹⁷

Selbst für den Dramatiker Grabbe bleibt der Wert des Theaters schließlich zweideutig: Napoleons letzter Monolog ist durch seine Rhetorik äußerst theatralisch, aber mitten in der Niederlage kritisiert er selbstbewusst eine Wirklichkeit, die nach ihm nur noch hohl – und eben theatralisch wäre: „von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber [...] von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren“ (II, 457). Damit vertritt Napoleon einen ähnlichen Standpunkt wie sein politischer Gegner Jouve, der die napoleonische Inszenierung ins Lächerliche gezogen hatte. Die beiden „starken Männer“ des Dramas nehmen in ihrem jeweiligen letzten Auftritt eine prophetische Haltung ein und kritisieren die Zukunft: Nach der Bezeichnung der Feier zur Zusatzakte als „Komödie“ fügt Jouve hinzu, ebenso frauenfeindlich wie Napoleon oder seine beiden Gardisten: „Es wird nächstens schwer halten Theaterprinzessinnen von echten zu unterscheiden“ (II, 398) – in einer Szene, in der er selbstsicher eine Frau verführt: „eine vor Eitelkeit lächelnde Bestie, – vielleicht gut genug zur Zerstreuung“ (II, 396). Napoleon und Jouve verurteilen die nahe Zukunft und sehen nur in der Rückkehr der Revolution das Ereignis, das dieser Zeit des leeren Scheins ein Ende bereiten würde.

Der Austritt aus der eigenen Selbststilisierung und Mythisierung, der sich am Ende von Roths Roman anbahnt, als Napoleon begreift, dass es ein wahres

ähnlich: „Er zwang sein Tier und sich selbst zu der monumentalen Unbeweglichkeit, deren Wirkung und Gewalt er seit Jahren kannte.“ (R 697).

- 16 Als Napoleon seinen letzten Feldzug beginnt, spürt er: „Er mußte noch etwas sagen, er gehorchte dem theatralischen Gesetz, das ihn immer befehligte, nicht minder als er seine Armee.“ (R 723) Was Napoleon nach einer Pause sagt, ausgerechnet „Es lebe die Freiheit!“, kann dann nur heuchlerisch klingen.
- 17 Einige Beispiele: „es war dem Volk, als befähle der Kaiser sogar seinen Schutzengeln in dieser Stunde“ (R 686); „Es war den Menschen [...], als vernähmen sie [...] einen gemäßigten, liebenswürdigen Ruf jener gefährlichen Trommeln“ (R 696); „es war den Menschen aus dem Volk, als sprächen die Trommeln“ (R 698). Für Angelina: „Es war ihr, als ginge sie so trostlos durch die Straßen für ihn, für den Kaiser“ (R 767); bei Wokurka, als die Karaffe mit dem Bildnis des Kaisers allmählich geleert wird: „es war Angelina, als sähe sie ihn sterben, Stück für Stück seines Körpers“ (R 775). Das gilt auch für Napoleon: „es war ihm, als wimmerten die Waffen seiner Armee jämmerlich“ (R 795).

Leben auch jenseits der Macht gibt, geht mit dem neuen Bewusstsein einher, dass er bisher nur eine Rolle spielte, wobei diese innere Befreiung vom Verzicht auf die äußere Verkleidung begleitet wird. Während im Roman Spiegel und Uhren um Napoleon an die klassischen Vanitasbilder und die Vergänglichkeit erinnern, die er aber wegen seiner Hybris nicht wahrnimmt, erfüllt der letzte Spiegel nicht mehr die Kontrollfunktion für das Bild, das die kaiserliche Propaganda konstruiert und verbreitet hat und das Napoleon verinnerlicht hat: Der Spiegel verrät ihm diesmal den Unterschied zum wahren Napoleon – „während er sich gründlich betrachtete, kam es ihm vor, als lebte er gar nicht wirklich, als wäre alles gespielt, heute und immer. [...] Der wirkliche Kaiser Napoleon war verborgen, tief drinnen, im letzten Winkel seines Herzens, der wirkliche Kaiser kam niemals zum Vorschein. Alles auf Erden war Spiel und sinnloser Schauplatz, und er selbst, der Kaiser Napoleon, spielte jetzt die Rolle des Kaisers Napoleon, der sich in die Hände der Feinde begibt.“ (R 833)

Diese Diskrepanz zwischen Schein und Wirklichkeit ist bereits nach Waterloo augenfällig geworden, als Napoleon nach dem Bad nackt vor seinen Generälen steht und seine öffentliche Erscheinung von der natürlichen verdrängt wird: „Einen Augenblick nur sahen sie so den Kaiser, seinen gelblichen, faltigen Bauch, die fettigen Schenkel, die sonst in den schneeweißen kaiserlichen Hosen so kräftig und muskulös erschienen.“ (R 804) Angelina ist allerdings bei dieser Szene nicht anwesend, die ihr idealisiertes Bild von Napoleon sowie ihre Liebe hätte erschüttern können: Sie kommt erst ins Badezimmer, nachdem Napoleon weggegangen ist und wird also mit der Nacktheit nicht konfrontiert, die den körperlichen Verfall verrät, sondern nur mit den feuchten Fußspuren, die sie sogar aus Ehrfurcht zu wischen zögert: „Sie sah die Spuren der kaiserlichen Füße, und während sie sich dranmachte, den Boden zu säubern, dachte sie, sie schände und beleidige die Spuren des Kaisers, weil sie gezwungen sei, sie auszulöschen.“ (R 804) Eben diese Zeichen der Abwesenheit begünstigen träumerische Projektionen, die von einer weniger glänzenden Wirklichkeit nicht widerlegt werden können. Angelina kennt Napoleon nur in seiner öffentlich-offiziellen (Ver-)Kleidung, die sie und andere Menschen theatralisch verblendet.

Die beiden Texte decken nicht nur die Mittel der Faszination auf, sondern sie zeigen auch ihre Grenzen, indem das Scheitern der Kommunikation beschrieben wird. Grabbes Napoleon ist in seinen Monologen rhetorisch überlegen, sowohl bei seiner Analyse der politischen Situation auf Elba als auch bei seiner letzten prophetischen Rede vor der Niederlage von Waterloo. Er nutzt auch die moderne Vermittlungstechnik, um seine Feinde mit dem optischen Telegraphen zu täuschen und weiß um die Macht der Presse, der er seine Deutung der Ereignisse diktiert. Er selbst ist sogar eine Art Befehlsmaschine, die bei seiner Ankunft in den Tuileries schon sprachlich sein Kaiserreich organisiert, indem

er unaufhörlich Befehle im Telegrammstil gibt. Doch die kaiserliche Kommunikation scheitert ausgerechnet bei der Zusatzakte, die den Vertrag mit dem Volk erneuern und das Reich festigen sollte. Napoleons Rede wird nur durch die Bruchstücke wiedergegeben, die Jouve wiederholt, bevor er über die Rede vernichtend urteilt: „der alte Brei in neuen Schüsseln“ (II, 398). Napoleons Kommunikation ist entweder autoritär (Befehle) oder selbstbezogen (Monologe) und zeigt zwar seine Überlegenheit gegenüber seinen Mitmenschen und seiner Zeit, die zu klein sind, um seine Größe zu fassen, aber Kritik am Kaiser ist damit nicht ausgeschlossen.

Sie ist bei Roth eindeutiger, der der Zusatzakte ein ganzes Kapitel widmet, bei der die Kommunikation ebenso schlecht funktioniert, schon materiell, aber auch symbolisch, wegen der zu großen Entfernung von Volk und Soldaten, so dass sie „nur jedes dritte Wort [verstanden]“ (R 709). Es liegt zudem an Napoleon selbst, der am Sinn der eigenen Rede zweifelt.¹⁸ Es ist hier das auffälligste Beispiel einer allgemeineren Situation im ganzen Roman, die in Napoleon selbst ihren Ursprung findet, anstatt des Unterschieds zwischen ihm und seinen Gesprächspartnern bei Grabbe. Roths Napoleon ist nach seiner Rückkehr von Elba passiv und fast stumm: Es sind erste Zeichen seiner Zweifel und seiner inneren Vereinsamung. Nach Waterloo ist dieses Gefühl noch stärker¹⁹, wodurch er sich vom eigenen Mythos der sprachlichen Allmacht immer mehr entfernt.

Der napoleonische Mythos stützt sich auch auf einen anderen Aspekt: das Verhältnis zur Zeit. Grabbe betont die Geschwindigkeit, mit der der Kaiser die Staatsgeschäfte wieder in die Hand nimmt, die die Tuileries und ganz Frankreich erfasst.²⁰ Besonders in der Schlacht ist die Schnelligkeit ein Merkmal Napoleons, der in der Kriegführung über die Zeit zu verfügen scheint.²¹

18 „Heute klang ihm auch die eigene Stimme fremd“ (R 707); „während er mit einer fremden Stimme sein Manifest hersagte“, „seine Worte klangen ihm selbst fremd und leer, und ihre Feierlichkeit schien ihm ebenso wüst wie seine Einsamkeit“ (R 708).

19 „Der Kaiser selbst wußte wohl, daß er vergeblich sprach. [...] Jedes Wort war umsonst“ (R 805-806); „Er sah wohl, daß sie [seine Begleiter] ihn keineswegs verstanden.“ (R 825).

20 „Es sprengen zwanzig, dreißig Estafetten aus dem Tor des Palastes. [...] Und da kommen gerade dreißig wieder an [...]. Da fliegen Adjutanten heraus! [...] Da jagen Kaleschen herein“. Jouve fasst anschließend den neuen Regierungsstil zusammen: „Er ist da – und schon reißt er Frankreich in seinen Strudel.“ (II, 386).

21 So seine englischen Gegner beim Vergleich mit Wellington bei Waterloo: „Bonaparte ist erfinderischer und kühner: er schafft sich nötigenfalls den Augenblick.“ (II, 442).

Auch Roth thematisiert dieses eigenartige Verhältnis zur Zeit, doch im Roman beherrscht Napoleon sie nicht mehr. Er weiß, dass er mehr Zeit brauchen würde, um seine Gegner zu besiegen²², aber vor allem ist die entfliehende Zeit das Zeichen eines allgemeineren Machtverlustes: „Die Zeit ging unaufhaltsam, hurtiger schien sie dem Kaiser als je zuvor in seinem Leben. Zuweilen hatte er die beschämende Empfindung, daß sie ihm nicht mehr gehorchte wie einst.“ (R 693)²³ Seine Mutter sieht sogar in seiner mangelnden Geduld den Grund für seinen Aufstieg, aber auch für seinen Fall: „Du hast niemals Zeit gehabt, mein Sohn. Aus Ungeduld bist du so groß geworden. Gib acht, daß dich die Ungeduld nicht zugrunde richtet.“ (R 713) Damit wird eine weitere Form von Napoleons Anmaßung angesprochen, der über Menschen, Elemente und Zeit zu bestimmen wähnt.

Diese Hybris zeigt sich an einer anderen Dimension der Zeitproblematik noch deutlicher, die von Grabbe und Roth sehr ähnlich behandelt wird – die Frage nach der Herkunft. Roth unterstreicht den unnatürlichen Charakter seines Napoleon, der die Genealogie umgekehrt hat: Er ist nicht der Erbe seiner Ahnen, sondern er verleiht ihnen rückwirkend etwas von seiner Größe, im Gegensatz zum üblichen Bescheidenheitstopos, ein bloßer Nachkomme zu sein: „er war nicht mehr das Kind seines Geschlechts, sondern geradezu wie der Vater seiner Vorfahren“ (R 694); „das kleine Geschlecht, dem er entstammte und das in Wahrheit von ihm stammte, als hätte er es gezeugt und als wäre er nicht von ihm gezeugt worden“ (R 799). Demgegenüber hebt Napoleon bei Grabbe seine Selbstschöpfung hervor, in einem biblischen Stil, der seine Anmaßung noch steigert: „Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf“ (II, 390).²⁴ Napoleon legt sich auch eine übermenschliche Genealogie zurecht, die Christentum und antike Mythologie synkretistisch vereint. Auf Elba nennt ihn Bertrand „Erderschütterer“ (II, 350) und setzt ihn so durch diesen klassischen Beinamen mit Poseidon gleich, wobei Napoleon den Vergleich in seinem Monolog vor dem Meer fortführt, indem er es als „Amphitrite“ anredet, die ja die Frau von Poseidon ist. In dieser Ansprache führt er aber

22 „Die Zeit lief“ (R 687); „Die Zeit lief, die Zeit rannte“ (R 688).

23 Bastian Schlüter: *Der Kaiser und das Meer: Ereignis und Dauer im Spätwerk Joseph Roths*. In: Wiebke Amthor, Hans Richard Brittnacher (Hrsg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks*. Berlin 2012, S. 51: „Es ist die erzählerische Wiedereingliederung des charismatischen Herrschers in das natürliche Zeitmaß der Geschichte“.

24 Esther Steinmann: *Von der Würde des Unscheinbaren: Sinnerfahrung bei Joseph Roth*. Tübingen 1984, S. 89, zeigt, wie der Stil mit den zahlreichen „und“ am Anfang des Kapitels XII des 1. Buches, in dem Napoleon den Krieg vorbereitet (R 702), die Genesis nachahmt, wodurch Napoleon zum göttlichen Schöpfer wird.

auch eine andere Genealogie ein, in der er sich selbst als „Sohn der Revolution“ bezeichnet²⁵, die ihn politisch legitimieren soll. Schließlich vergleicht er sich mit Jesus am Kreuz, dessen Mantel von seinen Gegnern geteilt wird – die aber seine Auferstehung befürchten sollten!²⁶ Diese verwirrende Vielfalt der Genealogien zeugt sowohl von Napoleons Selbstbewusstsein als auch von seiner Obsession, in die Großfamilie der europäischen Dynastien aufgenommen zu werden, wie er es durch seine historische Hochzeit mit Marie Louise anstrebte, während die Verkehrung der Genealogie bei Roth vielmehr die existenzielle Einsamkeit des Kaisers ausdrückt.

In beiden Texten ist nämlich Napoleons Familie nur am Rande anzutreffen: seine Adoptivtochter Hortense in Grabbes Drama, seine Mutter Letizia bei Roth, die ihn beide vor einem weiteren Kriegsabenteuer vergeblich warnen. Die wahre Familie von Napoleon ist aber seine Armee, die schon zahlenmäßig und durch ihre Masse mit seiner Größe korreliert, und also den „richtigen“ Maßstab für ihn bildet. Aber die Armee ist auch mit dem Tod eng verbunden: Als bei Waterloo die Schlacht verloren ist und die kaiserliche Garde einem sicheren Tod entgegenmarschiert, stimmt sie bei Grabbe eines der Lieblingslieder Napoleons an, „Où peut on être mieux, / Qu'au sein de sa famille!“ (II, 454), während zum gleichen Zeitpunkt Roth die Gardisten als zwanzigtausend Brüder beschreibt, die vom mächtigsten unter ihnen angeführt werden – dem „Kaiser Tod“ (R 789). Napoleon selbst betet im Augenblick der Niederlage zu seinem „Bruder Tod“: „O Tod, süßer guter Tod“²⁷ und wünscht, dass er ihn hole, „bevor unsere Schwester, die Sonne, untergeht!“ (R 791). Die „große Armee“ ist ein weiteres Zeichen seiner Hybris, in einem wohl noch positiven Sinne bei Grabbe, weil sie für Heldentum steht, aber bei Roth verkörpert sie nur die Verneinung des Lebens, das organisierte Massensterben.²⁸

Durch die besondere Stellung, die sich Napoleon in der menschlichen oder übermenschlichen Genealogie zuweist, durch seine Nähe zum Tod steht er auch

-
- 25 „Amphitrite, gewaltige, blauäugige Jungfrau [...] ich weiß, du liebst ihn doch, den Sohn der Revolution“ (II, 354).
- 26 „Kongreß zu Wien! Da streiten sie sich um den Mantel des Herrn, den sie hier am Kreuze wähen [...]. Aber der Herr erstand!“ (II, 352).
- 27 Der Tod wird bei Grabbe von einem Gardehauboisten ähnlich empfunden, als er getroffen wird: „O, wie süß ist der Tod!“ (II, 454).
- 28 Gleich beim triumphalen Einzug in Paris charakterisiert der Erzähler die angestimmte Marseillaise als zweischneidig, das Lied „enthielt den Triumph und seinen Bruder, den Tod“ (R 683). Als Napoleon Paris wieder verlässt, um ins Feld zu ziehen, wird der Untergang schon angekündigt, denn in diesem Augenblick „kehrte der Lakai die Fackel um“ (R 723) – das Motiv entspricht einem klassischen Attribut des Thanatos.

im Gegensatz zur Natur, die in Roths Roman einen viel größeren Platz einnimmt: Dessen Napoleon entspricht damit dem damaligen Bild des widernatürlichen Ungeheuers²⁹, das darüber hinaus die Natur zu unterwerfen versucht. Sie soll ausgenutzt werden, als Topographie, die der Strategie in seinen Dienst stellt, mit Hilfe von Karten, deren Zweidimensionalität die Natur um ihre Vielfalt und Komplexität bringt: „Die Erde war ein Terrain“ (R 694). Bei beiden Autoren faltet Napoleon gleich nach seiner Rückkehr an die Macht seine Karten aus und zwingt somit der Natur seine egoistischen kriegerischen Pläne auf. Die freie wahre Natur kommt aber bei Roth immer wieder vor, in Form von scheinbar von der Handlung abgekoppelten Abschnitten über die Jahreszeit, die Felder, die Tiere. Damit ist die Natur den politischen und militärischen Ereignissen in der Erzählstruktur nicht untergeordnet, sondern folgt ihrer eigenen Dynamik, ohne dass sie sich beherrschen lässt, wie der Feldherr Napoleon es erträumt.

Eine ähnliche kontrapunktische Funktion erfüllt die Natur bei Grabbe, die ja durch ihren ewigen zyklischen Charakter, wie das Murrelied des Savoyardenknaben es leitmotivisch veranschaulicht, im Gegensatz zu den vergeblichen menschlichen Bemühungen um dauerhaften Fortschritt oder Festigung der Macht steht. Aber diese Natur erscheint in einer einzigen Szene, im Pflanzengarten (II, 358-360), an dem Ort einer künstlich eingerichteten Idylle, in der die Liebesszene zwischen der Nichte des Gärtners und Pierre eine nur kurze Ausnahme darstellt. Für Grabbe ist die Zeit durch und durch politisch, und das private Glück kann nicht von Dauer sein.

Doch bei Roth öffnet sich Napoleon schließlich der Natur, als er die Macht aufgibt und in das englische Schiff steigt: Er entdeckt das Meer neu, das zwar für das Element seines zähesten Gegners steht, ihn aber auch an seine Kindheit, seine Herkunft wieder erinnert, das Meer um seine Heimat Korsika. Angesichts dieser Unendlichkeit der Natur³⁰ erkennt er seine eigene Unterlegenheit und ist auf dem Weg, sein bloßes Menschsein zu akzeptieren. Grabbes Napoleon ist dagegen zu einer solchen Entwicklung unfähig: In seiner Schlussrede bleibt er bei einer übertragen-symbolischen Auffassung der Kraft des Meeres, bei der die „Wogen der Revolution“ mit denen „[s]ines Kaisertums“ gleichgesetzt werden (II, 458), so dass er die Natur wie sich selbst immer noch mythisiert.³¹

29 „Außergewöhnlich, wie er war, Erzeugnis einer Willkür der Natur und ihre Ausgeburt, hatte er gleichsam auch ihre Gesetze verkehrt“ (R 694).

30 Napoleon verwendet allerdings noch seinen eigenen militärischen Maßstab als Mess Einheit: „Weit war das Meer, weiter als alle Schlachtfelder gewesen waren.“ (R 835).

31 Napoleon spricht zwar auch von „Korsika, meiner meerumrauten Wiege“ (II, 350), doch dient ihm der Hinweis dazu, seine Existenz ins Schicksalhafte zu erhöhen und seine Besonderheit erneut hervorzukehren.

Napoleons Verhältnis zur Genealogie und zur Natur findet sich in seiner Beziehung zur Religion wieder: Vor allem bei Grabbe erscheint er anderen Figuren mehrmals als göttlich³² oder hält sich selber für ein göttliches bzw. titanisches Wesen, wie sein Selbstvergleich mit Prometheus zeigt, wobei er im Gegensatz zum griechischen Mythos von keinem größeren Gott gefesselt wurde, sondern von einer Masse von allzu menschlichen Kleinen.³³ Bei Roth erscheint die Vergöttlichung bzw. Vergötzung Napoleons vornehmlich in der Figur der kleinen Angelina, die den Kaiser abgöttisch liebt, deren Liebe von Faszination und Fetischismus geprägt ist: Sie kann die Fußspuren des Kaisers kaum wegwischen, und sie entwendet eines seiner Taschentücher, das wie alle Taschentücher seiner Soldaten eine Landkarte zeigt, auf der alle vergangenen Schlachten eingezeichnet sind³⁴, trägt dieses Taschentuch an der Brust und lügt zum ersten Mal in ihrem Leben, um es zu behalten (R 727-728). Napoleon übt bei ihr eine größere Macht als die Religion aus: „Das Kreuz beruhigte sie; aber das Tuch machte sie selig.“ (R 734) Auch nachdem Napoleon ihre Liebe verschmäht hat, indem er eine geplante Nacht mit der unbekanntenen kleinen Wäscherin vergessen hat (R 734-737), bleibt ihm Angelina treu: Sie betet „sündhaft und gefangen in ihrer großen Liebe für den Tod all der Feinde des Kaisers“ – und wünscht auch aus Eifersucht „den schrecklichsten aller Tode auf die Kaiserin Maria Louise herab“ (R 787). Sie betet in der Kirche des heiligen Julian, in der ihr Sohn getauft wurde, aber der Name des Heiligen mag auch an einen anderen Julian erinnern, der Kaiser war: Iulianus Apostata, der sich vom Christentum abwandte, wie Angelina und Napoleon.

Wird Grabbes Napoleon synkretistisch durch mythologische und christliche Bezüge definiert, so wird der Kaiser bei Roth viel deutlicher in seinem Gegensatz

-
- 32 So ein Offizier auf Elba: „Er ist groß und gütig – ist ein Gott.“ (II, 354) Der Bezug zum christlichen Gott wird vor Beginn der Schlacht bei Waterloo von einem anderen Offizier hergestellt: „der Cambronne und Bertrand stehen neben seiner Lagerstätte wie die zurückdrohenden Cherubim an der Pforte des Paradieses.“ (II, 418).
- 33 „Hier hingeschmiedet, ein anderer Prometheus, den Geier im Herzen. Hingeschmiedet, nicht von der Kraft und Gewalt, sondern von der Überzahl der Schwachen und Elenden“ (II, 350). Der Adler des Zeus wird hier von einem bloßen Geier verdrängt, der zur kleinlichen Zeit besser passt.
- 34 Das Taschentuch ist ein weiteres kaiserliches Beeinflussungsmittel, so Susann Trabant: Von Veilchen und anderen urbanen Symbolen in Joseph Roths ‚Die Hundert Tage‘. In: Johann Georg Lughofer (Hrsg.): Im Prisma: Joseph Roths Romane. Wien, St. Wolfgang 2009, S. 324: Es schafft „eine Kollektiverinnerung der Soldaten, ein Zusammengehörigkeitsgefühl und die Erinnerung an ihren Auftrag als Untertanen des Kaisers.“

zum Christentum dargestellt³⁵, der auch in seiner Feindschaft gegen die traditionelle Monarchie begründet ist. Wie bei Grabbe wird der Machtwechsel in den Tuileries zwar durch eine Verwerfung des katholischen Symbols veranschaulicht³⁶, doch der Bruch mit der Religion ist bei Roth heftiger: Vor dem Privataltar des Königs sagt Napoleon, er brauche keinen, und wirft das Kreuzifix zu Boden, das zerbricht (R 689-690).

Jedoch macht Napoleon im Roman eine Entwicklung durch, bei der er den Glauben an sich selbst und an seine absolute Freiheit fahren lässt, bis er zur Anerkennung einer höheren Macht, einer Transzendenz kommt, womit eine Sühne seiner Taten ermöglicht wird, die nun als Sünden wahrgenommen werden. So bemerkt er nach Waterloo: „Zum erstenmal in seinem Leben fühlte er die Sehnsucht, ein Knecht zu sein und nicht ein Herr. Zum erstenmal in seinem Leben empfand er auch, daß er viel zu büßen hatte, weil er so viel gesündigt hatte“ (R 806). Schon auf dem Weg vom Ort seiner größten Niederlage nach Paris wird er von der Religion und der Demut eingeholt, indem er einen Bauern seinem Nachbarn sagen hört: „Das ist der Kaiser Napoleon nicht! Der Hiob ist er!“ (R 797), worauf er die ganze Fahrt an diesen Ausdruck denken muss, der für Roth spätestens seit seinem *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (1930) eine besondere Bedeutung besitzt. Die „Bekehrung“ Napoleons erfolgt weiter in Form eines Traumes, in dem der historisch von ihm ausgenutzte und gedemütigte Papst als Greis und „Schwacher“ erscheint und ihn, den „Starken“ über seine wahre, bloß menschliche Natur belehrt, nachdem Napoleon erklärt hat, er sei ewig: „Du bist vergänglich, sagte der Greis, wie ein Komet. Du leuchtest allzu stark! Dein Licht verzehrt sich selbst, indem es leuchtet, während es leuchtet. Aus dem Schoß einer irdischen Mutter bist du geboren!“ (R 832)³⁷ – in diesem Augenblick schlägt es Mitternacht, der Zeitpunkt der Rückverwandlung im Märchen.

-
- 35 Doch erwähnt der Erzähler auch einen heidnischen Zug an Napoleon: „Er besaß alle Eigenschaften der Götter: Mächtig war er, schrecklich war sein Zorn, und sehr kurz währte seine Gnade: Die Götter sind flüchtig.“ (R 748) Er hat auch „Millionen Gläubig[e]“ (R 690), und als er von Elba in Paris ankommt, grüßt ihn die Menge: „Hände, die man Göttern entgegenstreckt.“ (R 686).
- 36 So ruft Napoleon beim Blick in die Bücher auf dem Schreibtisch von Ludwig XVIII. aus: „Gebete! – Mit Gebeten und Jesuiten zwingt man nicht mehr die Welt“ (II, 387).
- 37 Grabbes Napoleon verwendet für sich selbst auch das Bild eines Kometen, aber wie bei anderen Naturelementen wird es in den Dienst einer positiven Selbststilierung gestellt: „Der Stern des illegitimen, geächteten Napoleon von 1815 soll den Völkern freundlicher leuchten als der Komet des Erderoberers von 1811.“ (II, 450).

Der Roman vollzieht damit das Programm, das Roth seiner französischen Übersetzerin Blanche Gidon angekündigt hatte: „es geht mir darum, ihn zu *verwandeln*: Ein Gott, der wieder zum Menschen wird [...]. Ich möchte aus einem ‚Großen‘ einen ‚Demütigen‘ machen. [...] Napoleon erniedrigt: das ist das Symbol einer durchaus irdischen menschlichen Seele, die sich erniedrigt und gleichzeitig sich erhebt“.³⁸ Napoleons Fall, der durch die militärische Niederlage eingeleitet wird, sowie seine baldige Gefangenschaft gehen mit den Ansätzen einer inneren Befreiung einher, die durch den erweiternden Blick auf den Ozean versinnbildlicht wird.

Doch der Roman enthält ein doppeltes Ende: Napoleon beginnt zwar, den eigenen Mythos aufzugeben, aber Angelina bleibt darin gefangen. Ihre anhaltende Faszination für den Kaiser verursacht sogar ihren Tod, denn sie wird durch eine aufgebrachte Menge von Royalisten gelyncht, die auf die Straße gehen, um Napoleons Sturz zu feiern – eine Tat, die den historischen „weißen Terror“ vorwegnimmt. Angelina opfert sich heldenhaft, indem sie vor dem Zug der Royalisten „Es lebe der Kaiser!“ ruft und die Marseillaise zu singen beginnt, aber ihr Opfer ist sinnlos. Sie wird von den Demonstranten herumgeworfen wie eine bloße Puppe, bis ihr „hingeschmetterte[r] Körper“ am Ufer der Seine liegen bleibt, und man ihr zum Spott eine „jämmerliche“ Napoleon-Puppe nachwirft (R 847). Angelinas abgöttische Liebe zu Napoleon führt dazu, dass sie das Schicksal ihres Idols endlich teilt, als es gestürzt wird. Die Vereinigung in der Liebe war ihr nicht vergönnt, und nun erfolgt diese Vereinigung nur noch im Tod, mit einer Puppe. Sie stirbt am Ufer der Seine: eine doppelte Anspielung auf den traditionellen Ort der Hinrichtungen in Paris, und auf Napoleons Testament, in dem er seine letzte Ruhestätte an der Seine haben wollte.

38 Brief an Blanche Gidon, 17. November 1934, in: Roth: Briefe (Anm. 9), S. 394-395 (Hervorhebungen von Roth), im französischen Original: „il s'agit pour moi de le *transformer* : un Dieu redevenant un homme [...]. Je voudrais faire un ‚*humble*‘ d'un ‚grand‘. [...] Napoleon abaissé : voilà le symbole d'une âme humaine absolument terrestre qui s'abaisse et s'élève à même temps.“ Die Thematik der Umkehrung, der Erniedrigung der Mächtigen findet sich auch in Grabbes Drama, doch unter ganz anderen Vorzeichen als die Verchristlichung des Kaisers bei Roth: „Suivant les maximes de l'Évangile, [...] Du législateur tout s'accomplira. [...] Celui qui s'élève, on l'abaissera, / Celui qui s'abaisse, on l'élèvera“ – es ist eines der bekanntesten historischen Lieder der Revolution, das die von Jouve angeführten Vorstädter anstimmen (II, 379), das „Ça ira“! Die Erniedrigung des Mächtigen bedeutet für Roth seine Unterordnung unter das göttliche Gesetz, wohingegen sie für die Revolutionäre die Befreiung von der alten Ordnung zum Ziel hat.

Grabbe und Roth setzen sich in ihren Texten auf komplexe Weise mit Napoleon auseinander und untersuchen auch, was besonders für Roth gilt, die Auswirkungen seiner Persönlichkeit auf seine Mitmenschen. Von den beiden Autoren stützt sich Grabbe genauer auf die historischen Tatsachen: Er stellt die Vielfalt der politischen Kräfte detailliert dar, was nicht nur an der zeitlichen Nähe zu den Ereignissen liegt, sondern auch auf seinen Anspruch zurückzuführen ist, mit seinem Drama auch an der Politik mitzuwirken. Grabbe unterstreicht, wie Napoleon ein Vorbild an Tatkraft und Größe mitten in dieser kleinlichen Epoche der Restaurationszeit sein kann. Die kaiserliche Vergangenheit könne zurückkommen, wie das plötzliche Wiederaufleben des revolutionären Geistes während der kurzlebigen Julirevolution 1830 zeigt, während Grabbe an seinem Stück schreibt. All seine Figuren sind denn auch einer bestimmten Vergangenheit zugewandt, die sie idealisieren, ob Bonapartisten, Emigrierte, Jakobiner. Sie zehren von ihrer Vergangenheit und der vagen Hoffnung auf deren Wiederkehr, denn die Erinnerung an diese Vergangenheit bewirkt eine Erhebung ihres jetzigen Daseins. Dabei weist Grabbes Drama wie bei Roth zwei Enden auf, die die allgemeine Ungewissheit und Zweideutigkeit noch verstärken: Zwar wird Napoleon bei Waterloo besiegt, doch seine rhetorische Überlegenheit und sein prophetischer Blick wiegen nicht wenig gegenüber Blüchers nationalistischem Aufruf „Vorwärts Preußen!“, und der preußische Feldmarschall teilt im Grunde Napoleons Skepsis gegenüber der Zukunft. Obwohl Napoleon zweifelsohne das Stück dominiert, verkörpert seine Persönlichkeit nicht die einzige Lösung: Sowohl Hortense als auch Jouve kritisieren überzeugend seinen Egoismus, seine Eitelkeit, seine Herrschsucht. Die Vielfalt und das Nebeneinander der Gesinnungen im ganzen Drama ist nicht nur ein Ausdruck von Realismus, sondern mündet in eine allgemeine Stimmung von Orientierungslosigkeit der Zeitgenossen und ein pessimistisches Urteil über die Gegenwart – wobei trotzdem klar hervorgeht, dass Grabbe Monarchie und Klerikalismus ablehnend gegenübersteht.

Die politische Kulisse der hundert Tage ist im Vergleich bei Roth recht vereinfacht: Es gibt kaum Anspielungen auf den Royalismus oder die Revolution, das ideologische Spektrum wird nicht so fein wiedergegeben. Roth geht es nämlich vor allem um die Darstellung einer binären Beziehung zwischen dem Kaiser und seinem Volk, das wiederum von Angelina verkörpert wird, und diese einfache Gegenüberstellung besitzt dadurch eine allgemeinere Dimension: die Beherrschung des Einzelnen durch eine diktatorische Macht. Roth zeigt damit, welcher (Propaganda-)Mittel sich diese Macht bedient, und wie die Verführung durch die Größe des Herrschers Selbstversklavung bewirkt. Am Beispiel von Angelina wird anschaulich, wie der Mythos des starken Mannes den Menschen gefühlsmäßig abhängig macht und ihn daran hindert, sein eigenes Leben zu

leben – stattdessen ist er bereit, für einen anderen zu sterben. Verherrlichung der Größe und Heldenkult führen zur Entmenschlichung, der Mensch wird zur bloßen Puppe.

Der Geschichtsroman von Roth ist in Bezug auf die dargestellte Zeit so historisch nicht, da die Komplexität der politischen Lage reduziert wird. Hinzu kommt eine vereinfachte, ja teilweise abstrakte Gestaltung der Figuren, der Schauplätze und der Handlung. Man muss aber darin keine Schwäche eines Schriftstellers sehen, der diese Gattung unerfahren und ungeschickt angeht³⁹: Es ist auch eine ästhetische und politische Entscheidung. Ursprünglich hatte Roth den Roman so konzipiert, dass die historische Echtheit des Textes durch eine Rahmenerzählung belegt wurde: Ein Ich-Erzähler sollte die Geschichte niederschreiben, die ein Nachfahre von Jan Wokurka, dem unglücklichen polnischen Geliebten von Angelina, dem Großvater des Erzählers erzählt hatte. Roth hat aber diese Struktur schließlich aufgegeben, und ohne dieses Mittel der historischen Beglaubigung des Erzählten durch eine (wenn auch fiktive) Kette von Gewährsleuten wird eine Annäherung zu anderen Gattungen wie Legende oder Märchen ermöglicht. Durch diese teilweise Enthistorisierung wird der prinzipielle Gegensatz zwischen dem großen Mann und den „Kleinen“ schärfer konturiert, um die Macht des modernen Mythos über die Kleinen wie Angelina Pietri oder Jan Wokurka darzustellen, der sie der Freiheit beraubt und seine Deutung der Geschichte aufzwingt, die auf die Großen zentriert ist. Wokurka, ein ehemaliger freiwilliger polnischer Legionär-Ulan von Napoleon, der sich dem Sog der großenwahnsinnigen Illusionen entziehen konnte⁴⁰, spricht sich eben gegen diese große Geschichte voll Heldentum und Gewalt aus und verteidigt die Vielfalt und die Menschlichkeit der kleinen Geschichten, der Geschichten der Kleinen: „Ich bin ein Schuster geblieben, ich habe ein Bein verloren, mein Vaterland ist nicht befreit, der Kaiser ist geschlagen! Mir soll noch einer sagen, ich soll mich um die große Geschichte kümmern! Die kleinen, die kleinen Geschichten sind es, die ich liebe.“ (R 842) – wie Roth es selbst tut.

39 So Hartmut Scheible: „Mythos Napoleon“ in der Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre: am Beispiel von Joseph Roths Roman „Die Hundert Tage“ mit einem Blick auf Chantal Thomas „Les adieux [*sic*] à la reine“. In: Mira Miladinović Zalaznik, Johann Georg Lughofer (Hrsg.): Joseph Roth: Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist. Berlin u. a. 2011, S. 198: „Roth [ist] nicht mehr fähig, Menschen und ihre Schicksale erzählerisch zu gestalten“.

40 Im Gegensatz dazu steht der polnische Legionsreiter auf Elba bei Grabbe immer noch im Bann des Kaisers und spricht ihn mit „mein Feldherr und mein Vater“ (II, 348) an. Für Grabbe ist die namenlose polnische Figur vor allem historisches Lokalkolorit, für den Galizier Roth ist Jan Wokurka aus Gora Lysa fast ein Landsmann und wohl teilweise sein Sprachrohr.

Von diesem Standpunkt aus wird verständlich, warum Roth die Schlacht bei Waterloo kaum beschreibt und ihrem Ende nur wenige Seiten widmet⁴¹: Er weigert sich, Napoleon in seinem Element und den Heroismus zu zeigen. Damit werden gewiss bei manchen Lesern Erwartungen enttäuscht, die in einem historischen Roman neben Einblicken in bisher unbekannt Details auch die großen Szenen der Geschichte wiederzufinden hoffen. Diese Enttäuschung ist aber nicht unbedingt das Zeichen mangelnden Könnens, sie wird beabsichtigt, denn damit widersetzt sich Roth der üblichen Darstellung der militärischen Operationen und wirkt der Verherrlichung von Armee und Krieg in einer Zeit entgegen, in der der Militarismus nicht nur in Deutschland salonfähig wird.

Nach dem aktuellen Forschungsstand scheint sich Roth auf das Drama von Grabbe nicht gestützt zu haben und hat es vielleicht gar nicht gekannt, doch kann man eine Verbindungslinie zwischen beiden Texten erkennen: Die Komplexität und Mehrdeutigkeit von Grabbes Drama ist im Laufe der Zeit stark reduziert worden, im Sinne einer Vereinseitigung und Vereinnahmung im Namen des deutschen Nationalismus, die in der Uraufführung (des vollständigen Textes) 1895 in Frankfurt am Main, im Jahr des 25. Jubiläums der Reichsgründung, zum Ausdruck kommt. Die Vorstellung findet nämlich am 2. September statt, dem Sedantag, an dem Preußen des Sieges von 1870 gegen einen anderen Napoleon gedenkt – eines Tages, der die deutsche Reichseinigung einleitete, die 1815 trotz des Sieges bei Waterloo gegen den ‚großen Onkel‘ nicht herbeigeführt werden konnte. Der Sedantag ist im Deutschen Reich zu einem inoffiziellen Nationalfeiertag geworden, und in diesem Kontext kann das Stück von Grabbe mit seinen deutschen Lager- und Schlachtszenen bei Ligny und Waterloo sowie mit Blüchers Schlussmonolog als Vorwegnahme des siegreichen Feldzugs von 1870 gegen Frankreich und als Lob auf die preußische Armee erscheinen.⁴² Gleichzeitig ist die Figur Napoleons am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland weniger französisch geworden und verkörpert zunehmend einen menschlichen Typus, der durch seine unbeirrbare Tatkraft und Entschlossenheit viel effizienter als demokratische „Systeme“ zu sein scheint, so dass er, jenseits des traditionellen

41 Der erste Satz vom 3. Buch, „Der Untergang“, stellt sofort die Niederlage fest und liefert keine strategischen oder anderen Erklärungen: „In dieser Stunde erkannte der Kaiser, daß er die Schlacht von Waterloo verloren hatte.“ (R 789) In Grabbes Drama nimmt dagegen der Verlauf der Schlacht den ganzen letzten Akt ein.

42 Pörrmann: Grabbe (Anm. 4), S. 71: Auf dem Besetzungszettel der Bearbeitung durch Adolf Stoltze steht „Zur Feier des Sedantages“. Die im Original skeptische Rede Blüchers wird von Stoltze optimistischer und deutscher gestaltet: Der Feldmarschall verkündet „daß das durch Kriege geläuterte deutsche Volk, wie ein Mann aufstehen wird, um für seine Ehre, Freiheit und Unabhängigkeit zu kämpfen. Hurrah Preussen! Hurrah Deutschland!“ Zitiert nach ebd., S. 79.

nationalen Gegensatzes mit Frankreich, mit dem Wilhelminismus politisch und geistig vereinbar wird. Nach dem Ende der Monarchie 1918 wird Napoleon in antidemokratischen Kreisen noch mehr als Vorbild des Retters wirken, und es mag also nicht überraschen, wenn die Diktaturen der Zwischenkriegszeit ihn immer wieder beanspruchen: Das gilt auch für Grabbe, der im Nationalsozialismus eine wahre Renaissance erlebt, die ihn in die Nähe eines „präfaschistischen Dichters“ treten lassen.⁴³

Geen eine derart national und antidemokratisch neu aufgeladene Napoleonfigur, wozu Grabbe unfreiwillig beigetragen hat, schreibt also Roth in der Mitte der 1930er Jahre, um eben die allgemeine Bewunderung für den großen Tatmenschen zu untergraben, um einen kritischeren Blick auf ihn und seinen Mythos zu werfen: Roth betont, wie Napoleon die Niederlage und den Verlust der Größe schließlich hinnimmt, wie er demütiger wird, anstatt die Überlegenheit des machtvollen Menschen und seines geistigen Genies zu beschreiben. Vor allem zeigt er aus der Perspektive von unten, am Beispiel der Angelina, wie die Mechanismen der politischen Verführung greifen, durch die Allgegenwart der Napoleon-Bilder⁴⁴, und wie sie sich am Ende tödlich auswirken, für Tausende von Soldaten bei Waterloo, und für Angelina an der Seine.⁴⁵

Eine Woche nach der Veröffentlichung seines Romans zeigt sich Roth recht pessimistisch über einen Erfolg beim Publikum, und auch über eine andere Einnahmequelle, seine mögliche Verfilmung, die aber seinen Roman in einen weiteren Gegensatz mit den neuen Diktaturen rückt: „Filmisch ist mir Mussolini zuvorgekommen. Man verfilmt nicht hintereinander den gleichen Stoff in zwei Jahren.“⁴⁶ Damit spielt Roth auf den Film *Campo di Maggio* an, der im März 1935 seine Premiere hatte, und der gleichzeitig auf Italienisch und auf Deutsch gedreht worden war, mit Corrado Racca bzw. Werner Krauss als Napoleon.⁴⁷

43 Vgl. ebd., S. 185-278.

44 „Dieses Bild, das er heute darbot, kannten sie von vieltausend Konterfeien her, in ihren Stuben hing es und in den Stuben ihrer Freunde, es schmückte die Ränder der Teller, aus denen sie jeden Tag aßen, die Tassen, aus denen sie tranken, den metallenen Griff des Messers, mit dem sie das Brot schnitten“ (R 696).

45 Aneta Jachimowicz: Vom habsburgischen Mythos über Joseph Roth bis zu Napoleon: eine Entmythisierungsachse. In: Matthias Freise, Grzegorz Kowal (Hrsg.): Die mythische Zeit der Moderne. Dresden 2016, S. 140: „Am Schicksal der Hauptprotagonistin, der Wäscherin Angelina Pietri, die sich vom Charisma Napoleons bis an die Grenzen der Vernunft angezogen fühlt, wird dargestellt, wohin die totale Ergebenheit einem Herrscher gegenüber führen kann.“

46 Brief an Stefan Zweig, 18. Oktober 1935. Roth: Briefe (Anm. 9), S. 430.

47 Zur Entstehung des Films und den Unterschieden zwischen beiden Versionen siehe Fabian Tietke: Napoleon im Theater der Diktatoren. *Campo di maggio* und

Grundlage des Films war das gleichnamige Stück von Giovacchino Forzano, der bei der Veröffentlichung 1931 Mussolini für seine „Anregung“ gedankt hatte, so dass der Text öfter als von Mussolini verfasst galt und eigentlich wegen dieser „Mitauteurschaft“ bekannt wurde. Das Stück erlebte seine deutsche Erstaufführung unter dem Titel *Hundert Tage* in Weimar am 30. Januar 1932, in Gegenwart von Hitler, und die deutsche Übersetzung durch Géza Herczeg wurde 1933 veröffentlicht.⁴⁸ Forzanos Drama zeigt Napoleon nach seiner Rückkehr von Elba und greift auf bekannte Motive zurück: die Zusatzakte auf dem Maifeld, die Treue der alten Grenadiere, die Fehler seiner Generäle Grouchy und Ney und die Vorbereitung zum Exil. Dabei tritt Napoleon vor allem als Opfer von Verrat und Intrigen auf, die von Fouché und vom Parlament ausgehen. Er ist den anderen Figuren rhetorisch überlegen und großmütig, zeigt sich aber in Bezug auf seinen in Wien festgehaltenen jungen Sohn durchaus sentimental – und ebenso endet das Stück nach Napoleons Abgang: „Ein Offizier zieht den Säbel und ruft laut Es lebe der Kaiser! Er beginnt heftig zu weinen und zerbricht seinen Säbel über dem Knie“.

Auch wenn Forzanos Stück keinen so starken und glänzenden Napoleon zeigt, ist für Roth entscheidend gewesen, dass Mussolini diesen Stoff behandelt hatte, und er in seinem Roman mit ihm direkt in Konkurrenz tritt⁴⁹, mit einem ganz anderen Ansatz als die Verherrlichung des großen Mannes und die Anprangerung des parlamentarischen Systems. Roth flüchtet sich damit nicht in die Vergangenheit, sondern setzt sich im Roman mit einem zu diesem Zeitpunkt ausgeprägt nationalistischen und antidemokratischen Stoff auseinander,

Hundert Tage von 1935 nach dem Stück von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano. In: Filmblatt 53 (2013/14), S. 2-17. Für einen Überblick über die Behandlung der Schlacht bei Waterloo im Kino siehe Enric Ruiz Gil: El bicentenario de la Batalla de Waterloo en el cine. In: Filmhistoria online 25/2 (2015), S. 23-37.

- 48 Benito Mussolini, Giovacchino Forzano: *Hundert Tage*. Drei Akte in neun Bildern. Berlin u. a. 1933. Autorisierte Übersetzung von Géza Herczeg. Das Umschlagbild zeigt den berühmten Schauspieler Werner Krauss als Napoleon, und Herczeg widmet Krauss die deutsche Übersetzung.
- 49 Roth spielt möglicherweise auf dieses literarische Fernduell mit Mussolini an: Der alte Freund, der Angelina nach Marseille bringt, bevor sie am kaiserlichen Hof in Paris arbeitet, heißt Benito Croce (R 725) und kannte Napoleons Vater. Angelina soll dem Kaiser sagen, dass Benito zu alt ist, „um mit ihm zu kämpfen und die Welt zu erobern“. Da Napoleon im Roman schließlich auf die Macht verzichtet und nach Waterloo erklärt, „ich halte ein Zepher, und ich wünsche mir ein Kreuz“ (R 807), so könnte Angelinas alter Freund indirekt Benito Mussolini nahelegen, dass auch er auf Eroberungen verzichten und das Kreuz tragen sollte, worauf sein sprechender Name Croce hinweist.

um ihn ganz anders zu bearbeiten, im Sinne einer Kritik an der Gegenwart. Damit befindet er sich in einer ähnlichen Situation wie Grabbe gegenüber der verhassten Restaurationszeit, auch wenn dessen Drama durch Teile seines Napoleonkultes inhaltlich wohl direkter zu Forzano als zu Roth führt. Doch trotz der ideologischen Unterschiede zwischen Grabbe und Roth in der Wahrnehmung und Bewertung der großen Männer und der großen Geschichte, des Heldentums und der Menschlichkeit weisen ihre Texte einen Reichtum an politischer Analyse und bildlichem Ausdruck auf, der mit der nationalistischen und Propaganda-Literatur nichts gemein hat, zu der die einseitige Vereinnahmung von Grabbe führt, und die Roth bekämpft.

LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

Albert Drachs *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*

Albert Drach und Christian Dietrich Grabbe

Dass der Georg-Büchner-Preisträger von 1988¹ Albert Drach (1902-1995), der vor allem mit den Romanen *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* (1964) und *Untersuchung an Mädeln* (1971) sowie den Autobiographien *Unsentimentale Reise* (1966) und „Z.Z.“ *das ist die Zwischenzeit* (1968) reüssierte, ein Theaterstück über Grabbe, *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*, geschrieben hat, blieb in der Forschung bislang unbeachtet.² Und das betrifft auch die Drach-Forschung, die sich, ohnehin fast nur in Österreich zu Hause, vorwiegend mit der Epik und Lyrik des Autors beschäftigt.³ Die *Geschichte der deutschen Literatur* von de Boor und Newald erwähnt den österreichischen Schriftsteller ebenso wenig wie die *Deutsche Literaturgeschichte* des Metzler Verlags.⁴ Und in der jüngst in Deutschland erschienenen Sammlung von Studien zur

-
- 1 Vgl. Wolfgang Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt. Laudatio auf Albert Drach. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1988, S. 114-119; Albert Drach: Die „ehrenwerte Gesellschaft“ und die Literatur. Dankrede, S. 120-122.
 - 2 Alfred Bergmann verzeichnet das Stück allerdings: Grabbe-Bibliographie. Amsterdam 1973, S. 448 (Nr. 2112).
 - 3 Vgl. Albert Drach. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler. Graz, Wien 1995 (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 8); darin Eva Schobel: Albert Drach – ein lebenslanger Versuch zu überleben, S. 329-372; Dies.: Bibliographie Albert Drach, S. 375-410; Reinhard Schulte: Albert Drachs Stücke, S. 123-162. Die Monographie von Reinhard Schulte: Albert Drach und sein Theater. Tübingen 1993, existiert nur als Privatdruck, ist im Buchhandel nicht erhältlich und in deutschen Bibliotheken nicht nachweisbar. – Eine umfassende Biographie stammt von Eva Schobel: Albert Drach. Ein wütender Weiser. Salzburg u. a. 2002.
 - 4 Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. 12. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Wilfried Barner. Zweite, aktualisierte und erweiterte Auflage. München 2006; Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Achte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2013. – Klaus Zeyringer: Österreichische Literatur 1945-1998. Überblick, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck 1999, beschränkt sich auf die Behandlung der Prosaschriften.

österreichischen Literatur der Gegenwart (seit 1945) ist Drach unter achtundzwanzig Schriftstellern nicht vertreten.⁵

Das Satyrspiel vom Zwerge Christian entstand in Drachs Wiener Studienzeit in den 1920er Jahren und wurde spätestens 1932 vorläufig abgeschlossen. Erst nach Jahrzehnten erschien es in einer „rekonstruierten“⁶ Version 1966 in den *Gesammelten Werken*⁷ und 1992 als Bühnenmanuskript im Frankfurter Verlag der Autoren.⁸ Eine Uraufführung fand nicht statt. Auch andere Stücke von Drach gelangten nur selten aufs Theater.⁹ Seine im Gespräch geäußerte, in der übersteigerten Formulierung an Grabbe erinnernde Prophezeiung – „Vielleicht, wenn ich genügend lange tot bin, werde ich unter den dramatischen Autoren meinen ersten Rang bekommen“¹⁰ – hat sich bislang weder in der Forschung noch auf dem Theater bewahrheitet.

In der historisch-kritischen Ausgabe der *Werke in zehn Bänden* im Wiener Paul Zsolnay Verlag¹¹ (auf der Grundlage des Albert-Drach-Nachlasses im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek) sind die Dramen bisher nicht erschienen¹², so dass ihre komplizierten Entstehungsgeschichten von den 1920er bis in die 1960er Jahre noch nicht zu darzustellen ist – soweit das durch die textlichen Verluste des 1938 aus Österreich emigrierten jüdischen Autors, der erst 1948 in seine Heimat zurückkehrte, überhaupt möglich sein dürfte.

Albert Drach las in seinem bildungsbürgerlichen Elternhaus, das über eine reichhaltige Bibliothek verfügte, als 12jähriger Werke Grabbes, den er „mit pubertär sexuellem Forschungsdrang entdeckt hat.“¹³ In der 1926 entstandenen autobiographischen Schrift *Martyrium eines Unheiligen* berichtet Anastasius (d. i. das andere

5 Österreichische Literatur der Gegenwart. Ausgewählt von Hermann Korte. Stuttgart 2016 (Kindler Kompakt).

6 Schobel: Lebenslanger Versuch (Anm. 3), S. 337.

7 Albert Drach: Gesammelte Werke. München, Wien 1965ff., Bd. 4, S. 75-168.

8 Albert Drach: Das Satyrspiel vom Zwerge Christian. Den Bühnen und Vereinen gegenüber als Ms. gedruckt. Frankfurt a.M. 1992. Nach: Grabbe-Jahrbuch 13 (1994), S. 233 (Nr. 31).

9 Siehe das Verzeichnis in Drach: Dossier (Anm. 3), S. 381-382.

10 Karlheinz F. Auckenthaler: „Vielleicht, wenn ich genügend lange tot bin, werde ich unter den dramatischen Autoren meinen ersten Rang bekommen.“ Albert Drach und das österreichische Volksstück. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1995, S. 299-309, hier S. 300. Im Gespräch mit dem Autor am 29. Oktober 1992.

11 Albert Drach: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Wien 2002ff.

12 Nach Auskunft des Paul Zsolnay Verlags vom 5. August 2019 erscheint Bd. 8: Dramen und Hörspiele, voraussichtlich nicht vor 2022.

13 Eva Schobel im Nachwort zu Drach: Werke (Anm. 11), Bd. 7/I, S. 80.

Ich des erzählenden Autors) über die mit seinem Freund Ferdinand [Robert] Blochbauer gemeinsame Lektüre von *Herzog Theodor von Gothland*: „In vorge-rückter Abendstunde saßen sie in der Festung an der Wien, aus der Anastasius früher die Liebespaare vertrieben hatte, und lasen aus Grabbes ‚Herzog Theodor von Gothland‘.“¹⁴ Drach notiert nicht etwa Passagen, die den dramatischen Grundkonflikt in der Auseinandersetzung zwischen dem ursprünglich ‚guten‘ Titelhelden und dem ‚bösen‘ Gegenspieler Berdoa erfassen, sondern die (übrigens einzigen) obszönen sexuellen Stellen der Tragödie. Die Szene III, 1, die Theodor von Gothlands im Fabelverlauf destruktives Menschenbild und Weltverständnis als Polemik gegen die humanistischen Utopien von Aufklärung und Klassik thematisiert und den dramaturgischen Höhepunkt des Stückes markiert, endet mit zwei wahrhaft satyrhaften Dialogen Berdoas, einerseits mit Gothlands Sohn Gustav, andererseits mit dem Militärführer Irnak. Während für Gustav die ‚Liebe‘ zu Selma „das Höchste auf der Erde“ ist, denunziert sie Berdoa: „Ihr liebt das Fleisch! siehts Fleisch nur hübsch, so denkt / Ihr euch die Seele schon hinzu!“ (I, 115) Bei Grabbe wird Berdoa gegenüber Irnak in diesem Sinne noch deutlicher, als er abschätzig nach dem „blonden Milchen“ fragt (die im *Satyrspiel* als eine der Huren erscheint). Drach zitiert fast wörtlich aus dem *Gotthland*:

„Was macht dein hübsches Nachtgeschirr?“ und „wenn ihr pissen wollt, steht sie auch zu Diensten“. „Wo sie vorbeigeht, springen Hosenknöpfe los.“ „Oh, nimmt sie ihn in die Arme, so nimmt sie ihn auch zwischen die Beine.“¹⁵

Und fügt an:

Das war stark, das mußte wahr sein. Als Anastasius spürte, daß sich sein Glied regt, dachte er auch an die fortspringenden Hosenknöpfe. In der Schule hielt er einen Vortrag über den Zwerg Christian. Der Professor ließ Frau Leontine Brumm kommen: „Sagen Sie Ihrem Sohn [recte: Neffen], Grabbe ist nichts für Zwölfjährige.“¹⁶

Grabbes Milchen ist im *Satyrspiel* ein von erotomanischen Männerphantasien besetztes und benutztes Objekt. Und es „lehrt ihn [Gustav] dann, / was in natura eigentlich die Liebe ist.“ Daher trifft für Selma und Milchen wie für solche ‚Mädel‘ generell zu: „Hat sie ihn erst in Armen, / So nimmt sie ihn auch zwischen ihre Beine!“ (I, 118)

Der Wiener Schüler würdigt seine Inspirationsquelle Grabbe, jedoch in dieser Lebenssituation nicht über die sexuelle Motivation hinausgehend, als einen

14 Drach: Werke (Anm. 11), Bd. 7/II, S. 162.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 163.

im Grunde expressionistischen Schriftsteller: „Das war ein Dichter, der hinaus-schrie, wie es mit allem war, der mußte es wissen und sagte auch, was er wußte.“¹⁷ Die sprachliche Wendung „mit allem“ reduziert sich beim jungen Drach tatsächlich auf das Verhältnis des männlichen zum weiblichen Geschlecht, zumal zu „Huren und Mädeln“¹⁸, und grundiert die meisten seiner Werke, eben auch *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*. Zwar kulminiert Drachs produktive Grabbe-Rezeption in diesem absurden historischen Theaterstück über die tragische Lebens- und Künstlerproblematik seines Lieblingsschriftstellers (bevor Marquis de Sade diese Stelle einnimmt, mit dem er sich dann lebenslang beschäftigt), doch finden sich darüber hinaus in anderen literarischen Werken intertextuelle Referenzen, etwa zu *Herzog Theodor von Gothland*, *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* und *Don Juan und Faust*.¹⁹ Schon der Titel von Drachs Lustspiel verweist auf die Ästhetik von Drachs frühen Stücken, zu denen neben dem *Satyrspiel vom Zwerge Christian* besonders *Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit* (1922/23-1926) und *Das Satansspiel vom Göttlichen Marquis [Sade]* (1926-1927) gehören.

Die in den 1920er Jahren geschriebenen ‚Theaterspiele‘ – das dürfte wohl die einigermaßen adäquate Genrebezeichnung für die Texte sein –, antizipieren die spätere konsequente Entwicklung Drachs mit den ausgeprägt ironischen und grotesken Gestaltungstendenzen, bleiben jedoch in manchen Momenten noch der dramaturgischen Tradition verpflichtet. Das betrifft das ‚Satyrspiel‘ über Grabbe und das ‚Satansspiel‘ über den französischen Schriftsteller und Politiker Marquis de Sade (1740-1814), den das Revolutionstribunal als „Verräter des Vaterlands“ verurteilt.²⁰ Beide Stücke korrespondieren insofern thematisch miteinander, als sie das Teuflische der Welt an der Künstlerproblematik anthropologisch verallgemeinern und dramaturgisch (noch) an einem historischen Stoff reflektieren, ohne die Fabelerzählung über dramatische Figuren vollkommen aufzugeben. Bei aller Stilisierung und Stereotypisierung werden in beiden Stücken noch konkrete geschichtliche Gestalten und Handlungen vorgeführt, wobei im *Satansspiel vom Göttlichen Marquis* sowohl die erotische als auch die gesellschaftliche und speziell machtpolitische Problematik wesentlich extensiver

17 Ebd., S. 162.

18 Vgl. dazu grundsätzlich Gerhard Fuchs: Männer, Mütter, Mädeln. Die Funktionalisierung des Weiblichen bei Albert Drach. In: Dach: Dossier (Anm. 3), S. 79-121, hier „Huren und Mädeln“, S. 105-121. Fuchs stellt fest: „Das sexuelle Begehren fungiert in Drachs Texten als eine omnipräsente Beschreibungs- und Existenzkategorie für die Protagonisten, um nicht zu sagen: als eine omnipotente.“ (S. 87).

19 Die Untersuchung auf Grabbe bezogener intertextueller Schreibverfahren im Werk Drachs muss einer späteren Studie vorbehalten bleiben.

20 Drach: Gesammelte Werke (Anm. 7), Bd. 2, S. 182-184, hier S. 183.

und differenzierter dargestellt wird als im *Satyrspiel vom Zwerge Christian*, in dem biographische und literatur- und kulturgeschichtliche Aspekte bei der kritischen Widerspiegelung der lebensweltlichen Verhältnisse dominieren.²¹

Der definitive Bruch mit der dramaturgischen Tradition vollzieht sich in Drachs Werk erst mit dem *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1935), der sich in Figurenaufbau und Handlung schon im mythologischen *Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit* angekündigt. Bereits in diesem Stück gibt es nur epische Spielfiguren – neben typisierten Gestalten stehen zwei aufgespaltete Adam-Figuren (Adam Wunsch und Adam Hunger, die unterschiedliche Erotik- und Literaturauffassungen repräsentieren) und eine „Eva Zweiteil“. Die ironischen und satirischen Reden und die nichtillusionistischen szenischen Vorgänge verhindern eine Einfühlung des Zuschauers. Auf den theaterästhetischen Erfahrungen der formal noch moderaten frühen Stücke und dem radikalen Experiment des *Kasperlspiels vom Meister Siebentot* (1935) entstehen seit den 1960er Jahren weitere ‚Theaterspiele‘, die den letzten ‚dramaturgischen‘ Standard markieren. Die gewählten Genrebezeichnungen der Stücke verweisen auf ihr künstlerisches Programm: *Das Skurrilspiel Sowas* (1961), *Das Abstraktspiel Andere Sorgen* (1961), *Das Absurdspiel Aha* (1962), *Das I. Ein Panoptikalspiel in fünf Akten* (1962).

„Das Satyrspiel vom Zwerge Christian“

Die Studie versucht erstmals, *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian* in Beziehung zu Gestalt und Werk Grabbes zu analysieren und abschließend der Frage nachzugehen, in welchem Umfang Drachs Stücke – unter Beachtung der ideellen und ästhetischen Wandlungen vom Früh- bis zum Spätwerk – in der Tradition des deutschsprachigen offenen Dramas und damit auch Grabbes zu verorten sind.

Die Struktur des *Satyrspiels vom Zwerge Christian* – die textliche Grundlage für die Interpretation bildet die ohne entstehungsgeschichtliche Erläuterungen

21 Abgesehen von der szenischen Integration der Revolutionsgeschichte in Raum und Zeit mit adligen und bürgerlichen Personen und ihren inneren und äußeren Konflikten, besteht der wesentliche Unterschied u. a. darin, dass die penetrante Behandlung der Sexualität im Grabbe-Stück ersetzt wird durch mehrere erotische Varianten in der Lebensweise des Adels, aber auch des Bürgertums. So treten statt der immer gleichen ‚Mädel‘ und ‚Huren‘ im *Satyrspiel* voneinander abgehobene ‚Damen‘ auf, z. B. Comtesse de Launay, Venus, Lesbia, La Bella, Jungfrau Prude, Frau des Günstlings. Vgl. das Personenverzeichnis. Ebd., S. 117.

und Zeilenkommentare versehene Edition in den *Gesammelten Werken*²² – gliedert sich in fünf signifikante ‚Situationen‘ aus dem Leben und Schaffen Grabbes zwischen seinem Studium der Rechtswissenschaften in Berlin (1822/23) und der letzten Heimkehr nach Detmold (von Mai bis zum Tode am 12. September 1836):

„Die Situationen des Spiels“

1. „Der Tod des Amadeus“ [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann starb am 25. Juni 1822]
2. „Die Freite um Louisen“ [Grabbes Frau Louise Christiane Clostermeier, Detmold 1832/33]
3. „Staatsanwalt [Auditeur Grabbe] schießt auf sein Weib“ [1833/34]
4. „Bei der Gräfin [Louise von Ahlefeldt, Lebensgefährtin Karl Immermanns] und anderswo“ [Düsseldorf 1834/36]
5. „Frau, morgen zieh ich in mein Haus“ [25. Juli 1836]
(176)

Das Personenverzeichnis CHRISTIAN UND DIE IHM BEGEGNET SIND ist sehr umfangreich und umfasst nahezu ausnahmslos historische Figuren, die für Biographie und Werk Grabbes, auch für seine Rezeptionsgeschichte – und das ist eine außerordentlich originelle Idee – wichtig sind. Drach transformiert sie – oft gegen die geschichtliche Faktizität – mit assoziationskräftiger sprachlicher und szenischer Phantasie zu literarischen Figuren.

ERSTE SITUATION „Der Tod des Amadeus.“ [1822]

Für Grabbes Berliner Zeit konzentriert sich das Figurenensemble exemplarisch auf Harry Heine, „Studienkollege an der juristischen Fakultät Berlin“, der vor der christlichen Taufe 1825 noch seinen jüdischen Vornamen trägt, und auf Wilhelm Üchritz [Friedrich von Uechtritz], „ein anderer Studienkollege, nach Goethes Meinung Dichter“ – ein Urteil, das nicht überliefert ist und unzutreffend wäre²³ und einen eklatanten Kontrast zu Grabbe als dramatischem Autor

22 Drach: *Gesammelte Werke* (Anm. 7), Bd. 4. Die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text mit der Seitenzahl in runder Klammer.

23 Friedrich von Uechtritz schickte sein am 10. März 1826 im Königlichen Schauspiel uraufgeführtes Trauerspiel *Alexander und Darius*, mit einer Vorrede von

provoziert. Den drei Studenten (und literarischen Debütanten) sind – eine ‚satyrische‘ Erfindung Drachs – drei ‚Mädchen‘ zugeordnet: Grabbe eben das „sittlich schwer angeschlagen[e]“ Milchen (aus *Gothland*), Heine die „romantische“ Euphrosine und Üchtritz die „gut bürgerliche“ Hanne. Sie personifizieren im Hinblick auf das weibliche Geschlecht lebensweltliche Präferenzen, die die private Entwicklung der künftigen Juristen und Schriftsteller begleiten sollten. Außerdem treten noch drei anonyme Studenten und ‚Mädchen‘ auf. Bereits hier zeigt sich, was das *Satyrspiel* insgesamt und insbesondere die im Zentrum der theatralischen Darstellung stehende Biographie Grabbes prägt, dass Drach sein pubertäres Leitthema allzu sehr – geradezu leitmotivisch – in die Fabel integriert. Obwohl bei Grabbe während der Studienjahre in Leipzig und Berlin gelegentliche sexuelle Ausschweifungen nicht auszuschließen sind, jedoch nicht als symptomatisch gelten, bestand sein Lebensproblem nicht darin, sondern im notorischen Alkoholismus. Jedenfalls dürfte es sich im *Satyrspiel* um eine weitgehende Projektion von Drachs pubertären Sexualismus auf die Gestalt Grabbes handeln. Weder in Berlin noch in Detmold (die Dienstmädchen Catherine, Barbara) oder Düsseldorf (Grabbes Leben mit einer Hure, dem „jungen Milchen“) sind die eingeschriebenen Obsessionen nachweisbar. Das männliche körperliche Begehren in der zitierten *Gothland*-Lexik reicht vom Willen der Studenten, dem blonden Milchen „unter die Arme zu greifen und zwischen die Schenkel zu stoßen“ (79), bis zum Eingeständnis Christians gegenüber einem „jungen Milchen“ in der Vierten Situation: Sie sei „mit immer geöffneten Schenkeln, ein Nachtopf für jeden, der pissen will“. Und: „Du hast mich schon so tief zwischen deine Beine eingetaucht.“ (142) Der historische Grabbe jedoch war kein ‚Satyr‘, als den ihn Drach in der literarischen Gestalt des ‚Zwergs‘ Christian unter Rückgriff auf die antiken Mythologie imaginiert.

Problematisch, jedenfalls falls man eine authentische Darstellung der deprimierenden familiären Voraussetzungen für das Schicksal des Dichters Grabbe erwartet, ist die stereotype Stilisierung seiner Mutter als „eine idiotische frühere Hure“ (76 und öfter), als die sie sogar Christian bezeichnet. Und dass Grabbes Vater keineswegs ein „versoffener Zuchthausmeister“ (76) war, sei angemerkt. Da davon ausgegangen werden darf, dass Drach Grabbes Biographie kannte,

Ludwig Tieck, Berlin 1827, unter dem 26. Juni 1826 an Goethe. Tatsächlich war es Gegenstand eines Gesprächs mit Eckermann am 16. August. Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919, III. Abt. Tagebücher, Bd. 10, S. 231. Drei Monate später notiert Goethe im Tagebuch: „Er [Eckermann] hatte das Trauerspiel Alexander gelesen und nachher die alten Gesichtsschreiber. Dies gab zu wundersamen Betrachtungen über Stoff, Gehalt, Form und Behandlung Anlaß.“ (Bd. 10, S. 269) Ein Brief Goethes an Uechtritz existiert nicht.

bleiben diese negativen Konnotationen für sein Verständnis gravierend, zumal andere für den Lebensgang des Dichters wichtige Gestalten, wie Georg Ferdinand Kettebeil, Karl Ziegler, Eduard Duller und Karl Immermann, bei aller typologisierenden Anlage, durchaus einigermaßen historisch profiliert auftreten.

Albert Dach, der manchmal bei aller angestrebten, gleichsam „protokollarischen“²⁴ Wiedergabe des fiktionalisierten geschichtlichen Geschehens die Namen der Handelnden verändert, entfaltet Grabbes studentisches Leben mit anderen Kumpanen (Robert, Gründer, Hundrich, Gustorf und Köchy) nicht im Einzelnen, sondern charakterisiert vielmehr die literarischen Verhältnisse in den 1820er Jahren im Spannungsfeld der divergierenden ästhetischen Auffassungen. Heine und Uechtritz treten insofern auch in der Vierten Situation in Düsseldorf in Erscheinung (neben einem weiteren Repräsentanten der zeitgenössischen Literatur, dem für Grabbes späten Lebensweg wichtigen Karl Immermann).

In der Ersten Situation begreifen sich die jungen Autoren Grabbe, Heine und Uechtritz im geselligen Verkehr, im literarischen Schaffen und nicht zuletzt in einer in Aussicht genommenen, wahrscheinlichen Doppelsexistenz als Jurist und Künstler in der (wenngleich gebrochenen) Tradition von Amadeus, dem am 25. Juni 1822 in Berlin verstorbenen Romantiker Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der in den Weinstuben von Lutter und Wegner am Gendarmenmarkt Mittelpunkt der Boheme und im Berufsleben am Kammergericht tätig war. Obwohl Grabbe mit den in Berlin vollendeten Theaterstücken *Herzog Theodor von Gothland* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* frühzeitig gegen die zu Ende gehende klassisch-romantische ‚Kunstperiode‘ opponiert (während die Lyrik Heines die romantische Tradition zunächst noch fortführt), stilisiert Drach die Gestalt Hoffmanns zum gemeinsamen Idol der künstlerisch verschiedenen und intern konkurrierenden Gruppe um die Dichter Grabbe und Heine einerseits und dem Verfasser von trivialen Theaterstücken Uechtritz andererseits. Daher werden als Instanzen die beiden anerkannten zeitgenössischen literarischen Autoritäten, der „Olympier“ (83) Goethe und der „Häuptling der romantischen Schule“ (84) Ludwig Tieck, zitiert, denen die Schriftsteller ihre Werke zur Begutachtung einsandten, eben auch Grabbe.²⁵ Während Harry und

24 Im Hinblick auf die Prosawerke siehe dazu Matthias Settele: *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur*, Frankfurt a. M. u. a. 1992. Inwieweit diese stilistische Tendenz auch für die Dramen gilt, wäre zu klären. – Eine Kuriosität am Rande: In einem Gespräch mit Albert Drach am 20. September 1990 habe er versichert, dass ihn die Reichsschrifttumskammer 1934 wegen des *Satyrspiel vom Zwerge Christian* als „Nicht-Arier“ zum Mitglied gewählt, 1936 aber wieder „ausgeschlossen“ hätte, „weil er keine Mitgliedsbeiträge bezahl[e]“ (S. 149).

25 Grabbe sandte am 26. Oktober 1827 Goethe, „dem ersten Dichter der Nation“ (V, 185), die *Dramatischen Dichtungen*, erhielt aber keine Antwort. Grabbes Brief

Christian ein kritisches Verhältnis zum ‚Olympier‘ annehmen, verweist Wilhelm auf das angebliche Lob Goethes, der ihn als „großen Dichter“ bezeichnet habe, was Harry, der gegen die Chronologie seinen Besuch bei ihm am 2. Oktober 1824 mit einem Gespräch über den beabsichtigten eigenen „Faust“²⁶ (mit einer Mephistophela) erwähnt, satirisch kommentiert: „Ein Goethe duldet in deutschen Landen nichts Großes, nur Üchtritze [...]“ (83)

Demgegenüber steht Christians Meinung über Tiecks Beurteilung des *Gothland*: „Tieck lässt auch einen andern aufkommen, selbst wenn der ihn überragt.“ (84) Und Christian Dietrich Grabbe verkündet sein ehrgeiziges, maßlos übersteigertes, gleichermaßen antiklassisches wie antiromantisches künstlerisches Credo:

Als ganzer Satyr fühle ich mich echter in meiner Natur als künstlich veredelte Halbgötter aus nur menschlichem Gehölze. Darin bin ich bei weitem größer als alles, was da war, ist und nachkommt. So will ich auch Don Juan und Faust in eine Form gießen und Goethe ins Gesicht schmeißen, ob er mich empfängt oder nicht. Hier, Olympier, und wenn dich das ängstigt, auch du, zaghafter Tieck, ist ein Zwerg, der mehr Saft und Kraft hat, als du, Halbgott, und du, Achtelgott mit deiner olympischen Ruhe oder deiner romantischen Furcht, in eure vertrocknenden Adern bekommen könnt [...]. (84)

Dem widerspricht Harry nicht, der darüber hinaus Wilhelm literarisch disqualifiziert und Christian eine großartige Zukunft prophezeit, er „braucht keinen Protektor [Goethe oder Tieck], um noch in hundert Jahren da zu sein. [...] Mögen auch zünftige Literaten ihn den törichten Grabbe schelten, sie werden mit diesem Urteil vor ihrer eigenen Zunft nicht bestehen können.“ (84) Diese Zuversicht entspricht Heines Wertschätzung Grabbes, und zwar trotz der mentalen und literarischen Differenzen und ihres Zerwürfnisses Januar 1823 im Café Stehely am Gendarmenmarkt.²⁷ In den *Memoiren* besteht Heine darauf,

liegt in Goethes Nachlass (Goethe- und Schiller-Archiv. Bestandsverzeichnis. Bearb. von Karl-Heinz Hahn. Weimar 1961, S. 104). In Goethes Bibliothek befindet sich die Ausgabe nicht (Goethes Bibliothek. Katalog. Bearbeiter der Ausgabe Hans Ruppert. Weimar 1958). – Grabbe an Ludwig Tieck am 30. Oktober 1827 (V, 186), ebenso keine Antwort, während er Uechtritz unterstützte.

26 Fritz Mende: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin 1970, S. 46.

27 Vgl. Heine an Wilhelm Leberecht von Borch, 19. Januar 1823: „Sagen Sie doch den Herrn Robert, Grindler, Hunderich, Dr Gustorv, Grabbe, Uechtritz und Köchy, daß ich mich nie mit ihnen gesellschaftlich verbrüderet hatte [...]“ Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hrg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und

daß Grabbe „einer der größten deutschen Dichter war und von allen unseren dramatischen Dichtern wohl als derjenige genannt werden darf, der die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat.“²⁸

Die geistigen Auseinandersetzungen zwischen den Dichtern Harry und Christian sowie dem schreibenden Philister Wilhelm über die Chancen des Künstlertums im Verhältnis zum bürgerlichen Leben, nicht nur als Jurist, unterbrechen die Mädchen, die auf ihren sinnlichen Ansprüchen bestehen. Die Dispute über ‚Gott und Welt‘ kulminieren in einer Lobrede Christians auf den Menschen und Künstler Amadeus, der seine universellen kulturellen Potenzen antibürgerlich auslebte und seine individuellen Wahrnehmungen und Erfahrungen in ambitionierten literarischen und musikalischen Werken umsetzte. Jedenfalls beabsichtigen Harry und Christian, a la „Gespenster-Hoffmann“ zu leben und zu wirken: „Wir wollen sein lustiges Leben fortsetzen, auch wenn wir es mit seinem traurigen Sterben beenden.“ (91) Darauf stoßen sie an: Während die Gläser von Harry und Christian zerbrechen, „bleibt“ das von Wilhelm „ganz“. (92) Das symbolisiert, dieser werde einen bürgerlichen Weg gehen, trotz seiner schriftstellerischen Neigungen, und „im nächsten Monat“ Hanne heiraten. Zwar distanziert sich Christian von diesem Lebensentwurf, beabsichtigt aber am Ende – eine der Paradoxien des Spiels – ein „lustiges Leben“ nach dem Vorbild Hoffmanns mit ‚Scherz, Satire und Ironie‘ zu führen und gleichzeitig als „Staatsanwalt“ in Lippe-Detmold zu arbeiten, und dies mit der zynischen Maxime: „Dazu brauch ich die dürre Louise.“ (92)

ZWEITE SITUATION „Die Freite um Louisen.“ [1832/33]

Die folgende Situation in Grabbes Existenz wird auf einer „zweigeteilten Bühne“ (93) kontrastiv spielerisch dargestellt. Lichteffekte erhellen den simultan angelegten bürgerlichen und antibürgerlichen Ort wechselseitig, ohne dass naturalistische szenische Räume entstünden, in denen individualisierte Charaktere agieren. Links befindet sich ein „Vorraum“, in dem zunächst die sozial deklassierte Familie Grabbe erscheint, rechts der Salon des „Landgerichtsrats“ [Archivrats] Clostermeier (der 1829 verstorben war), um dessen Tochter Louise der in Detmold als Auditeur tätig Dramatiker Grabbe nun freit. Bevor das aber möglich ist, müssen Grabbes Eltern aus dem sich nun vorübergehend in die bürgerliche Sphäre der Familie Clostermeier verlagernden Spiel ausgesondert werden (wobei

dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris (künftig: HSA). Berlin, Paris 1970ff., Bd. 20. Briefe 1815-1831. Bearbeiter Fritz H. Eisner, S. 67.

28 HSA, Bd. 12. Späte Prosa 1847-1856. Bearbeiter Mazzino Montinari, S. 152.

zum Zeitpunkt der historischen Freite sein Vater, der Zuchthausmeister Adolf Henrich, gar nicht mehr lebte). Im Stück verlässt die von Clostermeiers maßlos gdemütigte Mutter „mit verhülltem Gesicht“ (101) die Bühne, später auch der Vater, nachdem Christian ihn lakonisch aufgefordert hat: „Geh sterben.“ (106)

Diese beiden sprachlich und gestisch sarkastisch gestalteten Abgänge stellen die Vorbedingung dafür dar, dass Clostermeier sein Einverständnis zur Eheschließung gibt. Grabbes literarisches „Genie“, das die eitle, prestigegüchtige Louise zu ehelichen gewillt ist, sei für sie – Welch ein Widerspruch – ein Produkt nicht „Gottes“, sondern des „Teufels“ – einer Mutter, von der Grabbe feststellt: „Eine ganze Stadt ist dir zwischen den Beinen durchgelaufen“, und eines Vaters, der als „besoffene[r] Zuchthausmeister“ bekannt wäre. (93) Drach greift also die in der Ersten Situation exponierte lasterhafte Typisierung von Grabbes Mutter als „Hure“ und seines Vaters als „Trunkenbold“ (94) auf, gestaltet sie als extrem zugespitzte Figuren, die in der Realität zwar geistig beschränkte, aber fürsorgliche Individuen waren, die ihrem Sohn eine gute Ausbildung ermöglichten.

Christian, der die Berliner Mädchen hinter sich gelassen hat, fällt über die zehn Jahre ältere Louise zu Beginn seiner Werbung ein vernichtendes Urteil: „Sie hat nichts von einer Frau und von einem Menschen an sich. Sie ist vielleicht nur ein Gespenst, das als Sukkubus einen lebendigen Partner sucht.“ (95-96) Trotzdem will er sie heiraten, „um in die Gesellschaft zu kommen“ (96), die ihm freilich auf Grund seines radikalen antibürgerlichen Habitus die Aufnahme verweigern wird. Andererseits muss Louise ihre Eltern davon überzeugen, dass sie den „Satyr“ und „Zwerg“ Christian über die sozialen Grenzen hinweg heiraten darf, zumal sie noch einen „Konkurrenten“ einladen, den Louise mit Zitaten aus Grabbes Werken, auch mit den anstößigen Stellen aus dem *Gothland*, vertreibt. (100-102) Den biographischen Quellen folgend, kennzeichnet Drach die Voraussetzungen und Umstände für die geschlossene Ehe mit sarkastischem Realismus. Louise und Christian stammen aus verschiedenen sozialen Milieus und besitzen überdies Charaktere, die nicht zu versöhnen sind. Als sie im Brautkleid erscheint, „seufzt“ Christian dann auch: „Da haben wir das Unglück.“ (112)

DRITTE SITUATION „Staatsanwalt schießt auf sein Weib.“ [1833/34]

Auch in der Dritten Situation erscheint eine simultane Bühne. Sie stellt einen „großen Wohnraum“ dar, der aus einer „linke Ecke“ für Christian und einem „rechten Winkel“ für Louise besteht. Die Szene nimmt Bezug auf eine Anekdote, die der Biograph Karl Ziegler als ein Beispiel für die von Anfang an unerträgliche Ehe überliefert, nach der sich der Dichter und Auditeur (von Drach zum „Staatsanwalt“ erhoben) „mit seiner Frau gezankt und das ganze Hauspersonal

hinausgejagt“ habe, „indem er mit Pistolen und Degen hinter ihnen hergedrungen war.“²⁹ Der Jurist Drach steigert diese Anekdote kriminalistisch zu einer von Louise provozierten Tötungsabsicht, die Grabbe zwar nicht umsetzt, aber grelles Licht auf die Eheverhältnisse wirft. Da der Vorgang überdies erst am Ende der Szene spielerisch, und zwar knapp behandelt wird (vgl. 127-129), ist der pointierte Titel „Staatsanwalt schießt auf sein Weib“ missverständlich und überzogen. Denn im Zentrum dieser dritten Sequenz des *Satyrspiels* steht die Auseinandersetzung Drachs mit Leben und Werk Grabbes im Ganzen – soweit es in Detmold während seiner Amtsjahre als Auditeur entstanden ist. Und außerdem vermittelte er durch die szenische Integration des Frankfurter Verlegers Georg Ferdinand Kettembeil (der nie in Detmold war) sowie der beiden zeitgenössischen Biographen, eben Zieglers und des jungdeutschen Publizisten Eduard Duller³⁰, rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Prämissen und Perspektiven.

Ohne das Angebot des Leipziger und Berliner Freundes Kettembeil, der sich im April 1827 bei Grabbe überraschend, „wie eine Stimme in der Wüste“, gemeldet hatte³¹, wären die *Dramatische Dichtungen* (1827) vielleicht nicht erschienen und die folgenden Werke nicht entstanden (Grabbe war seit seiner Rückkehr nach Detmold 1823 literarisch unproduktiv). Indem Drach den Verleger zu einer literarischen Figur macht, würdigt er dessen Leistung für die öffentliche Rezeption und Wirkung von Grabbes Dramen. Drach, der seine Werke zumeist erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung publizieren konnte, zollt dafür größte Anerkennung. Und er hält es überdies auch für sinnvoll, die Autoren der beiden gegensätzlichen Biographen auf die Bühne zu bringen. Drach korrigiert durch die szenische Aufnahme Zieglers die von der Witwe beeinflusste Darstellung Dullers, die bis ins 20. Jahrhundert das Bild Grabbes prägte.³² Daher treten auf der linken Bühnenseite Kettembeil und Ziegler („Grabbes getreuer Biograph“) auf, auf der rechten Duller („seiner Gattin getreuer Biograph“), wobei zusätzlich eine erotische Beziehung zwischen ihm und Louise angedeutet ist.

29 Karl Ziegler: Grabbes Leben und Charakter. Hamburg 1855. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855 hrsg. von der Grabbe-Gesellschaft mit einem Nachwort von Detlev Kopp und Michael Vogt. Detmold 1990, S. 122.

30 Die Hermannsschlacht. Drama von Grabbe. Grabbe's Leben, von Eduard Duller. Düsseldorf 1838. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1838. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft mit einer kritischen Würdigung hrsg. von Hans-Werner Nie-schmidt. Detmold 1978.

31 Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, 4. Mai 1827 (V, 153).

32 Neben den Kommentaren zu den Faksimiledrucken der Biographen von Ziegler und Duller (Anm. 29 und 30) vgl. Alfred Bergmann: Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1933 (Phil. Diss. Leipzig 1931).

Für die genaue Kenntnis des Werkes von Grabbe spricht und ist wirkungsgeschichtlich bemerkenswert ist, dass Drach in dieser Szene die geschriebenen und die noch zu schreibenden Geschichtsdramen lediglich erwähnt, zwei kleine poetische Texte aber extra einführt, die, auch weil sie fragmentarisch blieben, in der Rezeptionsgeschichte keine Rolle spielten. Es handelt sich um das 1831 entstandene Gedicht *Friedrich der Rothbart* (IV, 348-350), das im *Satyrspiel vom Zwerge Christian* den Titel *Barbarossas letztes Erwachen* trägt, und um das Projekt zu einem *Eulenspiegel* von 1835.

Barbarossas letztes Erwachen, „ein Gedicht ohne Reim und überlieferten Rhythmus“ (112), steht bei Drach unmittelbar im Kontext der Herausbildung der realistischen Geschichtsdramen von *Kaiser Friedrich Barbarossa* (1829) bis *Napoleon oder die hundert Tage* (1830/31) und zugleich der deutschen Rezeptionsgeschichte des nationalen Mythos, den Grabbe kritisiert und in den er die Französische Revolution und Napoleon einbezieht. Christian resümiert:

Die ganze Weltgeschichte geht an ihm [Kaiser Barbarossa im Kyffhäuser] vorüber. Es beginnt mit der Entlebung Konradins [1268] und geht über die Zeit des großen Korsen [Napoleon] hinaus. Die Welt wird in Blut gebadet. Sie wollen den Kaiser wecken. Er schreit: „Fort die Fliege!“ Die Welt geht unter: „Fort die Fliege! Laßt mich schlafen!“ (112-113)³³

Das *Eulenspiegel*-Vorhaben erinnert nicht Christian, sondern Louise, die „die Notizen“ dazu „rechtzeitig weggeräumt“ habe, weil es ein ‚Satyrspiel‘ sein sollte. Zu Duller: „Dem [Eulenspiegel] gab er [Grabbe] eine schmutzige Hure bei und machte ihn zum Anführer im Kampf und Vertreter der deutschen Weltironie. Ich halte dergleichen nicht mehr für vertretbar, besonders wo die Hure überhaupt nicht aus dem Spiel kommt.“ (116) Die Genrebezeichnung ‚Satyrspiel‘ und die Absicht, Eulenspiegel mit einer „schmutzige[n] Hure“ zu verbinden, belegen, dass Drach das 1923 erschienene *Grabbe-Buch* kannte. In dieser damals weitverbreiteten Publikation wurde ein gefälschtes Szenarium des geplanten Theaterstückes mitgeteilt, in dem von einem ‚Satyrspiel‘ und von einer Hure die Rede ist.³⁴

Im Hinblick auf Christians tragische Lebensproblematik als Mensch und Künstler in Detmold, vor allem als lippischer Auditeur und Ehemann, vermittelt

33 Grabbe schreibt stattdessen: „Laß mich schlummern!“ (IV, 349) und „Ich will schlummern, – besser todt, als erwachen, / So lang ich selbst nicht besser bin als – Barbarossa.“ (IV, 350).

34 Das Grabbe-Buch. Hrsg. von Paul Friedrich und Fritz Ebers. Detmold 1923; hierin: Grabbes Eulenspiegel. Ein Fund von Fritz Ebers, S. 42-43. Vgl. dazu die Erläuterungen von Alfred Bergmann (IV, 651-655; 669-670).

Louise dem Biographen Duller falsche Informationen für negativ konstruierte Bilder von Grabbes Eltern, die für die verhängnisvolle Entwicklung ihres Sohnes verantwortlich seien. Demgegenüber stellt sie die unermüdliche Förderung durch ihren Vater, die angeblich wegen Grabbes chaotischem Lebensstil, zumal seines Verhältnisses zu den Frauen (zu Louise, aber auch zum Dienstmädchen Barbara, „leidlich aussehend“ [76]) und seinen Alkoholismus, erfolglos bleiben musste. Drach zeigt den zerrissenen, zwischen den Berufen eines Dichters und eines Auditeurs schwankenden Christian, dem es nicht gelingt, ein allein an seinem Künstlertum orientiertes, gleichsam ‚romantisches‘ Leben zu führen: „Beim Tode Hoffmanns haben wir einander zugeschworen, so lustig zu leben wie Amadeus, wenn wir auch so traurig stürben.“ (124) So bleibt Christian und Louise nur noch ein absurdes Spiel: „Staatsanwalt schießt auf sein Weib.“ (129) Dieser Skandal, den der Jurist Drach aus dem historischen Material übernimmt und zuspitzt, bewegt natürlich die Öffentlichkeit in Detmold, obwohl der weitere Verlauf des Geschehens und der Ausgang offen bleiben.

VIERTE SITUATION „Bei der Gräfin und anderswo.“ [Düsseldorf 1834/36]

In der wiederum in zwei Handlungsräume aufgeteilten Spielfläche agieren einerseits Christian und das „junge Milchen“ (links), andererseits die Gräfin [Louise von] Ahlefeldt und „deren Liebster und Generalsuperintendent [Landgerichtsrat]“, der Schriftsteller und Leiter des Düsseldorfer Theaters Karl Immermann (rechts), der den aus Detmold geflohenen, frustrierten Dramatiker im Dezember 1834 einlud.³⁵ Die Gräfin macht ihrem Lebensgefährten Vorwürfe, dass er Grabbe trotz der ‚Revolver-Affäre‘ an seiner Bühne beschäftigt. Immermann entgegnet den historischen Tatsachen gemäß: „Er kopiert fremde Stücke für die Aufführung an unserem Theater [...]“ (130), was für den in deutschen Zeitschriften seit 1827 regelmäßig besprochenen und damit bekannten Dramatiker eine Zumutung ist, die er mit übermäßigem Alkoholenuss kompensiert.

Indem Drach das „junge Milchen“, eine Hure, in die Handlung einführt, greift er das (für Grabbe auch in Düsseldorf nicht zutreffende) sexuelle Motiv aus der

35 Vgl. zuletzt Lothar Ehrlich: Grabbes Auseinandersetzung mit dem Düsseldorfer Stadttheater unter Immermanns Leitung (1834/36). In: Immermanns Theaterintendant in Düsseldorf (1827-1837). Zum 175. Todestag Immermanns am 25. August 2015. Hrsg. von Sabine Brenner-Wilczek, Peter Hasubek, Joseph A. Kruse. Frankfurt a. M. 2016, S. 129-142.

Ersten Situation sowie das Hoffmann-,Gelübde‘ vom „lustigen Leben“ wieder auf: Grabbe will bei der Prostituierten bleiben, „bis ich von dir krank werde.“ (135) Zugleich dichtet er *Hannibal*, denn: „Mitten in der Hurerei schreibt es sich am süßesten.“ (135) Im Kontrast zu dieser Lebens- und Schaffensweise stehen die im ständigen Wechsel eingeschalteten Dialoge zwischen Immermann und der Gräfin im arrivierten bürgerlichen Milieu, in das der literarische Außenseiter Christian, denn „er läuft unserer Zeit voraus“ (136), nicht passt und daher seinen lange angekündigten Besuch hinauszögert. Statt seiner lässt Drach überraschend (und gegen die historische Wahrheit) eine andere Gestalt aus Berliner Studienzeiten erscheinen – Harry, „jetzt“ der ‚Emigrant‘ Heinrich Heine, mit dem sich Gespräche über dessen Literatur und ihr Verhältnis zu Deutschland ergeben. Außerdem geht es wiederum um das Berliner ‚Gelübde‘, nach dem Grabbe wenigstens kompromisslos zu leben versuchte, während es Wilhelm (Uechtritz) durch seine philisterhafte Entwicklung („er ist verheiratet und hat fünf Kinder“ [139]) gebrochen habe.

Grundlegend für das Verständnis des *Satyrspiels* sind die Reden über die zeitgenössische Literatur und die Stellung von Grabbe in ihr. Immermann inszeniert in seiner ‚Musterbühne‘ neben den europäischen ‚Klassikern‘ von der Antike über Shakespeare bis zu Lessing, Goethe und Schiller vornehmlich Trivialdramatik³⁶, jedoch kein Werk Grabbes, lässt ihn lediglich Stücke abschreiben, die der Schulmeister in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* als „Heringsliteratur“ denunziert hat, als er Heringe in die „frischen Druckbogen der elendsten poetischen Werke und Zeitschriften eingewickelt“ (I, 226) erhält. Darüber hinaus finden sich weitere intertextuelle Bezüge zu *Herzog Theodor von Gothland*. (142) Aus der zeitgenössischen Literaturszene wird auch erinnert, wie sich ein Dichter verhalten habe, „der größer als wir alle war“ – Goethe: „Mir hat er nicht einmal auf meine Briefe geantwortet.“ (141)³⁷ Dabei hebt Drach das „Sakrileg“ hervor, dass Christian mit *Don Juan und Faust* Goethe und Mozart übertreffen wollte.

Schließlich tritt noch Harry in Christians „Loch“ ein, mit der *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* entnommenen Begrüßung des Schulmeisters „Christian, die zwergig[t]e Krabbe!“ (143), was dieser mit dem gleichen Sarkasmus erwidert: „Harry, der geschniegelte Jude!“ (143) Drach lässt das junge Milchen an den ironischen Reden der beiden über die Juden, über das Leben in Paris und Deutschland, über Literatur etc. Anteil nehmen, ja es äußert sich am Ende sogar, als es um das Verhältnis zu den Frauen geht. Nach Harrys Abgang,

36 Vgl. Soichiro Itoda: Theorie und Praxis des literarischen Theaters bei Karl Leberecht Immermann. Ein Dichter zwischen Romantik und Realismus. Heidelberg 1990.

37 Vgl. Anm. 25.

als Milchen erfährt, dass der Gast Heine war, beginnt sie, das Lorelei-Lied „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“³⁸ zu singen, welches Christian als „Schmachtfetzen letzter Ordnung“ (145) verunglimpft.³⁹

Milchen verlässt schließlich Christian, auch weil er angekündigt hat, nach Detmold zurückzukehren. Christian wechselt auf der Bühne von links nach rechts, die die beiden Räume trennende Kulisse „*sinkt in sich zusammen*“ (145), und Drach zeigt seinen Höflichkeits- und zugleich Abschiedsbesuch bei Gräfin und Karl. Die zunächst beiläufigen Gespräche führen zur Abrechnung Christians mit seinem Düsseldorfer Aufenthalt und zu einer persönlichen Attacke auf den „Superintendenten“, der ihn unter seinem Rang als avantgardistischer Theaterautor mit bloßen Abschreibarbeiten beschäftigt hat. Zwar versucht die Gräfin, zu vermitteln und neue Angebote zu unterbreiten, doch der Bruch ist nicht zu verhindern. Grabbe ist entschlossen „zu sterben, und das will ich daheim“ (148), weil er seine Versuche, ein konsequentes Künstlertum aufzubauen, das er von der „Spießbürger“-Existenz des literarisierenden Uechtritz abgrenzt, nicht erfolgreich durchsetzen konnte: „Um ein Dichter zu sein, muß man alles opfern [...]“ (149)

Problematisch hier, wie vorher, ist, dass Drach die bei den Huren geholte Krankheit als Ursache für Grabbes frühen Tod bezeichnet. Der Autor greift auf das in der Dritten Situation eingeführte ‚Satyrspiel‘ über Eulenspiegel, „die tiefe Ironie des deutschen Volkes“ (149), zurück. Allerdings erscheint die Prostitution wiederum als ein Lebenselixier des Künstlers, denn Eulenspiegel begehrt, in der künstlerischen Imagination Drachs, nicht nur eine Gräfin, sondern geht auch zu einer Hure. (149)

Christians Abschied von Düsseldorf, der letzten Lebensstation, in der er seine Ambitionen als Dramatiker an Immermanns ‚Musterbühne‘ zu verwirklichen beabsichtigte, aber scheiterte, erfährt nun eine groteske performative Gestaltung, die auf postdramatische Theaterformen verweist. Den Abschluss von *Eulenspiegel* als angeblichem ‚Satyrspiel‘ zur *Hermannsschlacht* übernimmt Christian für das Finale seiner theatralischen Inszenierung am Ende der Vierten Situation. Im gefälschten *Eulenspiegel*-Szenarium⁴⁰ beauftragt der Graf den Schalk, der sich als Künstler ausgegeben hat, ein Bild von seiner Gattin zu malen.

38 Aus: Die Heimkehr 1823-1824. HSA. Bd. 1. Gedichte 1812-1827. Bearbeiter Hans Böhm, S. 92.

39 Drach trifft mit dieser Formulierung die im Unterschied zu Heines Wertschätzung Grabbes stehende Ablehnung von dessen Dichtung durch Grabbe, vor allem als er 1835 in Düsseldorf für den Verleger Carl Georg Schreiner deutsche Zeitschriften auswertet. Nur ein Beispiel: In der zweiten Juhälfte schreibt er an Schreiner: „[...] Poesien sind seine Gedichte aber nicht. Abwichserci.“ (VI, 272).

40 Vgl. Anm. 34.

Dem Auftraggeber gefällt das Ergebnis nicht, und Drach skizziert die Reaktion Eulenspiegels mit dem gestischen Vorgang: „Er stülpt ihm [dem Grafen] daher ein Bild samt Rahmen über den Kopf wie ich jetzt dem Immermann das Düsseldorf-Fremdenblatt. *Er tut es.*“ (149)⁴¹ Karl wirft danach Christian aus dem Haus: „Ich kann nun ruhig sterben gehen nach Lippe-Detmold.“ (150)

FÜNFTE SITUATION „Frau, morgen zieh ich in mein Haus.“⁴² [25. Juli 1836]

Die faktische Grundlage für die letzte Situation bildet die Rückkehr des gescheiterten und todkranken Grabbe am 26. Mai 1836 nach Detmold und der durch die Polizei erzwungene Einzug in das Clostermeiersche Haus am 25. Juli. Drach verzichtet auf die Darstellung der realen Geschehnisse bis zum Tod Grabbes am 12. September, öffnet die ursprünglich zweigeteilte Bühne (links: Christian mit dem Wirt des Gasthofs, in dem er abgestiegen ist); rechts Louise und Eduard Duller im Salon des Clostermeier'schen Hauses) zugunsten einer in Raum und Zeit freien phantastischen Inszenierung des „unsterblichen“ Dramatikers.

Obwohl Christian noch im Wirtshaus dahin vegetiert, setzen Louise und Duller nicht mit den überlieferten biographischen Fakten, sondern mit den von ihnen erfundenen Fakes die heuchlerische Glorifizierung des Dichters mit einem „Lorbeerkrantz“ (153) fort. Daran können auch seine Freunde Kettembeil und Ziegler sowie seine Mutter nichts ändern. Louises und Dullers Reden und Aktionen nehmen den Tod und das Begräbnis Christians szenisch vorweg, sie spielen das „Begräbnis“, an dem er selbst mitwirkt. Freilich möchte er nicht seinen physischen Tod spielen, sondern das Nachleben seiner Gestalt und seines Werkes: „Wir wollten doch das Nach-dem-Tode spielen.“ (166) Deshalb lässt Drach Christian aus seinen Dramen zitieren, wiederum aus *Herzog Theodor von Gothland* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (164), aber auch aus *Napoleon oder die hundert Tage*. (165) Die szenischen Vorgänge um Christians vorweggenommenen Tod sind absurd. Um von dieser radikalen Spiel-Dramaturgie einen Eindruck zu vermitteln, seien die abschließenden Sequenzen zitiert:

41 Neben dem Immermanns Projekt würdigenden, 1835 erschienenen Aufsatz *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne* (IV, 121-162), verfasste Grabbe 1835/36 zahlreiche, außerordentlich kritische Rezensionen für das *Düsseldorf-Fremdenblatt*, die den Anlass für das Zerwürfnis zwischen beiden gaben.

42 Fast wörtliches Zitat aus dem Brief Grabbes an seine Frau vom 24. Juli 1836: „Frau! Ueber-Morgen früh, Schlag neu Uhr, zieh ich in mein Haus.“ (VI, 349) In einem zweiten Brief vom selben Tag ersetzt er „Ueber-Morgen“ durch „m o r g e n“ (VI, 350).

LOUISE Hole jetzt den Lorbeerkrantz, Eduard [Duller], wir wollen ihn auf seinen Sarg legen!

DULLER Er ist doch noch nicht tot und kein Sarg da.

LOUISE Verstehst Du nicht, daß wir es spielen, wenigstens vorläufig. Es ist sozusagen die Generalprobe. [...] (167)

CHRISTIAN Schnell das Begräbnis, ehe ich wirklich sterbe!

LOUISE Machen wir rasch, meine Herren! Wir geben ihm den Lorbeerkrantz über den Kopf, so. Duller hält schnell die Leichenrede. Ich führe die tieftrauernden Hinterbliebenen an. Das mache ich so. Was ist das? Ich glaube, er ist wirklich gestorben. [...] (168)

Christian nimmt diese Inszenierung mit Sarkasmus auf:

CHRISTIAN Ich lache mich lebendig. Ich lache mich gesund. Auditoren sterben, Dichter auch mitunter, der Satyr ist unsterblich. [...] Meine Ewigkeit gehört mir allein. Ich werde nie sterben, nie sterben.

LOUISE Ist er wirklich tot? Oder macht der Satyr Spaß? Er atmet nicht mehr. Gott sei Dank, kann ich mir endlichen einen Kaffee kochen. Er hat den Geruch nicht ausstehen können.

CHRISTIAN *in der Luft* Nie sterben, nie sterben, nie sterben.

Vorhang.

Ende des SATYRSPIELS VOM ZWERGE CHRISTIAN. (168)

Christian – seine Seele oder sein personifiziertes Vermächtnis als Dramatiker –, als Mensch ein „Zwerg“, als Dichter hingegen ein „Riese“, hebt sich von seiner geschichtlichen, irdischen Existenz (Leben) und Nicht-Existenz (Tod) ab und bewegt sich mit seinen Werken in die sie hoffentlich rezipierende Nachwelt.

Das Satyrspiel vom Zwerge Christian ist in seinem Verlauf ein sprachlich assoziationsreiches Theaterspiel, eine satirische Parodie auf Grabbes Leben als Künstler in Berlin, Detmold und Düsseldorf sowie auf sein Sterben in Detmold. Es könnte auch als biographisch fundiertes ‚Satyrspiel‘ zu seinen Geschichtstragödien verstanden werden.

Die Modernität der ‚Theaterspiele‘ Albert Drachs

Für den jungen Autor ist die von ihm selektiv fikionalisierte literarische Figur Christian das Exempel einer historischen und zugleich modernen Künstlerbiographie, die ihn fasziniert. Er sympathisiert mit Grabbes frühem dramatischem Werk im Hinblick auf das brachial hervorbrechende radikale Wirklichkeitsverhältnis und die angewandten tragikomischen Gestaltungsmittel. Deshalb

knüpft er in seinen Theaterstücken an das gesellschaftskritische und ästhetisch innovative Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* an, das die Welt nicht als Schöpfung Gottes, sondern des Teufels beschreibt, was dieser dem ‚Dichter‘ Rattengift in der zweiten Szene des zweiten Aktes zu verstehen gibt. Das schliesse als relevante historische Beispiele nicht nur die „Französische Revolution“, sondern auch den „griechischen Freiheitskampf“ ein, den er als „Possenspiel“ begreift. Und überhaupt sei die „Welt“ für den Teufel „weiter nichts [...] als ein mittelmäßiges Lustspiel [...]“ (I, 241) Reinhard Schulte hat über das dem *Satyrspiel vom Zwerge Christian* unmittelbar folgende *Satansspiel vom Göttlichen Marquis* insofern festgestellt: „Sade ist der Regisseur des Stücks auf der Bühne, ausdrücklich ‚Satan‘, der sein Teufelsspiel spielt. Ohne Teufel keine Revolution.“⁴³ Und diese ‚teuflische‘ Dramaturgie führt Drach mit dem *Kasperlspiel vom Meister Siebentot*, das Hitler und die nationalsozialistische Diktatur mit satirischen Mitteln entlarvt, und anderen Theaterstücken weiter. Schulte fasst zusammen: „Das ‚Teufelsspiel‘ hat für Drachs Dramatik eine ähnliche Bedeutung wie der ‚Protokollstil‘ für die Epik.“⁴⁴

Eine Standortbestimmung von Drachs Theaterstücken in der Tradition des „offenen“, epischen Dramas im 20. Jahrhundert ist schwierig.⁴⁵ Dass sie von den geschlossenen Formen in der Literatur des 19. Jahrhunderts (von Grillparzer und Hebbel bis zum Naturalismus) prinzipiell abzuheben sind, dürfte unumstritten sein. Seine ‚Theaterspiele‘ gehören in die Tradition des avantgardistischen Dramas und Theaters des 20. Jahrhunderts⁴⁶, obwohl konkrete Rezeptionsbeziehungen zu einzelnen Autoren nicht direkt nachzuweisen sind. Dabei ist zu berücksichtigen, dass in der Entwicklung der österreichischen Dramatik, in der Nachfolge einerseits Grillparzers und andererseits des Wiener Volkstheaters von Raimund und Nestroy, romanische Traditionen (Commedia dell’arte, Lope de Vega, Calderón) stärker wirkten als in der deutschen.⁴⁷

43 Schulte: Drachs Stücke (Anm. 3), S. 127.

44 Ebd., S. 156.

45 Siehe Volker Klotz: Etwas über Bühnenstücke von Albert Drach. Namentlich über „Das I“ und „Meister Siebentot“. In: „Prozesse“. Mitteilungen der Internationalen Albert Drach Gesellschaft, Nr. 1, 1998. Referate des 1. Symposiums der Internationalen Albert Drach Gesellschaft, S. 4-13; Auckenthaler: Volksstück (Anm. 10). Vgl. auch die Besprechung von Bd. 2 der *Gesammelten Werke* durch K.H. Kramberg: Die Verkleidungen des Albert Drach in *Süddeutsche Zeitung* vom 17./18. Juli 1965. In: Drach: Dossier (Anm. 3), S. 284-290.

46 Vgl. dazu Klotz: Bühnenstücke (Anm. 45).

47 Vgl. dazu Lothar Ehrlich: Grabbe, Büchner und das deutschsprachige Drama seit dem Naturalismus. In: Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner.

Allerdings gilt für dramatische Autoren des 20. Jahrhunderts wie Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard, dass sie ihre extrem sprachlich und spielerisch orientierte Theaterästhetik sehr eigenständig entwickelten. Bernhard etwa lehnte eine Traditionsbeziehung ab: „Ich hab’ nie ein Vorbild gehabt und auch nie eins wollen. Ich hab’ immer nur ich selber sein wollen und hab’ immer nur so geschrieben, wie ich selber gedacht hab“.⁴⁸ Das dürfte sinngemäß auch für Albert Drach gelten⁴⁹, ohne die von Volker Klotz herausgearbeiteten objektiven Traditionszusammenhänge in Zweifel zu ziehen.

Was Drachs Auseinandersetzung mit Grabbe betrifft, so konzentriert sie sich nach dem frühen, sexuell motivierten Interesse für *Herzog Theodor von Gothland* inhaltlich auf dessen tragische Künstler-Biographie und formal auf das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, welches in Wien auch Karl Kraus außerordentlich schätzte.⁵⁰ Während Drach die Gestaltungsstrategien und -elemente von Grabbes Komödie faszinierten sowie thematisch und ästhetisch inspirierten⁵¹, musste die besondere Leistung des realistischen Geschichtsdramatikers für den Autor von abstrakten theatralischen Spielen ohne Bedeutung bleiben. Dieses wirkungsgeschichtliche Phänomen korrespondiert mit der Rezeption Grabbes durch den Wegbereiter des absurden Theaters Alfred Jarry⁵², den Theoretiker des Surrealismus und des ‚schwarzen Humors‘ André Breton⁵³, den frühen Friedrich Dürrenmatt⁵⁴ oder den tschechischen Schriftsteller Ludvík Kundera.⁵⁵

Die im Lustspiel entdeckten sprach-, literatur- und theaterästhetischen Elemente des Komischen, insbesondere des Satirischen, Ironischen, Grotesken und

Hrsg. von Lothar Ehrlich und Detlev Kopp. Bielefeld 2016 (Vormärz-Studien, Bd. XXXVIII), S. 157-196, hier S. 183-190.

48 Thomas Bernhard: *Aus Opposition gegen mich selbst. Ein Lesebuch*. Hrsg. von Raimund Fellinger. Berlin 2011, S. 311-312.

49 Vgl. z. B. seine abwehrende Entgegnung, als ihn Auckenthaler nach dem möglichen Vorbild Nestroy fragt. Auckenthaler: *Volksstück* (Anm. 10), S. 302. Schulte meint hingegen: „Singspiel, Kasperlspiel, Märchenspiel, die volkstümlichen Genres des Wiener Theaters bilden den Fundus, aus dem Drachs Formphantasie von Jugend an schöpfte.“ Schulte: *Drachs Stücke* (Anm. 3), S. 150.

50 Siehe Ehrlich: *Grabbe, Büchner* (Anm. 47), S. 184-185.

51 Dieser Beitrag beseitigt daher eine Lücke in den bisherigen rezeptionsgeschichtlichen Studien des Verfassers.

52 Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbe. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin 1983, S. 122-123.

53 Ebd., S. 172-173.

54 Siehe Ehrlich: *Grabbe, Büchner* (Anm. 47), S. 191-192.

55 Siehe die Beiträge von Lothar Ehrlich und Pavel Novotný in diesem Band.

Absurden, entwickelt Drach zu einer durchaus solitären ‚Dramaturgie‘, die die Komödien-Konvention, die Grabbe bei allen theatralischen Erneuerungen noch partiell hinnahm, vollständig aufhebt.

Im *Satyrspiel von Zwerge Christian* entfaltet der Autor ‚Scherz, Satire, Ironie‘ zu einem sarkastischen, zynischen Spiel mit Figuren und Handlungen. Durch sprachliche und szenische Paradoxien entstehen absurde Vorgänge, die psychologisch-realistische Tendenzen in der Gestaltung von Charakteren und ‚dramatischer‘ Handlung ausschließen. Die historischen Gestalten treten durch stilisierte Reden (statt Dialogen) hervor und zeigen stereotype Gesten (statt Aktionen), die nicht mehr metaphysisch motiviert und nicht mehr kausal handlungsbezogen sind. Die etablierten offenen Bühnenräume sind ohne naturalistische oder illusionistische Elemente. Die Dynamisierung der ‚dramatischen‘ Zeit in der Struktur des Stückes ist – obwohl es der Biographie Grabbes im Großen und Ganzen chronologisch folgt – voller Brüche. Historische Ereignisse werden mit der Absicht einer Demonstration des modernen Künstlertums des Dramatikers provokatorisch imaginiert.

Drach entwickelt neuartige theatralische Spielsituationen, indem er die tragikomischen ästhetischen Impulse Grabbes aufgreift und sprachlich erweitert. *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian* bietet Schreib- und Darstellungsverfahren an, die die Gestaltungsweisen des ‚postdramatischen‘ Theaters bereichern dürften.

PAVEL NOVOTNÝ (LIBEREC)

Unscherz

Zu Ludvík Kunderas Nachdichtung von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*

„*Satirische Pischkumthalia*“

Der Literaturkritiker Václav Černý bezeichnete einmal Ludvík Kundera als „Liebhaber von ironischem Paradox“. ¹ Die ironische Veranlagung ist in Kunderas dramatischen Texten gut verfolgbar, u.a. eben in seinem auf Grabbe'scher Vorlage basierenden Stück *Nežert (Unscherz)*, welches 1962 geschrieben und in zweiter, überarbeiteter Version 1967 uraufgeführt wurde. ² In einem der Briefe an Alfred Bergmann schreibt Kundera, der *Unscherz* stelle „eine freie Bearbeitung, Adaptierung von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*“ dar. ³ Den Umgang mit dem ursprünglichen Stoff deutet schon der Untertitel dieser Bearbeitung an, nämlich: „*Satirická piškumthálie*“ (eine satirische „*Pischkumthalia*“). Dieser ungewöhnliche, im Tschechischen eher selten vorkommende Ausdruck wird bereits auf der Titelseite des Stückes durch eine Anmerkung etymologisch erklärt, nämlich als verzerrende Kontamination der Ausdrücke „Bestandteile“ und „Thalia“. ⁴ In *Unscherz* arbeitet Kundera

1 Václav Černý: *Paměti 1945-1972*. Praha 1992, S. 472; Orig. „milovník ironického paradoxu“.

2 Die erste Fassung des Stückes entstand 1962 für das Brnoer Theater Mahenova Činohra, und zwar in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur Evžen Sokolovský. Vgl. Ludvík Kundera: *Spisy*. Brno 1994-2005, Bd. 17 *Různá řečiště* (a). Praha 2005, S. 211. 1963 erschien diese unaufgeführte Version in der Theaterzeitschrift *Divadlo* (1/1963, Anhang, S. 1-22.); die spätere 1967 im *Divadlo večerní Brno* uraufgeführte Fassung wurde 1997 im sechsten Band der Werkausgabe abgedruckt, in der vorliegenden Studie wird sie mit N und Seitenangabe zitiert (Kundera: *Spisy*, Bd. 6. *Ve vánici*. *Dramatické texty 1961-1970*. Brno 1997). Alle Übersetzungen vom Autor dieses Beitrags.

3 Ludvík Kundera an Alfred Bergmann, 22. August 1965. Vgl. die Edition in dem Beitrag von Lothar Ehrlich.

4 Dieser Untertitel kommt in der ersten Fassung vor, er wird in der Ausgabe Kunderas für die spätere 1967 geschriebene Fassung übernommen. In der zweiten, uraufgeführten Fassung hieß es ursprünglich ganz schlicht und unverhüllt „*Šaškárna*“ („Clowneske“); siehe dazu u. a. Kundera: *Různá řečiště* (a) (Anm. 2), S. 211.

demzufolge mit ausgewählten Bestandteilen des Lustspiels von Grabbe, wobei er diese in einen neuen zeitlichen Kontext überträgt, sehr frei auf der Vorlage basierend. Die berühmte literarische Vorlage benutzt Kundera als eine lockere strukturelle Basis dazu, die Mechanismen, Machtstrukturen sowie die Rhetorik eines sozialistischen Staates satirisch zu erfassen; es handelt sich, wie der Autor selber schreibt, um „eine ziemlich phantastische Satire gegen die Zeit, die man gütig als ‚Persönlichkeitskult‘ bezeichnete.“⁵

Sowohl die erste als auch die zweite Fassung Kunderas Adaptierung sind allerdings wesentlich schlichter gebaut als die Grabbe'sche Vorlage: In beiden Versionen reduziert er Autor die ursprüngliche Gliederung in zwei Akte, hält sich an die Grundfabel des teuflischen Besuchs und des Kampfes um Liddy bzw. Adelaida. Die ausgewählten Szenen aus Grabbes *Scherz* werden in der Regel in ein neues Gebilde transformiert, also nur selten direkt zitiert, sodass man vielmehr als von einer Bearbeitung oder Adaptation von einem kreativen Dialog mit dem ursprünglichen Stoff sprechen kann. Die Dynamik der Handlung bzw. die dynamische Spannung zwischen den Figuren ist in Kunderas Version wesentlich abgeschwächt bzw. „nivelliert“.

Kunderas künstlerischer Ansatz, den Text grundsätzlich zu vereinfachen sowie dessen ursprüngliche Mannigfaltigkeit abzubauen, war der zentrale Schwerpunkt einer vernichtenden Kritik, die 1964 der Theaterkritiker Zdeněk Hořínek zur ersten Fassung für die Zeitschrift *Divadlo* schrieb. Seine verurteilende Haltung läßt Hořínek bereits in der Zusammenfassung des Stückes erkennen („Kundera hat die Fabel des Stückes übernommen, ohne sie wesentlich zu ändern. Er gab ihr jedoch einen anderen Sinn“).⁶ In Hoříneks „Verriss“⁷ wird Kunderas Theaterstück für vordergründig oder gar schwach gehalten, indem es die Dynamik des ursprünglichen Stoffes beseitige oder neutralisiere. Hořínek führt u.a. an, Kundera hätte vielmehr eine grobe Satire als Parodie im wahren Sinne des Wortes bzw. eine „einfache, geradlinige Satire“ geschaffen; dazu hätte er die Figuren des Stückes, im Gegensatz zu Grabbe, „nivelliert“, ferner den Blankvers völlig kontraproduktiv benutzt und auch dadurch die dramatische Wirkung abgeschwächt.

Was der Rezensent jedoch nicht erwähnte oder angesichts der Zensur wohl kaum offen zu sagen wagte, stumpft die Schärfe seiner sonst scharfsinnig geschriebenen und teilweise auch berechtigten Kritik wesentlich ab. Denn mit

5 Různá řečiště (b), S. 145.

6 Zdeněk Hořínek: Žert a Nežert. In: *Divadlo* 2/64, S. 55-60, hier S. 58; Orig.: Kundera převzal bez podstatných změn fabuli hry. Dal jí však odlišný smysl. Siehe die Übersetzung S. 119.

7 So Ludvík Kundera an Alfred Bergmann, 19. Februar 1973. Siehe S. 143.

politischen oder ideologischen Themen, die die eigentliche Substanz von Kunderas Satire konstituieren, geht Hoříneks Rezension ziemlich behutsam um. Da also diese Kritik durch und durch apolitisch und primär komparativ angelegt ist, schiebt sie eine bedeutende Komponente in den Hintergrund, nämlich die konkrete ideologische und rhetorische Plattform, die Kundera in seinem Stück satirisch angreift. Statt konkreter Verweise auf die Absurdität, Rhetorik, auch Brutalität des kommunistischen Regimes werden in der Kritik nur allgemeine Übel wie Bürokratismus oder Protektionismus bzw. „vulgäres politisches Denken“ oder „negative Seiten unseres ländlichen Lebens“ erwähnt. Somit bleibt auch unausgesprochen, dass die Vordergründigkeit, Flachheit und scheinbare Stupidität von Kunderas Komödie eben produktive Gründe haben kann, dass er das ursprüngliche Material mit klarer Absicht zu vereinfachen, zu nivellieren, ja auch pseudopoetisch zu verstümmeln beabsichtigte.

Wer die Bissigkeit und Schärfe von Kunderas Theaterstück allerdings ziemlich gut identifizierte und darauf auch direkt zeigte, war bereits zwei Jahre vor Hoříneks Kritik die Zensur. Auf die Inszenierung dieser Satire im Theater Mahenova činohra in Brno reagierten die Zensoren zwar im letzten Moment, jedoch umso radikaler: Unmittelbar nach der Generalprobe wurde das Stück, angeblich des problematischen Wortschatzes wegen (Liquidieren, Häscher, Versammlung), abgesetzt.⁸ Kundera selbst erwähnt diesen Vorfall mehrmals in seinem zweiteiligen Erinnerungsbuch *Různá Řečiště* (Verschiedene Flussbetten): „Noch vor dem *Korsar* studierte Sokolovský meine stark satirische ‚Clowneske‘ ein [...]. Das Stück wurde von den übermächtigen Ämtern vier Tage vor der Premiere verboten.“⁹ Oder auch:

Fünf Tage vor der Premiere haben sich drei damalige „Kulturwürdenträger“ bei der Probe eingefunden und das Spiel einfach verboten. Bis heute wird manchmal kolportiert, ich hätte der „Kommission“, nämlich einer der Abgeordneten, eine Blumenvase an den Kopf geworfen. Die Sache ergab sich jedoch anders und eigentlich poetisch. Während der letzten „Sitzung“ stand am Bürotisch eine große Vase mit hoch aufgebühten Pfingstrosen. Als das Gerede kaum mehr auszuhalten war, schlug ich mit der Faust auf den Tisch, und alle, völlig alle Blüten waren plötzlich abgefallen. In der Vase blieben nur nackte Blütenstengel. Das überreale Bild sehe ich bis heute.¹⁰

8 Anm. zum Stück, N 388.

9 Řečiště (a), S. 211; Orig.: „Ještě před Korzárem nastudoval Sokolovský mou silně satirickou „šaskárnu“ volně podle Grabbeho: *Nežert*. Velemocné Oufady hru čtyři dny před premiérou zakázaly.“

10 Řečiště (b), S. 145. Orig.: „Pět dní před premiérou se na zkoušku dostavili tři tehdejší ‚kulturní hodnostáři‘ a hru prostě zakázali. Dodnes se někdy vypráví, že jsem ‚komisi‘, totiž její člene, hodil na hlavu vázu s květinami. Musím to bohužel

Abgesehen von diesem Eingriff der Zensur ist anzunehmen, dass es der ersten Fassung von *Unschertz* im Vergleich zu dessen späterer Version tatsächlich an Schlüssigkeit und somit auch an Aussagekraft mangelt. Neben Hoříneks Kritik ist in diesem Zusammenhang die Meinung der Dramaturgin Helena Šimáčková vom Divadlo E. F. Buriana (E. F. Burian-Theater, Prag) zu erwähnen, die bereits 1962 in einem Brief an Kundera schrieb, das Stück „ertrinke im Meer der Vieldeutigkeit“ und bedürfe zahlreicher Änderungen und Verfeinerungen¹¹; ähnlich äußerte sich in einem Brief auch Marie Vodičková vom ČS-Verlag (Verband tschechoslowakischer Schriftsteller), und aus ähnlichen Gründen (zumindest offiziell) wurde das Stück bereits 1962 vom Liberecer Divadlo F. X. Šalda abgelehnt.¹²

Sowohl die ungünstigen politischen Umstände mit ihren Zensur-Eingriffen als auch die mehr oder weniger konstruktive Kritik haben dazu beigetragen, dass sich Kundera mit der zweiten Fassung offensichtlich ziemlich schwer getan hat und dass sich die neue Bearbeitung über mehrere Jahre hinzog. So schreibt 1965 Evžen Sokolovský dem Autor, er möchte wissen, wie weit Kundera mit der Überarbeitung denn sei, und aus der späteren Korrespondenz lässt sich sogar ersehen, dass noch im April 1967, also drei Monate vor der Premiere, der Text immer noch nicht in definitiver Form vorlag.¹³ Schließlich ist die Sprache der zweiten Fassung durchsichtiger und schlichter, die Handlung ebenfalls direkter und klarer; bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang u.a. die Songs, die in der zweiten Version ihre episch-verfremdende Funktion entbehren, also die Handlung nicht mehr unterbrechen, sondern am Ende einiger Auftritte als Bindeglieder funktionieren.¹⁴ Solche und viele andere Änderungen hat Kundera an

dementovat. Věc se měla jinak a vlastně poeticky. Při závěrečném 'sezení' stála na úředním stole velká váza vrcholně rozkvetlých pivoňek. Když už se ty řeči nedaly vydržet, práskl jsem do stolu a všechny, naprosto všechny květy rázem opadaly. Ve váze zbyly jen holé strobuly... Ten nadreálný obraz vidím dodnes.“

- 11 Die das Stück betreffende Korrespondenz ist im Nachlass Kunderas vorhanden; derzeit noch bei seinen Erben, die dem Verf. Einsicht gewährten. Dafür gilt ihnen herzlicher Dank.
- 12 Auch weitere Bühnen hatten die Aufführung geplant bzw. erwogen, jedoch nicht verwirklicht. Im Nachlass Kunderas findet man in diesem Zusammenhang die Korrespondenz mit dem Prager E. F. Burian-Theater, dem Slowakischen Nationaltheater in Bratislava, Horácké divadlo in Jihlava, F. X.-Šalda-Theater in Liberec, Jihočeské divadlo in České Budějovice.
- 13 Siehe Kunderas Korrespondenz mit der Dramaturgin des Satirické divadlo Večerní Brno vom 5. April und 11. April 1967.
- 14 So Kundera in seinem Brief an die Dramaturgin des Theaters Večerní Brno vom 11. April 1967. Vermutlich hat er somit auf Hoříneks in vielerlei Hinsicht berechtigte

satirické divadlo večerní brno
divadlo u jakuba

ČERVEN 1967

| | |
|---------------|--|
| 1 ČTVRTEK | HANNIBAL PŘED BRANAMI |
| 2 PÁTEK | HANNIBAL PŘED BRANAMI |
| 3 SOBOTA | JEZINKY A BEZINKY |
| 8 ČTVRTEK | NEZERT PREMIERA |
| 9 PÁTEK | HANNIBAL PŘED BRANAMI |
| 10 SOBOTA | NEZERT |
| 13 UTERÝ | NEZERT |
| 14 STŘEDA | HANNIBAL PŘED BRANAMI |
| 15 ČTVRTEK | NEZERT |
| 16 PÁTEK | JEZINKY A BEZINKY |
| 17 SOBOTA | NEZERT |
| 20 UTERÝ | JEZINKY A BEZINKY |
| 21 STŘEDA | JEZINKY A BEZINKY |
| 22 ČTVRTEK | HANNIBAL PŘED BRANAMI |
| 23 PÁTEK | NEZERT |
| 24 SOBOTA | NEZERT |
| 27 UTERÝ | NEZERT |
| 28 STŘEDA | HANNIBAL PŘED BRANAMI |

Ve dnech 29. června až 9. července 1967
je Večerní Brno na zájezdech
v západních Čechách

DIVADELNÍ PŘÁZDNINY

DO 8. ZÁŘÍ 1967

Vstupenky v Ústředním předprodeji PKO, Dvořákova 1.,
tel. 233 67, od 14 hod. v Divadle u Jakuba, tel. 237 07.
Hromadné objednávky vstupenek: Šilingrovo nám. č. 2,
telefon 250 54, 259 43. Cena vstupenek: 8 až 15 Kčs.
Začátek vždy v 19.30 hodin

© 68 7708 67 Q 83176c23

Abb. 1: Spielplan des Satirické divadlo Večerní Brno (Satirisches Theater Das abendliche Brno) Juni 1967 mit der Premiere von *Nežert* am 8. Juni

seinem Stück vorgenommen, um somit dessen satirische Aussage zu verdeutlichen und zuzuspitzen.

1967, zur Zeit des „kulturpolitischen Auftauens“¹⁵, gelangte das Stück wieder auf die Bühne und konnte endlich gespielt werden, diesmal im Satirické divadlo Večerní Brno (Satirisches Theater Das abendliche Brno).¹⁶ Der Bühnenerfolg von Kunderas erstem Theaterspiel *Totalní kuropění* (*Totale Frühe*) hat sich allerdings kaum wiederholt. Laut dem Autor selbst wurde *Nežert* in der liberaleren Zeit plötzlich als zu zahm und harmlos wahrgenommen.¹⁷ Eine neuere Inszenierung dieses Stückes, das sicher zu den eigenartigsten und witzigsten Werken Kunderas zählt und zweifellos eine höhere Aufmerksamkeit verdient, gibt es bisher nicht.¹⁸

Verkümmerter Universalismus

Die ursprüngliche Dynamik von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* unterscheidet sich von Kunderas freier Bearbeitung grundsätzlich. Beschäftigt man sich mit Grabbes Stück, so stellt man schnell fest, es handelt sich freilich um alles andere als um ein geradliniges oder eindimensionales Spiel. Der „Scherz“ verfügt über extreme „Spannweiten“, über einen „überspannten Umgang mit Polaritäten der Bühne sowie der Welt.“¹⁹ Die in dem Stück präsentierte „entschiedene Weltansicht“ (I, 214) Grabbes beruht auf einer alles destruierenden Ironie, darin, „alles zu verspotten“, einschließlich des literarischen Betriebs: „Nichts in Literatur und Leben bleibt unversehrt“, heißt es im Brief an Georg Ferdinand Kettenteil vom 28. Dezember 1827 (V, 195). Eine solche Universalität,

Kritik reagiert, die Songs seien kontraproduktiv und schließlich redundant und das Brechtsche Image des Spiels gewissermaßen abgeschwächt. In der zweiten Fassung tendieren die Songs dazu, die Motive eben sprachlich und lautlich weiterzuführen, nicht mehr verfremdend zu unterbrechen; auch ihre Anzahl wird reduziert.

- 15 Vgl. Ludvík Kundera: Grabbe. In: *Noc a sen a modro*. Olomouc 2004, S. 63-73; hier S. 72.
- 16 Siehe dazu die Anm. zum Stück, N 388.
- 17 Vgl. Kundera: Grabbe (Anm. 15), S. 72.
- 18 Dies im Unterschied zu Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Die erste Inszenierung fand bereits 1921 im Prager Švandovo divadlo statt (siehe dazu Kunderas o. a. Grabbe-Studie in *Noc sen a modro*); seit den 1970er Jahren wurde Grabbes Lustspiel mehrmals in diversen tschechischen Theatern gespielt, u. a. in dem legendären Liberecer, später Prager „Divadlo Y“ (Theater Y), unter der Regie von Ewald Schorm und Jan Schmid. Mehr dazu in: Kundera: Grabbe (Anm. 15).
- 19 Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996, S. 127.

Buntheit der Polaritäten, solche starken Spannungen der ganzen Welt als eines von der Hölle ironisierten „Lustspiels“²⁰ kommen in Kunderas *Unschmerz*, wie bereits angedeutet, kaum vor. Im Gegensatz zu Grabbe strebte Kundera das Ziel an, den Stoff zu einer durchaus flachen, scheinbar stupiden Farce zu machen, dessen organischer Teil oder sogar das „Organ“ (s. u.) auch der Teufel ist.

Die in Kunderas Stück mehrmals angespielte universalistische Dualität von ‚oben und unten‘ präsentiert sich hier als entschärft und selbstironisch, da sie sich nur noch auf die nichtige Hierarchie der Behörden und auf die Propagandamechanismen des Klassenkampfes beziehen lässt. So sagt Adelaida – im Grunde genommen die einzige Figur im Stück, die eines gewissen reflexiven Abstands zur allgegenwärtigen ideologischen Massage fähig ist²¹:

Auch unten [*zeigt nach unten*] – haben sie Campagnen und Veranstaltungen?
Oder eigentlich, pardon, oben? [*zeigt nach oben*]. Nur Ruhe,
seien sie nicht entsetzt, Genosse Krysomor,
sie selbst haben bei der Schulung doch mal erklärt,
oben sei unten, rechts sei links,
das Gegenteil sei eigentlich ein Vorteil, und Nachteil
sei ebenfalls ein Vorteil, und Vorteil kein Nachteil.

Die Dynamik von Grabbes literarischer Vorlage lässt Kundera eben zu ihrem eigenen Gegensatz verkümmern, nämlich zum Mechanismus eines Gleichschaltungsprozesses, der keine Abweichung von der Regel zulässt und im direkten Gegensatz zur universalistischen Fülle und bunten Vielfalt steht. Sollte man in dem Stück also universelle Merkmale suchen, dann wäre der Ausdruck ‚Totalität‘ wesentlich passender, und zwar nicht im Sinne eines avantgardistischen ‚totalen Kunstwerks‘ (das Grabbe in seinem Polaritätenreichtum zweifellos schafft), sondern im Sinne der uneingeschränkten Macht eines totalitären Regimes, dessen Produkt allgegenwärtige verdummte, in leeren Phrasen plappernde Individuen sind.

20 Siehe etwa das Gespräch zwischen Rattengift und dem Teufel: „RATTENGIFT Herr, ich werde verrückt! – Ist die Welt ein Lustspiel, was ist denn die Hölle, die doch ebenfalls in der Welt ist? / TEUFEL Die Hölle ist die ironische Partie des Stücks und ist dem Primaner, wie das so zu gehen pflegt, besser geraten als der Himmel, welches der bloß heitere Teil desselben sein soll.“ (I, 242).

21 I dole [*ukáže dolů*] – máte kampaně a akce? / Či vlastně, pardon, nahoře? [*ukáže nahoru*] Jen klid, / nebudte zděšen, souhu Krysomore, / sám na školení vyložil jste jednou, / že nahoře je dole, vlevo vpravo, / že protiklad je vlastně klad, a zápor / že též je klad a klad že není zápor [...]; siehe auch die Charakterisierung der Adelaida bei Hořínek: Žert a Nežert (Anm. 6).

Diese Art von Totalität projiziert sich auch in die zentrale Figur des Teufels, und Kunderas Teufel unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von dem Grabbe'schen Generalsuperintendenten. Grabbes teuflische Figur trägt – egal wie grotesk sie zu erscheinen vermag – immer noch die Züge einer übermenschlichen, ja transzendenten Macht; als ein solcher verkörpert der Teufel das eigentliche dynamische Prinzip des Stückes bzw. den „thermodynamischen Komplex“, ein dem höllischen „Urvulkan des Universums“²² entstammendes Wesen. Das satanische Prinzip entspricht bei Grabbe einer Macht, die die scheinbar stabile kleine Welt mit allen ihren Regeln und Vorschriften mit unwillkürlicher, alles ironisierender Leichtigkeit auf den Kopf stellt. Bei Kundera funktioniert das teuflische Prinzip völlig anders, indem das System durch den Teufel gar nicht aus den Angeln gehoben, gar nicht auf den Kopf gestellt, sondern eben zementiert und bestätigt wird.²³

Der Grabbe'sche Satz „Der Teufel paßt nicht in unser System“ (I, 220) erlebt in Kunderas Stück eine witzige und zugleich tragische Umfunktionierung, indem das Wort „System“ nicht als eine aufklärerisch-wissenschaftliche Ordnung der Welt zu verstehen ist, sondern als ein ideologischer Mechanismus, der jede, wenn auch höllische Instanz in ein neues dem System angepasstes Individuum ‚umzuschmelzen‘ weiß. Im Einklang mit solch einer ideologischen Basis wird also auch der Teufel als „souh [soudruh] Čert“ bzw. „G(e)nosse Teufel“ präsentiert. Zu seiner Erdung und Anpassung trägt wesentlich auch sein Name bei, nämlich „Kristián Čert“ (Kristian Teufel); dieser Name lässt nur noch matt die einstige transzendente Spannung, das Absolute zwischen Himmel und Erde erkennen: In der Tat wird dadurch jede religiöse Tiefe und Dynamik zwischen Himmel und Hölle herabgesetzt, ja parodiert, verballhornt.

Im deutlichen Unterschied zu Grabbe stellt Kundera seinen Teufel als den eigentlichen Gutachter oder Arbitr des nichtigen irdischen Betriebs dar. Kristián Čert, der von ‚oben und unten‘ zugleich kommt, gilt als der eigentliche Kopf kommunistischer Machtmaschinerie, als höchster Repräsentant des repressiven Systems, womit auch seine hochstaplerische Verdorbenheit, Faulheit, Schlaueit,

22 Jürgen Link: „betrachte ... die Menschen als erste vom Dampf getriebene Maschinen ...“ Grabbe und die Kollektivsymbolik seiner Zeit. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Tübingen 1987, S. 58-75, hier S. 69.

23 „Das Prinzip von Kunderas ‚Adaptierung‘ ist die Vereinfachung der komplizierten Struktur der Grabbe'schen Vorlage, was vor allem durch die Nivellierung der Figuren zum Ausdruck kommt. Grabbes zentralem Ironiker, dem Teufel, wird in Kunderas Stück seine ironische Funktion genommen, der Teufel selbst wird zum Objekt einer Satire, nämlich als ein hochrangiger Funktionär.“ Siehe Hořinek: Žert a Nežert (Anm. 6), S. 58, in diesem Band S. 120.

Unberechenbarkeit und Unangreifbarkeit gut korrespondieren. Recht witzig stellt diese Figur den schnellen Werdegang eines Proletariers, eines Mannes aus dem Volk dar, der in der neuen sozialistischen Staatsordnung die Position eines hohen und gut situierten Funktionärs erreichte. (Eben solche raschen Karrieren waren, wie allgemein bekannt, besonders in den 50er Jahren, insbesondere während der Enteignungs- und Verstaatlichungsprozeduren ja gang und gäbe.) Der von ‚oben und unten‘, ‚aus der Metropole‘²⁴ kommende Teufel gilt dabei nicht bloß als ein hoher kommunistischer Funktionär, an mehreren Stellen erhält er die Züge eines wahren allmächtigen Stasi- bzw. StB-Agenten, der alles über alle weiß und alle problemlos erpressen kann: „Er hat viele Notizbücher, in die er ständig / alles einschreibt, er läßt / sich die Leute vor, stellt Fragen und so weiter“²⁵ – auch so, durchaus tragisch, artikuliert sich der einstige universalistische Anspruch.

Zur Nivellierung der Figuren

Stellt der Genosse Teufel den zentralen energetischen Punkt des Gleichschaltungsmechanismus dar, so fungieren die weiteren Figuren als gehorsame Mitläufer, als Räder dieses Mechanismus. So verwandelt Kundera die Naturwissenschaftler – die bei Grabbe zwar als beschränkt erscheinen, dabei aber doch eine gewisse Spur von Erkenntnisvermögen aufweisen – in völlig stumpfsinnige, mental ausgehöhlte, feige und charakterlose Dorfschullehrer. Diese tölpelhaften Pappnasen sind sogar dienstlich voneinander abgestuft (Ober- und Unterlehrer, erster und zweiter Lehrer, eine Lehrerin), dadurch werden sie im permanenten Konkurrenzkampf gehalten, der jede individuelle Freiheit erstickt. Der Grabbe'sche Bediente wird bei Kundera zu einem bloßen „poskok“, einem Faktotum also, der Krysomor (Rattengift) zu einer nicht minder stupiden Figur eines dichtenden sozialistischen Realisten, der Baron (dessen Adelstitel, ähnlich wie im Falle des Teufels, zu einem bloßen Familienamen wird) verwandelt sich in einen bloßen Vorsitzenden. Wernthal und Mordax²⁶ erleben eine Verwandlung in dumme Sekretäre. Und versteht man die Grabbe'sche Liddy als „Collage aus Zitaten“²⁷, so schafft Kundera eine Figur, die aus einer Mischung von

24 Vgl. N 157.

25 N 126. Orig.: „Má mnoho zápisníků, do nichž stále / si něco zapisuje, předvolává / si lidi, klade otázky a tak.“

26 Lanýž/Trüffel; Tvrdoň/etwa als „Hartel“ oder „Hartmann“ übersetzbar.

27 Diethelm Brüggemann: Grabbe. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In: Walter Hinck (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977, S. 127-144, hier S. 140.

archaischen Klischees und Alltagsfloskeln besteht; diese Figur ist dabei zwar im Stande, ihre Umwelt mit einem gewissen ironischen Abstand zu betrachten, ihre Ironie entwickelt jedoch keine befreiende Botschaft, vielmehr gleicht sie einer zynischen Haltung bzw. Resignation innerhalb gegebener Schranken.

Diese Schranken der Totalität sind in dem Stück allgegenwärtig und durch die bestehende Konstellation der Figuren unanfechtbar. Im Einklang mit ihrer Uniformität präsentieren und pflegen die Figuren Kunderas das sozialistische Aufbauprogramm, die Verstaatlichung und Kollektivierung, Abschaffung der Aristokratie oder auch die allgemeine Bürokratisierung. So verzichten der „G(e)nosse Graf“ bzw. „souh Hrabě“ (ursp. Baron von Haldungen) und der Sekretär Kamenolom („Steinbruch“, ursp. Mollfels) auf ihre individuellen Ziele, und im Sinne des Kollektivismus reden sie mechanisch über die Silage vom Mais, Erhöhung der Milchproduktion, über (land)wirtschaftliche Vorsätze und Normen. In diesem System ergibt sich auch der Unterlehrer (wohl die jämmerlichste Figur des Stückes) seinen „positiven Träumen“: „Ich schaue mich herum / über die Weiden meines Kreises und erbege mich / den positiven Träumen, die uns, den Lehrern unterer Klassen, bewilligt sind.“²⁸

Im Gleichklang mit den Zielsetzungen des realen Sozialismus kommen hier auch gelegentliche Anspielungen auf die Aufbau-Poesie der 50er Jahre vor²⁹, der eigentliche literarische Betrieb wird hier jedoch wesentlich weniger thematisiert als in Grabbes Lustspiel. Im Grunde genommen beschränkt sich das Thema der literarischen Produktion auf die Figur des Krysmor (Rattengift); wie oben angedeutet, versucht dieser im Sinne des ‚sozialistischen Realismus‘ zu dichten, und in seiner künstlerischen Impotenz stellt er eine moderne Reinkarnation von Rattengift dar. Der Unterschied zwischen dem Grabbe'schen Skribenten und Krysmor besteht bei all ihrer Verwandtschaft darin, dass Krysmors schöpferischer Zwang nicht durch seinen ästhetisch orientierten, schöngestigen Narzismus getrieben wird, sondern ausschließlich ideologisch und karrieristisch angelegt ist. Die Szene in Krysmors Zimmer funktioniert anfangs als eine ziemlich getreue Paraphrase von Grabbes Text:

Kein einziger Gedanke! Nur Nebel, o weh!
[wieder ein Moment von schöpferischen Gesten und Leiden]
 Schon besetzt mich eine Idee über alle Ideen!
 Ich schreibe ein Gedicht, dessen Gedanke
 eben darin bestehen wird, dass ich gar keinen

28 N 124; Orig.: „rozhlédnú se vůkol / po nivách svého obvodu a oddám / se pozitivním snům, jež povoleny ú jsou i nám učitelům nižších tříd.“

29 Siehe die Rezension von Hořínek: Žert a Nežert (Anm. 6).

Gedanken habe. So entstehen Verse,
 deren Genialität erst die Zukunft zu schätzen weiß.
 Denn negieren wir den Gedanken, den es nicht gibt,
 so gibt es zwei Nachteile und dadurch: einen Vorteil
[Setzt sich auf den Tisch]

Gedicht

ich sitze alleine, der Kiel kaut mir an der Feder...

Hm, neuartig! Die Bedeutung lässt sich später einsetzen.³⁰

Unmittelbar darauf erhält Krysmor jedoch schon klare Züge eines ideologisch durch und durch geschulten Schreiberlings, wenn er (wie Rattengift) aus dem Fenster schaut und als ein zünftiger sozialistischer Realist seine Inspiration, „aus der Brust der Realität“ zu „säugen“ versucht.³¹ Abgesehen von seiner eigenen künstlerischen Unfähigkeit gibt es jedoch recht wenige Themen, die er überhaupt künstlerisch erfassen *dürfte*, und so sei er nicht sicher, ob der kackende Knabe als literarisches Thema nicht allzu dekadent sei.³² Grabbes zahnloser Bettler passt in das Bild einer sozialistischen Idylle schon überhaupt nicht mehr, deshalb kommt er in dem Stück auch gar nicht vor, stattdessen taucht hier der tschechische Löwe auf, nämlich als Statue an einem Brunnen; aber auch in diesem Fall ist sich Krysmor nicht im Klaren, ob dieses Thema nicht allzu heikel, nicht zu bourgeois-reaktionär sei. Völlig in Rattengifts künstlerisch steriler Art versucht Krysmor schließlich, über eine an einem Radiergummi hockende Fliege zu dichten, schreibt zwei elende Verse und bewundert sein Werk. Im Großen und Ganzen ist Kunderas Krysmor ein gehorsamer, stumpfsinniger, dazu aber auch aalglatter Schreiberling, der Biermannsche „Dichter mit der feuchten Hand“³³, der völlig problemlos auch mit dem Teufel paktiert oder sogar zu seinem „Assistenten“ wird.³⁴ Schließlich findet Krysmor tatsächlich sein großes literarisches

30 Ebd.; Orig.: „Ni jedna myšlenka! Jen mlha, běda! / *[Zas chvíle tvůrčích gest a muk]* / Už posedá mě nápad nad nápady! / Napišu báseň, jejíž myšlenka / spočívat bude právě v tom, že žádnou / myšlenku nemám. Takto vzniknou verše, / jejichž geniálnost ocení až zítřek. / Vždyť popřeme-li myšlenku, jež není, / dva záporů jsou, a tudíž: klad / *[Sedne ke stolu]* / *Báseň* / Sám sedím, brk mi pero hryže... Hm, novátorské! Význam dosadí se.“

31 Ebd.; Orig.: „Nu podívám se / ven z okna, blíže k současnosti, tam / se z prsu reality nakojím.“

32 Siehe auch das Wortspiel „kadit“ („kacken“) – „dekadentní“ („dekadent“), ein schönes Beispiel dafür, wie Kundera in seinem Stück mit Wort- und Klangspielen arbeitet (siehe auch unten).

33 Siehe das bekannte Lied Wolf Biermanns *Die hab ich satt*. In: Ders.: *Alle Lieder*. Köln 1991, S. 184-186.

34 Vgl. N 122.

Thema, wenn er ein „Poem aus dem heutigen Dorfleben“ zu schreiben plant, in dessen Zentrum die Problematik der Mistverarbeitung stehen sollte³⁵: Darin erblickt er (wie bezeichnend!) sein höchstes poetisches Ideal.

Wer diesen zwar völlig verdorbenen, schließlich jedoch durchaus harmlosen Dichter in der Ergebenheit gegenüber dem Regime noch übertrifft, ist die Figur des Tvrdoň (Mordax). Die bei Grabbe vorgeführte Ermordung von 13 Schneidergesellen ersetzt Kundera durch die Forderung des Teufels an Tvrdoň, 13 mährische Schriftsteller zu „liquidieren“.³⁶ So wie Mordax in Grabbes Stück handelt auch Tvrdoň als „Antiidealist“, also „ohne Motiv und ohne innere Beteiligung nur um seines egoistischen Vorteils willen. So gelesen“, schreibt Michael Vogt zur Ermordung der Schneidergesellen weiter, „wirkt diese rätselhafte Szene nicht nur absurd-komisch, sondern nachgerade erschreckend realistisch.“³⁷ Diese Charakteristik passt ganz gut, freilich unter anderen politischen Umständen, auch zu Kunderas Tvrdoň, diesem Henker, dem der Ausdruck „Liquidieren“ offensichtlich gar nicht unbekannt ist: „ČERT: Dass Ihnen aber das Wort nicht seltsam klingt / das ist wahrlich seltsam. TVRDOŇ: Stimmt, das Wort klingt mir nicht seltsam.“³⁸ Es gehört allerdings zu den Eigenarten eines totalitären Regimes, dass auch die härtesten Liquidatoren und getreuesten Helfershelfer von der Gefahr eigener Liquidierung nicht verschont bleiben, im Gegenteil: Gerade sie müssen im permanenten Schach gehalten werden, um beherrscht und gelenkt werden zu können. Dies bestätigt der Teufel ganz offen, u.a. wenn er diese Machtverhältnisse im Ton eines geheimen Polizisten artikuliert: „Tvrdoň, wir kennen ja doch Mittel, / die alles vermögen. Es reicht eine bloße Andeutung darüber, dass oben ja Manches bekannt sei, fürwahr: alles... Auch über Sie, Tvrdoň... TVRDOŇ (entsetzt): Wie, auch über mich?“³⁹ Nicht nur durch diese Stelle lässt sich die perverse Pseudoreligion demonstrieren, die Kundera in seinem Stück auf die Bühne bringt: Die Angst vor der Allmacht und Unberechenbarkeit des Regimes stellt hier die eigentliche Triebkraft des menschlichen Handelns dar.

35 Vgl. N 137.

36 N 113; Orig.: „Zlikvidovat třináct moravských spisovatelů.“

37 Siehe Michael Vogt: 's ist ja doch alles Komödie. In: Grabbe-Jahrbuch 10 (1991), S. 9-41, hier S. 17.

38 N 114; Orig.: „Že ale slovo zlikvidovat nezní / vám divně, to je věru divné. / TVRDOŇ: Nezní.“

39 N 112; Orig.: „Tvrdoni, známe přece prostředky, / jež zможou vše. Postačí pouhý náznak / o tom, že nahoře je známo leccos, / ba co dím: vše... Těž o vás Tvrdoni... / TVRDOŇ (zděšení) Jak, také o mně?“

Mischung der Sprachwelten

Was in Kunderas Stück zweifellos die zentrale Rolle spielt, ist keine sich zwischen den Figuren ergebende Handlungsdynamik (die wird hier, wie gesagt, eben nivelliert), sondern vielmehr ihre gemeinsame, sich durch ihre Sprache artikulierende Welt. Die in *Nežert* allgegenwärtigen Wortspiele verweisen indirekt darauf, dass Kundera die Sprache seiner Figuren keineswegs intuitiv, sondern eben als ein aus Fertigteilen bestehendes sprachliches Konstrukt ergreift. Der oben erwähnte Ausdruck „Pischkumthalia“ lässt sich somit nicht nur auf Kunderas Arbeit mit den ursprünglichen dramatischen Bestandteilen beziehen, sondern ebenfalls auf seinen kreativen Ansatz, die Sprache eben wortspielerisch als einen offenen Baukasten zu erfassen und zu präsentieren.

Bezeichnend für diese sprachreflexive Tendenz ist schon Kunderas Umgang mit dem Namen „Grabbe“: Aus den Materialien in Kunderas Nachlass ist ersichtlich, dass er sich mit dem sog. „Grabbismus“ beschäftigte, und die Bestandteile des Wortes „Grabbe“ etymologisch und phonetisch kreativ untersuchte (Grab, Graben, graben, grabbeln, ebenfalls das in *Scherz* vorkommendes Grabbe/Krabbe-Wortspiel, ferner Krabber, krabbeln, Krabbelei).⁴⁰ Ferner lassen sich auch die Laute des Wortes „Nežert“ erwähnen, die der Autor in seiner schöpferischen Werkstatt verschiedenartig variierte, um dadurch versteckte Bedeutungen zu generieren: so werden in „Nežert“ z. B. der Ausdruck „nežerte“ („fressen Sie nicht“), „ret žen“ („Frauenlippe“), „řetěz“ („Kette“) oder etwa „žně“ („Ernte“) entdeckt (siehe dazu Kunderas Skizze, Abb. 2).

Dieses im Stück nicht offen thematisierte Wortspiel verweist im Endeffekt symptomatisch auf Kunderas kreative Ausrichtung bzw. auf eine implizite sprachexperimentelle Dimension und höhere ironische Ebene des ganzen Spiels. Es fällt auf, dass die durch diese Wortspiele entwickelten Motive wie „Fressen“, „Kette“ oder „Ernte“ mehr oder weniger mit den Leitmotiven und auch der gesamten Rhetorik des Stückes korrespondieren; der Titel lässt sich somit als eine gewisse sprachliche Essenz des Ganzen verstehen, als eine beinahe sprachmatische Chiffre.

Wittgensteins „Grenzen der Welt“⁴¹, die Kunderas Figuren gemeinsam bestimmen und wortspielerisch artikulieren, sind im Einklang mit ihren beschränkten Charakteren nicht besonders weiträumig. Im Grunde genommen ist der

40 Im Nachlass Kunderas findet sich eine Typoskriptseite mit mehreren Notizen zum „Grabbismus“ bzw. dem „Grabbe“-Wortspiel.

41 „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ In: Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus [1922]. Frankfurt a.M. 2003, S. 86.

NE ZERT - Wood - ... H. # ! # ...

ZER 1 - ZERTE

NEE 10/11 REZ REZE

NEREZ - NEREZ 6

TRN TRNE

TRĚN 4 TRĚN REZEZ

ZEN ZE NE(2) 4 RT

ZNE 3-7 ZENE TEN

ZENTE - ZENTE NETRA NET

TRĚN

NER - NER TEN 2 ZN

RET ZEN 10/11 ZET

TER ENTE REZ

NR-TRN 8 REZ

TRĚ TREE ERNE

NERE ERENT 11

ZTRE NER

- NĚTE - T TE

Abb. 2

Wortschatz aller Figuren durch den bürokratischen Jargon und die sozialistische Propaganda durch und durch verseucht. So sagt etwa die Figur Lanýž: „Ich komme als Beauftragter höherer Stellen. Du weisst doch!“ [Mit beiden Zeigefingern deutet er die Hörner an – geheime Sprache, Andeutungen] Es ist nötig, im Interesse der Reorganisierungen, Revisionen und großer Reziprozitäten [...]“⁴² oder „Und jetzt, wenn wir uns gegenseitig unsere Erkenntnisse und Erfahrungen / ausgetauscht haben, darf ich mich entfernen, vielleicht. Die Beratungen warten.“⁴³ Im Gegensatz zu Václav Havel, der in seinem *Gartenfest* exemplarisch die pure Mechanik der Phrase vermittelt, verfügt die Sprache Kunderas über eine weitere sprachliche Komponente, indem all die bürokratischen Nominalisierungen, Passivkonstruktionen, unpersönlich distanzierte Floskeln kontrastreich mit ‚poetischem‘ Stil und Material kombiniert werden. Was Kundera auf die Bühne bringt, ist also eine künstliche Mischung zeitgenössischer Phrasen mit Archaismen und literarischen Klischees verschiedenster Art. Auf diese Art und Weise werden die Phrasen z. B. durch Inversionen ‚poetisiert‘ bzw. pathetisiert, das Bürokratische wird mit diversen literarischen Archaismen kontaminiert. Als ein gutes Beispiel dieses ‚bürokratischen Pathos‘ kann eine Stelle dienen, wo der Dialog zwischen Krysomor und dem Sekretär Lanýž die Züge eines faustischen Orakelspruchs erhält:

Doch wirst von niemandem gezwungen.
 Wisse aber: Lehnst du ab, verlierst du
 die Basis und Position und alles.
 Dann würdest aus der Bewerberliste gestrichen...
 KRYSOMOR: Nein?!
 LANÝŽ: Und wirst mit dem Banne belegt /
 und wirst verbannt [...].⁴⁴

Ähnlich pseudopathetisch etwa auch später: Ach, ich ahne schon, es ginge Ihnen um eine Brigade.⁴⁵ Oder auch: „Sowohl als Teufel und als auch Mensch von

42 N 177f.; Orig.: „Jdu z pověření vyšších míst. Však víš! (*Naznačí oběma ukazováčky na hlavě rohy – geheime Sprache, Andeutungen*) Je nutno v zájmu reorganizací a revizí a velkých reciprocit.“

43 N 131; Orig.: „A nyní, když jsme vyměnili / si poznatky a zkušenosti, mohu se vzdálit snad. Porady čekají.“ Durch die in Kunderas Nachlass vorhandenen Materialien läßt sich belegen, dass die Rhetorik seiner Figuren teilweise aufgrund der Exzerpte aus Zeitungen zu Stande kam.

44 Orig.: „Nikdo ovšem nenutí tě. Věz ale: odmítneš-li, ztrácíš bázi a pozici a vše. Pak bys byl škrtnut ze seznamu uchazečů... KRYSOMOR: Ne?! LANÝŽ: A klatba na tě uvržena bude / a budeš vyobcován...“

45 N 118; Orig.: „Ach tuším už, že vám jde o brigádu.“

oben! / Alles würde es bis zu den Kader-Konsequenzen treiben, wer weiß! ADELAIDA: Soll er es tun! Versieh dich mit einem Harnisch, Mann!⁴⁶

Eine solche Technik der Mischung bzw. der Konfrontation zweier Sprachwelten, nämlich der bürokratischen mit dem (pseudo)literarischen Pathos, dient eben den satirischen Zwecken, also „der demaskierenden Verspottung u. missbilligenden Entlarvung von Personen, Ereignissen u. Zeitumständen.“⁴⁷ Kundera entwickelt diese Konfrontationen nicht nur auf der syntaktischen oder lexikalischen Ebene, sondern ebenfalls auf der Ebene des Lautes; so kommen hier gelegentliche Anspielungen auf den tschechischen Romantiker Karel Hynek Mácha vor, dessen (für das Tschechische untypisch, nämlich jambisch geschriebene) Poem *Mai* u. a. intensiv mit den Diphthongen „au“ oder „ou“ arbeitet und somit ihre spezifische schöne Sprachmelodie entwickelt. Kundera überträgt dieses lautliche Spezifikum teilweise auf den bürokratischen Jargon, etwa wenn er die Figuren romantisch-pathetisch, Mácha-mäßig plappern lässt oder eine Ode bzw. einen Song an den „ouřad“ (umgangssprachliche Bezeichnung für das Amt, den „úřad“ also) in den Text einfügt. Siehe in diesem Zusammenhang auch die sprachlichen G(e)nosse-Verzerrungen „Souhu“, „soužko“, oder sogar „soub Čert“.⁴⁸ Die Konfrontationen des Poetischen mit den Phrasen erfolgen nicht selten ebenfalls auf der Ebene des Reimes, indem der Autor ein archaisches oder lyrisch wirkendes Wort mit einem völlig prosaischen Ausdruck reimt und somit beide Sprachwelten aufeinanderprallen, ja kompromittieren lässt. So wird etwa das Wort „chmura“ (Gram, Kummer) mit dem Wort „inventura“ (Inventur) gereimt⁴⁹, und das faustische „Mám vaši duši jako na talíři“ („ich habe Ihre Seele wie auf dem Teller“) mit der Phrase „A k spolupráci se mnou zjevně míří“ („und offensichtlich wird sie auf unsere gegenseitige Zusammenarbeit gerichtet“).⁵⁰

Die Spannung zwischen Poetischem und Bürokratischem wird ebenfalls durch den absichtlich „holpernden Blankvers“⁵¹ gefördert; nach Hořínek sei diese Komponente, die bei Grabbe fehlt, als kontraproduktiv anzusehen, indem sie die Wirkung der Phrase schmälere. Es war jedoch offensichtlich nicht Kunderas Ziel, die Phrase selbst hervortreten zu lassen (wie es bei Havel der Fall ist), sondern eine pseudopoetische, durch und durch skurrile Sprache zu entfalten. Für solche Zwecke zeigt sich der Blankvers als besonders geeignet, denn

46 N 119; Orig.: KRYDOMOR „Co čert i coby člověk seshora! / Vše hnal by do kádroych důsledků, kdožví! ADELAIDA: Ať žene! Obrňte se, muži!“

47 Walther Killy (Hrsg.): Literaturlexikon. Gütersloh, München 1993, Bd. 14, S. 332.

48 N 103.

49 N 123.

50 N 122f.

51 Kundera an Alfred Bergmann, 22. August 1965. Vgl. den Beitrag von Lothar Ehrlich, S. 134.

als jambische, für die tschechische Sprache also grundsätzlich unnatürliche Form, dazu mit dummen Propaganda- und Beamtenfloskeln gefüllt, erzwingt er geradezu gekünstelte Formulierungen. Zu beachten ist dabei, dass Kundera ganz bewusst keinen reinen, tadellosen Blankvers entwickelt, sondern eben ein stolperndes, holpriges Gerede, in dem die Sprecher permanent mit sich selbst kämpfen. Hierzu wiederum eine der Skizzen aus dem Nachlass des Autors:

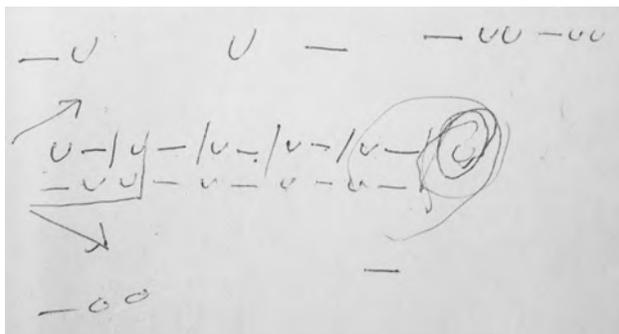


Abb. 3

Der surrealistische Dichter Zdeněk Wagner, ein guter Freund Kunderas, sprach von dem Stück und dessen Sprache mit voller Begeisterung: „Vor allem die Idee mit dem Blankvers und den Archaismen hat mich bezaubert,“ schreibt er ihm schon 1963.⁵² Kundera hat mit seiner Technik der Mischung und Kontamination ein klares künstlerisches Ziel verfolgt, nämlich die sprachlichen Mechanismen des kommunistischen Totalitarismus zu diskreditieren und dabei auch die Unvereinbarkeit jeder Totalität mit poetischer bzw. künstlerischer Freiheit und Erhabenheit darzustellen.

Die teuflische Urkunde

Haben wir Kunderas Teufel als einen kommunistischen Funktionär bezeichnet, so ist auf die allgemeine Unsicherheit aufmerksam zu machen, die diese Erscheinung bei den Dorfbewohnern hervorruft. Mehrmals wird in dem Stück

52 Kundera: *Řečiště* (b), S. 334; Orig.: „hlavně ten nápad s blankversem a s archaismy mě okouzli!“

der Gedanke ausgesprochen, man wisse ja nicht genau, ob dieser Gast schließlich doch nicht der Hölle entstamme: „Zu Recht / wird gemeint, dass es nicht nur sein Name ist“, sagt an einer Stelle Adelaida, „Es ist kein Herr Teufel, es ist einfach der Teufel –.“⁵³ An einer anderen Stelle heißt es im Gegensatz dazu: „Angewöhnlich ist er als Teufel tätig. Ich meine: Ein Organ wird es sein.“⁵⁴ Am explizitesten äußern sich in diesem Zusammenhang die Lehrer, die im Laufe einiger Repliken ihre Meinung völlig verdrehen:

- OBERLEHRER: [...] Dieser Mensch gibt sich nur für einen Teufel aus, und wir werden es hoch treiben!
- LEHRERIN: Der Unterlehrer ist gleicher Meinung, angeblich.
- OBERLEHRER: Der ist allerdings völlig blöd, hat jedoch ausnahmsweise Recht...
- (Zum zweiten Lehrer) Warum schweigst du, Kollege?
- LEHRERIN: Warum schaust du so finster drein?
- ERSTER LEHRER: Kommen Sie nicht mit uns?
- OBERLEHRER: Alle für alle, und einer für einen oder wie!
- ZWEITER LEHRER: Der Schulinspektor hat mir aber in einem Privatgespräch angedeutet...
- LEHRERIN: Um Gotteswillen, was?
- ZWEITER LEHRER: Dass man das Dasein zur Kenntnis nehmen müsse, auch wenn es vielleicht kein Sein wäre.
- OBERLEHRER: Das soll heißen...?
- ERSTER LEHRER: Das soll heißen...?
- LEHRERIN: Das ist....
- ZWEITER LEHRER: Das heißt, dass dieser Mann ein Teufel ist, auch wenn er es nicht wäre.
[...]
- LEHRERIN: Na klar, im Inneren war ich von der echten Existenz des Teufels überzeugt...

53 N 119; Orig.: „Oprávněně / se soudí, že to není jenom jeho jméno, [...] / že je to zkrátka ďábel sám, jenž k nám / přišel s mimořádným posláním [...] / Není to pan Čert, je to prostě čert –.“

54 N 99; Orig.: „Má mnoho zápisníků, do nichž stále / si všechno zapisuje, předvolává / si lidi, klade otázky a tak“ oder „Prý / je čertem. Myslím: Organ bude jistě.“ Die Bezeichnung „Organ“ erscheint in diesem Kontext als frivol-doppeldeutig; im bürokratischen Jargon des Sozialismus wurden mit diesem Begriff normalerweise die Funktionäre bezeichnet.

OBERLEHRER: Auch ich würde nichts anderes als
das zulassen. Denn Charakter ist ein Zeichen...

ERSTER LEHRER: ...das uns allen,
den Lehrern, tief ins Herz eingeritzt ist.

Aus dieser Haltung ergibt sich die logische Konsequenz, dass Kristián Čert, der *ein* und zugleich *kein* Teufel sei (auch wenn es keine Teufel geben sollte) und als „umstürzlerische Macht“ (s.u.) gefangen und hinter Gitter gesteckt werden müsse. Für diese Zwecke benutzen die kommunistischen Exorzisten eine ganz spezielle Lockspeise: Kristián Čert wird nicht durch die Grabbe'schen „Kodons“ in den Käfig gelockt, sondern durch die Gesamtausgabe des härtesten kommunistischen Literaturkritikers Ladislav Štoll; beigelegt werden für alle Fälle auch die Stücke *Unscherz* und *Scherz*.⁵⁵

Dafür, dass der Teufel als (falscher/echter) Teufel in einem Käfig landet, werden die pflichtbewussten Dorfbewohner eben von diesem seltsamen Genossen belohnt. Denn schließlich bestätigt er, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, dass er tatsächlich doch ein Funktionär war und dass er mit seinem teuflischen Image eigentlich nur die ideologische Festigkeit des Volkes überprüfte. Mit anderen Worten heißt es, dass die Unsicherheit, die der Genosse Teufel bei dem ländlichen Volk hervorrief, nur eine Strategie war, jeglichen Zweifeln, irrsinnigen Grüblern bzw. dem abergläubischen ländlichen Volk eine ideologische Falle zu stellen. Die Urkunde, die den Dorfbewohnern anschließend feierlich übergeben wird, bestätigt jedenfalls ihre absolute Disziplin und Loyalität:

Alles vergebens. Das disziplinierte Volk erstickte
immer gleich im Keim auch die aller kleinste Möglichkeit,
die umstürzlerischen dunklen Mächte
vielleicht repräsentieren zu können, und so weiter.
Der Vorsitzende Graf ist ein Muster des Vorsitzendentums
[*Graf wächst sichtbar*]
[...]
Gnosse Tvrdoň – ein feiner, vielversprechender Mann.
[*Tvrdoň wächst*]
Krysmor – eines mutvollen Geistes, der Sache ergeben.
in jeder Hinsicht der Beförderung würdig.
[*Krysmor wächst recht gigantisch*] [...] ⁵⁶

55 Vgl. N 150.

56 N 156; Orig: „Vše marno. Ukázněný lid vždy popřel / hned v zárodku i sebemenší možnost / že by mohl snad reprezentovat podvratné / temné mocnosti a tak. Předseda hrabě vzor je předsedovství / [*Hrabě viditelně roste*] / [...] / Souh Tvrdoň – jemný perspektivní muž. [*Tvrdoň roste*] Krysmor – smělý duchem, věci oddán / a

Als einziger Nachstehender wird der (wahrscheinlich vorher schon mehrmals bestrafte) Unterlehrer bezeichnet, da er immer noch an die „religiösen Irrtümer“ zu glauben scheint, und man müsse ihm also eine neue Möglichkeit „irgendwo anders“ anbieten. Was sich hinter dem Euphemismus „irgendwo anders“ verbirgt, bedarf im Kontext der 50er Jahre keiner Erklärung, und ebenfalls steht fest, dass der Unterlehrer durch dieses Urteil endgültig gezähmt, ja völlig gebrochen ist: er „kniert nieder und nimmt die Pose eines Büßenden ein.“⁵⁷

Die löbliche Urkunde, die der Genosse Teufel den Dorfbewohnern ausstellt, unterzeichnet er als „zvl expr. pro pr. nár. i str. i zdrh. na extr. zákl. SNKÚZ“, mit einer Kette von unsinnigen Titeln also, die nun endgültig bestätigen soll: Das Volk hatte es tatsächlich mit einem hochrangigen, „aus der Metropole“ kommenden Funktionär zu tun. Ob dies wiederum nur ein blöder Witz bzw. eine Grimmasse sei, *muss* den Dorfbewohnern weiterhin als unklar erscheinen. Ob Kristián Čert ein pflichtbewusster Genosse, ein schlauer Hochstapler oder tatsächlich der echte Teufel ist, ob er das Volk schützt oder lebensgefährlich bedroht, bleibt der Logik der ganzen tölpelhaften Komödie nach kaum bestimmbar.

Die eigentliche Botschaft einer solchen Unbestimmtheit ist keineswegs beruhigend und im Endeffekt echt höllisch: In der allgegenwärtigen, scheinbar heiteren Clowneske werden alle ernst zu nehmenden Instanzen, einschließlich der Lüge und Wahrheit aufgelöst, alles vereint und geordnet: die Hölle/Partei präsentiert sich hier als eine undurchsichtige Behörde, die sich in die Rolle des Satans stilisiert, um dadurch die Existenz der Hölle wiederum selbst zu dementieren – und so weiter. Durch diese unfassbare und endlose Doppeldeutigkeit, durch diese ironische Verkettung wird die Atmosphäre einer allgegenwärtigen Unsicherheit entwickelt, in der keine klare Meinung, kein offenes und wahrhaftiges Wort zulässig ist. Ein bösesartiges System wird produziert, in welchem nur mittelmäßige, uniforme, nivellierte und völlig meinungslose Clowns und Tölpel überleben können. Vom Prinzip her kommt es hier also dazu, was Franz Werfel, im Zusammenhang mit einem anderen totalitären Staat, dem ‚Dritten Reich‘, als „Folge der frechen Teufelslehren“⁵⁸, und Joseph Roth als „Filiale der Hölle in Europa“ bezeichneten.⁵⁹

po všech stránkách hoden povýšení [*Kryšomor roste přímo giganticky*] [...] Podepsán: zvl expr. pro pr. nár. i str. i zdrh. / na extr. zákl. SNKÚZ.“

57 Ebd; Orig.: „Podučitel pokleká a zaujímá pózu kajčníka.“

58 Franz Werfel: Botschaft an das deutsche Volk. In: Ders.: Zwischen Oben und Unten. Aufsätze, Aphorismen, Tagebücher, Literarische Nachträge. München, Wien 1975, S. 627.

59 Joseph Roth: Das Dritte Reich, die Filiale der Hölle auf Erden. In: Ders.: Werke. Köln 1989-1991, Bd. 3, S. 508ff.

Der einzige wahre ‚Deviant‘ in diesem ‚Lustspiel‘, der Einzige, der das Licht in diese Dunkelheit zu werfen wagt, ist logischerweise der Autor des Stückes selbst – den epischen Kniff Grabbes hat Kundera hier direkt übernommen (und darin u.a. das Aufführungsverbot von 1962 thematisiert):

KRYSMOR: Umgotteswillen, wer geht da mit der Laterne durch den Wald?

Es sieht so aus, dass er zu uns schreitet

UNTERLEHRER: [ebenfalls am Fenster]

O, ein Donner sollte ihn erschlagen.

Der Schurke kommt so tief in der Nacht

und dazu noch mit einer Laterne, uns den

Punsch auszusaufen. Es ist der verdammte

Schreiber dieses Stückes, Herr Autor, ein Kerl

dumm wie die Schuhe. Ständig schimpft er

in alle Seiten, nichts ist ihm heilig –

dabei ist er selber keinen Groschen wert!

Die haben es ihm doch schon mal ausgetrieben

Versperrt die Tür schnell, verschont uns

dieses Besens, der nicht vor seiner eigenen

Tür kehren kann. Verschont uns!⁶⁰

Nur auf den ersten Blick hat der Autor lediglich eine heitere Komödie oder Posse geschrieben; es handelt sich um eines jener scherzhaften Stücke, die in der Tat dunkle und tragische Inhalte verkünden.⁶¹ Das Grabbe'sche „Lachen der Verzweiflung“ (V, 195) entsteht bei Kundera aus der Eindimensionalität, aus konsequenter Negation jeglicher Transzendenz, aus der Unmöglichkeit, sich in einer totalitären, durch und durch bürokratisierten Staatsordnung jegliche individuellen Polaritäten und Kontraste leisten zu dürfen. Dies projiziert sich

60 N 157; Orig. „KRYSMOR: Kdo to tam, probůh, s lucernou jde lesem? / Zdá se, že míří k nám. UNTERLEHRER: [těž u okna] Ó, hrom do něho uhoď! / Ten lump sem kráčí takhle pozdě v noci / a ještě k tomu s lucernou, aby nám / vychlastal punč. Je to ten zatracený / pisatel téhle hry, pan autor, chlap / hloupý jak boty. Pořád nadává / na všechny strany, nic mu není svaté – / sám přitom stojí za zlámanou řešli! / Však už mu to jedenkrát už zatrhli / Zamkněte rychle dveře, ušetřete nás / té metly, která nedokáže zamést / před vlastním prahem. Ušetřete nás!“

61 In diesem Zusammenhang sei auf Rio Preisner verwiesen, der den Begriff „Tragische Posse“ im Zusammenhang mit den Stücken von Nestroy benutzte (Rio Preisner: Johann Nestroy. Der Schöpfer der Tragischen Posse. München 1968); weiterhin, im Zusammenhang mit Grabbe, siehe die Studie von Ralf Schnell: Das Lustspiel als Trauerspiel. Zur ironischen Struktur von Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ In: Grabbe (Anm. 22), S. 78-93, hier S. 79.

sowohl in die Uniformität seiner Figuren als auch in ihr absurdes pseudopoetisches Gerede. Das Scherzhafte, scheinbar Heitere drückt im Endeffekt den puren Gegensatz aus: den „Unscherz“.

ZDENĚK HOŘÍNEK

*Scherz und Unscherz (Žert a Nežert)**

[...]

Soll ich mich genau ausdrücken, so handelt es sich um keine Adaptierung im wahrsten Sinne des Wortes, sondern um ein neues, aufgrund des Grabbeschen Stoffes geschriebenes Spiel. Dieses Verfahren – im Unterschied zur bloßen dramatischen Bearbeitung und Aktualisierung – ist berechtigt, falls das neue Stück in dessen Qualitäten die Vorlage übertrifft.

Kundera hat die Fabel des Stückes übernommen, ohne sie wesentlich zu ändern. Er hat ihr jedoch einen anderen Sinn gegeben. Aus Grabbes überwiegend literarischer, strukturell sehr komplizierter Satire und Parodie, wobei die Satire gegen die Lebensphänomene im engen Kontakt zur literarischen Parodie steht, ist eine Satire gegen negative Seiten unseres ländlichen Lebens geworden, namentlich: gegen Bürokratismus, Opportunismus, Nepotismus und Protektionismus, Aberglauben, gegen Phrasendrescherei und vulgäres politisches Denken. Die literarischen Themen sind beinahe verschwunden: sie blieben nur in der Figur des Krysmor vorhanden, der hier als anfängender Autor auftritt, weiter in einigen literarischen, marginalen und das Wesentliche der literarischen Problematik kaum betreffenden Anspielungen (auf Milan Jariš, Pavel Kohout und *Manon Lescaut*).

Die parodistische Ebene ist aus Kunderas Werk beinahe verschwunden. Ursprünglich hat sie der Autor selbstverständlich gar nicht gebrauchen können, denn die Literatur als Gegenstand der Verpottung wurde in seinem Stück weit in den Hintergrund gerückt. Jedoch auch dort, wo der Autor die Absicht verfolgte, die parodistische Perspektive zu erhalten, ist vielmehr eine grobe Satire als Parodie im wahrsten Sinne des Wortes entstanden (siehe Kamenoloms Liebeserklärung im 7. Auftritt, ferner die literarische Episode im 5. Auftritt). Die Parodie ist Kundera offensichtlich nicht eigen. Dies hängt direkt mit seinem kreativen Typus zusammen. Die Parodie setzt eine feine, mäßige, dezente, mit keuschen Andeutungen und delikater Ironie arbeitende Art des Humors voraus. Für Kunderas Stil ist dagegen ein gewisser wortgewaltiger Ausdruck typisch – sein

* Der Text ist der zweite, abschließende Teil einer Besprechung von Ludvík Kunderas *Unscherz (Nežert)*, die sich zunächst Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* zuwendet. Sie erschien in der tschechoslowakischen Fachzeitschrift *Divadlo (Theater)* 2/1964, S. 55-60, hier S. 58-60. Übersetzung von Pavel Novotný. Vgl. dazu seinen Beitrag in diesem Band.

Ausdruck ist immer ein wenig (manchmal viel) stärker als nötig, was für den Humor in der Regel schädlich ist.

Das Prinzip von Kunderas „Adaptierung“ ist die Vereinfachung der komplizierten Struktur der Grabbeschen Vorlage, was vor allem durch die Nivellierung der Figuren zum Ausdruck kommt. Grabbes zentralem Ironiker, dem Teufel, wird in Kunderas Stück seine ironische Funktion genommen, der Teufel selbst wird zum Objekt einer Satire, nämlich als ein hochrangiger Funktionär (Inspektion von oben, deren Aufgabe ist es, zu untersuchen, ob das Volk keinem Aberglauben und religiösen Ansichten verfällt); das Gleiche gilt auch für Lomský (hier: Kamenolom)¹, aber auch bei dem Lehrer ist die ironische Beziehung zu seiner Umwelt ziemlich eingedämmt. Die einzige Figur, welche einen gesunden ironischen Abstand zu dem Haufen charakterloser Funktionäre zu behalten vermag, ist Adelaída. Es ist schwer zu begreifen, warum Kundera zu diesem Zwecke gerade eine Figur gewählt hat, die über einen einfältigen und matten Charakter und demzufolge auch über keinen besonderen Ausdruck verfügt. Da diese Figur nicht tragfähig genug ist, die Stellungnahme des Autors artikulieren zu können, hat sich Kundera mit Brechtschen Songs beholfen, die er zu seiner urteilenden Tribüne gemacht hat (eine Reihe dieser Songs ist allerdings überflüssig, denn die sowieso klaren Gedanken werden dadurch nur unscharf; es gibt hier jedoch auch Ausnahmen, z. B. ein produktiver und den Sinn der Textes bereichernder „Literarischer Charleston“).

Das komplizierte satirisch-parodistische Modell ist in Kunderas Bearbeitung durch eine einfache, geradlinige Satire ersetzt worden, deren Sinn weder erfinderisch noch tief sinnig ist. Diese Vereinfachung führt jedoch zu keinerlei Verständlichkeit und Aussagekraft. Das Verständnis des Stückes wird nämlich durch manche von Grabbe übernommenen Motive erschwert, welche in der neuen Konzeption als grundlos erscheinen (z. B. die Ermordung von 13 Schneidergesellen, die, falls nicht literarisch-parodistisch aufgefasst, unbegreiflich wird) und vor allem durch den überkomplizierten Wortausdruck chiffriert ist. So kommen wir zum größten Stolperstein, nämlich zur sprachlichen Seite von *Unschers*. Kundera hat die heitere Geschichte in einen ziemlich holprigen Blankvers übertragen. Alle Figuren sprechen somit beinahe gleich, verdreht, gekünstelt, unnatürlich. Kundera wollte den Funktionärs-Jargon verhöhnen, ihre Phraseologie, er wollte seine Stimme gegen die Verstümmelung der tschechischen Sprache erheben. Das wäre sicher ein lobenswertes Bestreben. Es verfehlte jedoch fast völlig ihr Ziel: die Reden von Lanýž, Graf, Krysomor und anderen wirken auf uns nicht wie eine Parodie, sondern wie eine merkwürdige und kuriose, mühsam konstruierte gekünstelte Sprache. Die Repliken der Figuren enthalten zwar

1 Lomský entspricht in tschechischer Übersetzung Mollfels.

eine Menge von zeitgenössischen Sprüchen und geflügelten Worten, Kundera ist jedoch nicht gelungen, den für diesen Redestil typischen Bau sowie auch den Tonfall zu treffen. Vergebens fordert er uns in einem der Songs auf, die Sprache nicht zu verstümmeln, wenn er davor die Merkmale dieser Verstümmelung soweit verfremdete, dass sie den Rezipienten an kaum was noch erinnern können. Sagt hier der Teufel: „Einen frischen Wink von den oberamtlichen Stellen wünsche ich Ihnen!“, grüßt der Unterlehrer „Gnosse Kamenolom, wie ‚ne Ehre! Heil Ihnen!“, parodiert die Adelaida die zeitgenössische Phrase als: „So, mein Herr, eine Sprecherei erwartet uns jetzt, eine Sprecherei über das sofortige und tüchtige Erfüllen des allkulturellen Schnurrens“ oder: „Wie superschön Sie das aber durchgeäußert haben! Und sie kontrasprechen sich in keinem Wort mehr!“, so erwidert der wirkliche Verunstalter der Sprache folgendermaßen: „Das betrifft mich nicht! So spreche ich nicht!“ Und er wird Recht haben. So spricht tatsächlich *niemand*. In diesen Äußerungen sind wohl manche Plumpheiten von alten und schlechten Übersetzungen von anno dazumal enthalten, bzw. von Literaturkritiken aus der Zeit der Jahrhundertwende, gewiss nicht die heutigen Phrasen. Wieviel erfolgreicher war in der gleichen Absicht z. B. der im Divadlo Večerní Brno [Theater Das abendliche Brno] aufgeführte *Drache* oder in einer anderen Gattung *Das Gartenfest* Václav Havels, wo die authentisch wahrgenommene tschechische Phrase ad absurdum geführt sowie ihr philosophischer Hintergrund entlarvt werden!

Der Blankvers ist offensichtlich nicht das beste Mittel, die feinen Nuancen von Grabbes Ironie und die Konversationsleichtigkeit seiner Sätze zu erfassen. Auf den sich anbietenden Einwand, Kundera hätte dies ja gar nicht angestrebt, wollen wir antworten, dass er sodann aber auch kein Recht hatte, Grabbes Wortwitze, Bonmots, pointierte Geschichten usw. zu übernehmen. Scherz, Witz, Anekdote, Flause, dies alles stellt eine untrennbare Einheit eines bestimmten Sinnes mit einer adäquaten Wortformulierung dar (die freilich keiner einzigen Lösung entsprechen muss). Die sprachliche Wendung ist keine zufällige, äußerliche und willkürliche Hülle, um jegliche Pointe zu entwickeln. Wird der Witz durch eine unangemessene Formulierung artikuliert, so geht dadurch der komische Effekt teilweise oder sogar völlig verloren. Etwas Ähnliches ist Kundera passiert: durch die Übertragung der Grabbeschen Vorlage in den Blankvers, durch eine freie Bearbeitung mancher komischen Situationen, Verwischung mancher Witze (und durch viele weitere Möglichkeiten) hat er tatsächlich den „Scherz“ in einen „Unscherz“ verwandelt, und dies zwar nicht nur im tieferen Sinne (über den uns der letzte Song belehrt), sondern auch im eigentlichen Sinne des Wortes: Grabbes Vorlage hat Kundera in vielerlei Hinsicht um den Humor beraubt. In vollem Umfang gilt dies für die oben erwähnte Szene, wo ursprünglich die 13 Schneidergesellen ermordet werden: der Versuch, diese

Szene zu aktualisieren, ist unbestimmt, die Bedeutung wird unscharf gemacht und verschoben, die Pointe geht verloren. Ähnlich auch Kamenoloms Liebeserklärung im 8. Auftritt: die Szene leidet an Geschwätzigkeit, und der Liebhaber mit seiner absurd leidenschaftlichen Beschreibung eigener Hässlichkeit wird gewaltsam durch einen Liebesong unterbrochen; dadurch wird nicht nur die Geschlossenheit der komischen Situation zerstört, sondern auch ihre komische Wirkung. Diese Beispiele kann ich der zu großen Länge wegen nicht zitieren, ich führe also als Belege zwei kürzere Beispiele an.

Zum Schluss der Sauferei parodierte Grabbe die fatale tragische Ereignis:

SCHULMEISTER. Gott! was seufzest du?

MOLLFELS. Wehe, Wehe! ich fürchte, daß ich vom Tische falle!

SCHULMEISTER. Da ist freilich nichts zu raten, als daß du darauf steigst!

Mollfels steigt auf den Tisch, damit er nicht herunterfällt, und fällt herunter.

SCHULMEISTER *erhebt ein schreckliches Geschrei und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen*: O Schicksal, Schicksal, unerflehliches Schicksal! Keine menschliche Klugheit vermag dir vorzubeugen, kein Sterblicher dir zu entrinnen! Ohngeachtet Mollfels auf den Tisch klettert, muß er dennoch herunterfallen! O du grimmiges, marmorhartes Untier! *Er knirscht mit den Zähnen.*

Bei Kundera wird diese parodistische Absicht durch einen billigen Witz ersetzt:

UNTERLEHRER: Warum seufzt du, Hanička?

KAMENOLOM: Adelaida, mein Schatz, ich habe Angst,
vom Tisch herunterzufallen.

UNTERLEHRER: Da musst du zuerst,
wohl um nicht runterzufallen, hinaufklettern.

Kamenolom klettert auf den Tisch, fällt binunter.

O unerflehliches Schicksal! Obwohl sie ein Täubchen ist,
fliegt sie nicht! *Er jammert.*

Recht bedenklich ist, dass solche Fehler auch dort vorkommen, wo sich Kundera ziemlich fest an die Vorlage hält: Im Sommer findet der Naturwissenschaftler einen erfrorenen Teufel: Er will seinen eigenen Augen nicht glauben und setzt sich die Brille auf: „Sonderbar! sonderbar! Ich habe meine Brille aufgesetzt und der Kerl ist nichtsdestoweniger erfroren!“ Durch Kunderas Überschrift wird der Witz eigentlich erklärt und dadurch auch negiert: „O sonderbar: an der Nase habe ich die Brille, es hat sich aber gar nichts geändert.“

Die Bestrebung, die Grabbesche Vorlage zu nivellieren und zu deformieren, hat sich also ebenfalls in der sprachlichen Ebene von Kunderas Stück verwirklicht. Der Blankvers war nur ein Mittel für diese Absicht. Ein klarer Beleg, dass

ich einen solchen Vorsatz dem Autor nicht imputiere, ist seine eigene Anweisung, den Text zu interpretieren: „Die Schauspieler sollten die Verse so weit wie möglich deklamieren, permanent sollten sie in verkrampften, unnatürlichen Posen gefangen sein, in konventioneller theatralischer ‚Gestikulation‘ usw.“ Diesen Vorsatz hat Kundera ohne Zweifel verwirklicht, man kann jedoch daran zweifeln, ob er gut war. In der Künstlichkeit, Verkrampfung und absichtlichen Kompliziertheit der dichterischen Sprache, besteht – denke ich – eine ernsthafte Gefahr seiner Arbeitsmethode – die Dichtersprache wird zum Selbstzweck, wie es in einem anderen Zusammenhang Václav Havel betonte.

Kunderas Bearbeitung von Grabbes Stück halte ich für misslungen. Der Autor hat die Vorlage beinahe um alles beraubt, worin ihr eigenartiger Reiz besteht, und hat auch radikal ihren Sinn geändert; den neuen, durch die übernommenen Motive verfolgten Sinn, vermochte er in den Stoff weder überzeugend noch amüsant zu integrieren. Kundera strebte einen Brechtschen Typus des Theaterstücks an. Als Vorbild diente ihm jedoch nicht Brecht als Dramaturg, der so feinfühlig den – Grabbe in vielerlei Hinsicht verwandten – Lenzschen *Hofmeister* zu adaptieren vermochte, sondern Brecht als Autor einiger politischer Stücke, insbesondere des *Arturo Ui*. Kundera hat nicht besonders gut verstanden, dass jeder Stoff eine spezifische Einstellung erfordert und dass es kein universales, allgemeingültiges künstlerisches Mittel gibt (also weder die Songs noch die V-Effekte oder der unkonventionelle Gebrauch des Blankverses). Ohne die entscheidende Bedeutung der Brechtschen Theorie und Praxis für das moderne Theater bezweifeln zu wollen, steht fest, dass der Einfluss Brechts bei uns nicht nur gute Früchte bringt. Im Vergleich zu *Totální kuropěň* [*Totale Frühe*], wo das Brechtsche Vorbild anregend und provokativ wirkte, stellt *Unscherz*, das sich vielmehr in der äußerlichen Form mancher Stücke Brechts begriff, zweifellos einen Rückschritt dar.

LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

Ludvík Kunderas Grabbe-Rezeption und die Edition seines Briefwechsels mit Alfred Bergmann (1965-1973)

I.

Im umfangreichen Nachlass Alfred Bergmanns in der Lippischen Landesbibliothek Detmold (LLB) befinden sich zahlreiche Briefwechsel mit diversen Autorinnen und Autoren des In- und Auslands, die er vornehmlich, aber nicht nur im Zusammenhang mit seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem Werk Christian Dietrich Grabbes führte.¹ Die Adressaten sind sowohl Literaturwissenschaftler, Bibliothekare, Verleger und Sammler von Büchern und Handschriften als auch Schriftsteller. Darunter sind einige bedeutende Korrespondenten wie der österreichische Dichter Stefan Zweig (1881-1942), den Bergmann 1913 als Autographen-Liebhaber kennengelernt, dessen umfangreiche Sammlung er, vermittelt durch den Chef des Insel-Verlags Anton Kippenberg, 1926 in Salzburg katalogisiert hatte und mit dem er bis 1937 in brieflichem Kontakt blieb.²

Darunter ist auch der tschechische Schriftsteller Ludvík Kundera (1920-2010)³, der sich in der lyrischen und epischen Gattung genauso souverän

-
- 1 Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB), Slg 12. Vgl. das Findbuch auf der Homepage der Bibliothek.
 - 2 Vgl. Burkhard Stenzel: „Niemand kann zweien 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, hier S. 252-255 (Brief vom 9. September 1933). Der Verf. bereitet eine Edition des in der LLB liegenden Briefwechsels zwischen Bergmann und Zweig vor. Vgl. Ders.: „Soll auch die Weltliteratur in Zonen aufgeteilt werden?“ Rowohlt's Rotationsromane im Urteil Alfred Bergmanns. Mit einem unveröffentlichten Briefwechsel. In: Grabbe-Jahrbuch 35 (2016), S. 218-231.
 - 3 Vgl. Walter Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur. Bd. III. Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 424-426; Jiří Holý: Tschechische Literatur 1945-2000. Tendenzen, Autoren, Materialien. Ein Handbuch. Hrsg. von Gertraude Zand. Aus dem Tschechischen übersetzt von Hanna Vintř und Gertraude Zand. Wiesbaden 2011. Beide Autoren würdigen die Vielseitigkeit des literarischen Schaffens von Kundera. Zu seiner Dramatik resümiert Schamschula, was auch für Grabbe gilt: „Ludvík Kunderas Beitrag zum Theater ist umfangreich. Er hat dabei durchweg an vorhandene Themen bzw. an historische und traditionelle literarische Stoffe angeknüpft.“ (S. 425) Vgl. zum theatergeschichtlichen

bewegte wie in der dramatischen. Und er übersetzte tschechische und deutsche Literatur.⁴ Er war ein hervorragender Kenner der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts und agierte während der Zeit des kalten Krieges als Kommunikator zwischen Ost und West.⁵ Das dem französischen und tschechischen Surrealismus und gelegentlich auch dem Dadaismus verpflichtete literarische Œuvre Kunderas liegt in einer vollständigen Ausgabe im Atlantis-Verlag Brno vor⁶, aber auch in Deutschland, und zwar vor und nach 1989, erschienen mehrere Bände.⁷

Seit seinem Studium der Germanistik und Bohemistik in Prag und Brünn (1938/39), dass er abbrechen musste, weil am 17. November 1939 die tschechischen Universitäten von den deutschen Okkupanten geschlossen wurden, schätzte Kundera die deutsche Romantik, unter der er – wie im ost- und mitteleuropäischen Verständnis weitgehend üblich – auch Autoren wie Kleist, Lenau, Büchner und Grabbe subsumierte, und die moderne Literatur des 20. Jahrhunderts. Erst 1946 beendete er seine akademische Ausbildung. Ob er in Prag noch Vorlesungen des 1938 verstorbenen Germanisten Otokar Fischer gehört hat, ist fraglich, wäre jedoch aufschlussreich, denn Eduard Goldstücker erinnerte sich an sein Studium in Prag: „Ich bewunderte vor allem seine [Fischers] einzigartigen Auslegungen des deutschen Dramas der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die gewiß ihren Ursprung in seinen Erfahrungen als Schauspielchef des Nationaltheaters hatte.“⁸

Kontext auch Vladimír Just: *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha 2010.

- 4 Während der Korrespondenz mit Bergmann übersetzte er mit Franz Fühmann tschechische Lyrik und gab sie mit einem profunden Vorwort heraus: *Die Glasträne. Tschechische Gedichte des 20. Jahrhunderts*. Berlin (Ost) 1964, 2. bearb. Aufl. 1966. Ins Tschechische übertrug er auch Georg Büchner, Georg Trakl, Paul Celan und Gottfried Benn.
- 5 Insofern wären etwa Heinrich Böll, Peter Demetz, Erich Arendt, Franz Fühmann, Peter Huchel, Reiner Kunze zu nennen. Vgl.: *Zur bewegten Geschichte des 22. März. Ludvík Kundera zum Neunzigsten. Eine Hommage zum 22. März 2010*. Hrsg. von Eduard Schreiber. Wuppertal 2010, u. a. mit poetischen Beiträgen von „Kunstátfahrern“ aus der DDR. Kundera lebte zunächst in Brno, von 1976 bis zu seinem Tode in der nördlich davon gelegenen kleinen Stadt Kunštát.
- 6 Ludvík Kundera: *Spisy*. Brno 1994-2005. 17 Bde.
- 7 Vgl. die Bibliographie in: Ludvík Kundera: *el do Ra Da(da)*. Gedichte. Erzählungen. Erinnerungen. Bilder. Hrsg. und aus dem Tschechischen übertragen von Eduard Schreiber. Mit einem Essay von Radonitzer (Bibliothek der Böhmisches Länder, Bd. 6). Wuppertal 2007, S. 408-410.
- 8 Eduard Goldstücker: *Prozesse. Erfahrungen eines Mitteleuropäers*. München, Hamburg 1989, S. 87. Der Titel seiner Dissertation, die er 1942 in Oxford verteidigte, spielt auf Grabbe an: „Scherz, Satire und Ironie als künstlerische Mittel des Jungen Deutschland.“ *Ebd.*, S. 131.

Otokar Fischer publizierte bereits 1924 in der Zeitschrift „Kritika“ einen Aufsatz über Grabbe und stellte dabei zu seiner gegenwärtigen Rezeption in Böhmen fest:

Bei uns hat auf Grabbe durch eine in der Zeitschrift „Obzor literární a umělecký“ veröffentlichte Studie Viktor Dyk⁹ aufmerksam gemacht; ein anderer Dramatiker, Jaroslav Maria¹⁰, hat sich in „Jevišťe“¹¹ über das Medium Grabbe porträtiert; 1921 erinnerten sich drei Prager Bühnen an die einzige Komödie des Dichters, der für uns 100 Jahre lang gar nicht existierte, und es kam damals, wenigstens in Smíchov, zur harmlosen Aufführung einer unbestimmt lokalisierten Version von *Scherz, Satire, Ironie*¹², während Hilars¹³ Projekt, *Napoleon* zu inszenieren, mit der Inszenierung Jessners¹⁴ kollidierte; nun verkündet das Nationaltheater die Aufführung von *Hannibal*.¹⁵

Das epische Theater Brechts, dessen Werke er gemeinsam mit Rudolf Vápeník übersetzte und herausgab¹⁶, und die Autoren der innovativen dramaturgischen Tradition in der deutschen Literaturgeschichte beeinflussten die avant-

-
- 9 Viktor Dyk (1877-1931), Dichter, Literaturkritiker, Übersetzer, auch Politiker. Vgl. Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur (Anm. 3), Bd. II, S. 440-445.
 - 10 Jaroslav Maria, Ps. Jaroslav Mayer (1870-1942 in Auschwitz), Dichter, Essayist. Vgl. ebd., S. 458-459. Zu seiner Grabbe-Rezeption siehe auch Jaroslav Maria: Jaroslav Maria [!] u Kristián Grabbe. Tábor 1940 (Jihočeská edice – sbírka soukromých tisků).
 - 11 Jevišťe. Zeitschrift für Literatur und Theater. Hrsg. von František Borový. Praha 1920 -1922, hierin von Jaroslav Maria: Grabbe. Rysy povšechné 3 (1922), S. 250-252.
 - 12 Premiere am 27. Oktober 1922 im Švandovo divadlo. Vgl. Erika Brokmann: Verzeichnis der Grabbe-Inszenierungen bis einschließlich 1985. In: Grabbe-Jahrbuch 5 (1986), S. 121-154, hier S. 141.
 - 13 Karel Hugo Hilar (1885-1935), Schriftsteller, Dramaturg, Regisseur, seit 1921 Direktor des Prager Nationaltheaters. Vgl. Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur (Anm. 3), Bd. II, S. 464.
 - 14 Premiere am 5. Mai 1922 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin. Vgl. Brokmann: Verzeichnis (Anm. 12), S. 121-154, hier S. 138.
 - 15 Otokar Fischer: Grabbe. In: Kritika 2 (1924/25); neuerdings in Ders.: Literární studie a stati. Praha 2015, Bd. II, S. 98-106 (Übersetzung von Pavel Novotný). Die Inszenierung des *Hannibal* kam nicht zu stande. Die Analyse der Studie von Fischer sowie der genannten, bislang unbekanntenen Grabbe-Spuren muss einem späteren Aufsatz vorbehalten bleiben. – Zu dem bedeutenden Gelehrten, der auch als Dichter hervortrat, vgl. Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur (Anm. 3), Bd. II, S. 507-510.
 - 16 Bertolt Brecht: Spisy. 9 Bde. Praha 1959ff.

gardistische Ästhetik von Kunderas späteren Stücken. Anfang der 1960er Jahre führte sein Interesse an der Dramatik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer künstlerisch produktiven Auseinandersetzung mit dem „deutschen poète maudit“¹⁷ Grabbe, einem der „drei deutschen Verfluchten des 19. Jahrhunderts (Kleist, Grabbe, Büchner)“.¹⁸ Sein Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* antizipierte (nicht nur für ihn) Elemente des Surrealismus von André Breton und des absurden Theaters von Alfred Jarry. Kunderas 1962 entstandenes Stück *Nežert. Satirická pískumthálie podle hry 'Žert, satira ironie a hlubší význam' od Christiana Dietricha Grabbeho* stellt jedoch eine textlich völlig eigenständige theatralische Adaption der Vorlage dar.¹⁹ Das groteske Theater-spiel mit dem auf die zeitgenössische tschechische Gesellschaftsordnung bezogenen Text Grabbes erschien zwar in der Theaterzeitschrift „Divadlo“²⁰, doch die bereits angekündigte Uraufführung am 15. Juni 1962 im Staatlichen Theater Brno wurde kurz vor der Premiere von der Zensur verboten²¹ und konnte erst im Vorfeld des „Prager Frühling“ am 8. Juni 1967 im Satirischen Theater Večerní Brno (Das abendliche Brno) im Divadlo U Jakuba stattfinden.

Die Inszenierung stand im Kontext eines funktionalen und strukturellen Wandels in der tschechischen Bühnenkunst der 1960er Jahre, der zur Entstehung von thematisch und ästhetisch außerordentlich innovativen Kleinbühnen außerhalb der konventionellen staatlichen Theater führte. International berühmt waren in Prag das „Semafor“ („Die Ampel“)²² und das „Divadlo Na zábradlí“ („Theater am Geländer“), an dem Václav Havel von 1963 bis 1968 Dramaturg war und das nicht nur Beckett und Kafkas *Prozeß* inszenierte, sondern 1963 auch sein erstes absurdes Stück *Das Gartenfest* uraufführte, sowie eben das

17 Ludvík Kundera an den Verf., 18. Juli 1979 (Privatarchiv Lothar Ehrlich).

18 Ludvík Kundera: Bitte nicht kommentieren. Erich Ahrendt. In: Kundera: el do Ra Da(da) (Anm. 7), S. 277. Kundera vermerkt zur künstlerischen Disposition von Autoren in dieser „Traditionslinie“, die in der deutschen Literatur „eine ungeläufige“ sei: „Daß sie Dramatiker waren, Ahrendt aber ausschließlich Lyriker, tut nichts zur Sache.“ (Ebd.).

19 Zur Interpretation siehe den Beitrag von Pavel Novotný in diesem Band.

20 Ludvík Kundera: *Nežert, Satirická, pískumthálie podle hry „Žert, satira, ironie a hlubší význam“ od Christiana Dietricha Grabbeho*. In: *Divadlo 1/1963*, Beilage, S. 1-22. Rezension von Zdeněk Hořínek in *Divadlo 2/1964*, S. 56-60. Neudruck von *Nežert* in: *Veváníci. Dramatické texty 1961-1970* (Spisy Ludvík Kundera. Svazek VI). Brno 1997.

21 Insofern ist erstaunlich, dass die untersagte Uraufführung nicht die Publikation in der tschechoslowakischen Theaterzeitschrift ein Jahr später ausschloss. Vgl. allerdings den „Verriss“ von Hořínek (Anm. 20) in diesem Band.

22 Gilt zugleich als Abkürzung für SEdm MALých FORem (sieben kleine Formen).



Ludvík Kundera „Unschertz“ im Staatlichen Theater Brno 1962

„Večerní Brno“. Und seit 1963 arbeitete in Liberec das „Studio Y“, das später in der tschechischen Metropole erfolgreich wirkte.²³ Diese avantgardistischen

23 Vgl. Holý: Tschechische Literatur 1945-2000 (Anm. 3), S. 60-64, zum „Studio Y“ auch S. 101.



Ludvík Kundera „Unscherz“ im Satirischen Theater Das abendliche Brno 1967

Truppen verstanden sich in der Tradition des tschechischen satirischen Theaters, das nun stärker mit anti-illusionistischen epischen, lyrischen und musikalischen Formen experimentierte, auch improvisierte.

Bemerkenswert ist, dass zwei dieser freien tschechischen Theatergruppen, deren Inszenierungen in den – wie es die tschechische Literaturwissenschaft nennt – „Goldenen Sechziger Jahren“ (1963-1969)²⁴ den „Prager Frühling“ künstlerisch vorbereiteten, sich vermittelt durch Bretons *Anthologie des schwarzen Humors* (1940) und Jarrys *König Ubu*, den 1965 das „Theater am Geländer“ inszenierte, Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* für sich entdeckten. Neben der Aufführung von Kunderas *Nežert* in Brno brachten Evald Schorm und (der den Teufel spielende Prinzipal) Jan Schmid im „Studio Y“ am 10. März 1971 Grabbes Original „nur ganz gering bearbeitet“²⁵ heraus.



„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im Studio Y Liberec 1971

24 Vgl. zur Entwicklung der tschechischen Literatur, in der viel stärker als in der DDR-Literatur Scherz, Satire und Ironie als ästhetische Gestaltungsmittel verwendet wurden, S. 39-71.

25 Evald Schorm an den Verf., 22. September 1979 (Privatarchiv Lothar Ehrlich).

Wie Kundera waren die beiden Regisseure fasziniert von den tragikomischen, grotesken und absurden Theatermitteln Grabbes, „von denen viele den heutigen schwarzen und absurden Humor vorwegnehmen.“²⁶ Die ästhetisch originellen Auseinandersetzungen der Bühnen in Brno und Liberec mit *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* in einer gesellschaftlich und kulturell brisanten Periode der tschechoslowakischen Geschichte, unmittelbar vor und sogar nach dem „Prager Frühling“ und seiner Niederschlagung durch die Truppen des Warschauer Pakts am 21. August 1968, stellen wichtige Beiträge zur Grabbe-Rezeption dar und sind als solitäre theaterkünstlerische Ereignisse in diesem internationalen Horizont zu würdigen.²⁷

II.

Im Bergmann-Nachlass der LLB sind insgesamt zwölf zwischen 1965 und 1973 mit Schreibmaschine verfasste Briefe vorhanden²⁸, jeweils sechs von Ludvík Kundera (Originale mit Unterschrift von Hand) und Alfred Bergmann (Durchschläge ohne Unterschrift). Im Briefwechsel klafft eine zeitliche Lücke zwischen 1967 (Nr. 10) und 1972 (Nr. 11). Am Ende stehen zwei Kundera-Briefe (Nr. 11 und Nr. 12), zu denen keine Gegenbriefe überliefert sind, obwohl sie geschrieben sein dürften. Jedenfalls gingen auch zu dieser Zeit Postsendungen nach Mähren – am Ende die Grabbe-Bibliographie mit einer handschriftlichen Widmung Bergmanns vom November 1973.²⁹ Sicher hat sich Kundera dafür bedankt, danach scheint die Korrespondenz beendet zu sein.

Den unmittelbaren Anlass des Briefwechsels bildet die Beschäftigung mit Grabbes Werk durch den in Brno lebenden und arbeitenden Dramatiker, Dramaturgen und Essayisten. Bergmann bittet in seinem ersten Brief vom 7. August 1965 um Kunderas Dichtung *Nežert* nach *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, die er noch im gleichen Monat für die Sammlung im Grabbe-Archiv der LLB erhält. Weitere Materialien folgen, und im Gegenzug wünscht sich

26 Zitat aus dem Programmheft-Plakat (Privatarchiv Lothar Ehrlich).

27 Die gesellschaftliche Relevanz der beiden Grabbe-Inszenierungen in der ČSSR vermochte der Verf. Ende der 1970er Jahre nicht adäquat zu erfassen. Vgl. Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung. Berlin (Ost) 1983, S. 201-203. Erst durch erneute Beschäftigung nach vierzig Jahren, in Kooperation mit dem Literaturwissenschaftler Pavel Novotný (Technische Universität Liberec) und nach Kenntnisnahme der nach 1989 veröffentlichten tschechischen Forschungsliteratur (Vgl. Anm. 3), konnte dieses Defizit mit dem vorliegenden Beitrag beseitigt werden.

28 LLB Slg 12, Nr. 238. Briefwechsel Ludvík Kundera/Alfred Bergmann.

29 Vgl. Anm. 46.

Kundera eine gute deutsche Grabbe-Ausgabe. Nachdem zunächst die älteren von Wukadinović und Nieten im Gespräch sind, empfängt er schrittweise und höchst dankbar die sechs Bände der sich immer wieder im Erscheinen verzögernden historisch-kritischen Edition. Insofern spiegeln Bergmanns Briefe die Druckgeschichte der Göttinger Akademie-Ausgabe. Auf andere wechselseitige Angebote von Geschenken (Kunstabbücher, Schallplatten) gehen beide Briefschreiber nicht ein, Grabbe-Material bleibt der alleinige Wunsch.

Allerdings ist charakteristisch, dass der Briefwechsel keine Aussagen zum ideellen und ästhetischen Verständnis der Dramen, selbst nicht zum Lustspiel enthält, obwohl das von Kundera übersandte Material dazu Anlass geboten hätte, gerade darauf einzugehen. Der positivistische Sammler und Editor Bergmann ist zwar dankbar für die Textfassungen, Programmhefte und sonstigen konzeptionellen Papiere, geht aber auf die darin enthaltenen Momente der Rezeption Grabbes im Horizont der Kulturpolitik in der Tschechoslowakei nicht ein – als ob es ihn nicht interessierte. Insofern enthält der Briefwechsel einerseits keine Reaktionen Bergmanns auf die interpretatorischen Bemerkungen Kunderas, während die von ihm gesandten Dokumente andererseits seine Deutung Grabbes und besonders von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* zu erkennen geben. Dabei verzichtet Kundera darauf, seinem Briefpartner in der Bundesrepublik die externen kulturpolitischen und die internen individuellen Kontexte der schwierigen Bemühungen um den Dramatiker in der ČSSR zu vermitteln. Dies dürfte sicher nicht darin begründet sein, dass der moderne surrealistische Künstler annimmt, mit dem traditionellen deutschen Philologen würde er sich ohnehin nicht darüber verständigen können. Vielmehr beachtet Kundera die Regeln intellektueller Kommunikation in der sozialistischen Diktatur, zumal über den „eisernen Vorhang“ hinweg. Schließlich hatte er schon seit Beginn der kommunistischen Herrschaft im Jahre 1946 seine Erfahrungen mit staatlicher Zensur, Samisdat und Überwachung durch den Sicherheitsdienst gemacht, so dass er Bergmann gegenüber nur unbedingt Notwendiges äußerte.

*Anhang*³⁰

I. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 7. AUGUST 1965

Den 7. August 1965.

Herrn Ludvík Kundera.
Dimitrovova 12.
Brno, ČSR.

Sehr geehrter Herr Kundera!

Als Bearbeiter der von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen herausgegebenen historisch-kritischen Ausgabe von Grabbes Werken und Briefen bin ich sehr an den Neuerscheinungen der Literatur über den Dichter interessiert. In diesen Tagen wurde mir im Schillermuseum zu Marbach (Neckar) eine Arbeit von Ihnen gezeigt, die im Jahre 1963 in einem Umfange von 22 Seiten (in ‚Divadlo‘, nach S. 78) erschienen ist.³¹

Sollte Ihnen noch ein Exemplar dieser Arbeit zur Verfügung stehen, so würde ich es dankbar begrüßen, wenn Sie die Freundlichkeit hätten, es mir zu verehren. Als Gegengabe würde ich Ihnen gern ein deutsches Buch senden, dessen Besitz Ihnen begehrenswert erscheint.

Mit verbindlichen Empfehlungen
Ihr sehr ergebener

*Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 1*

30 Dem Direktor der Lippischen Landesbibliothek Detmold (LLB), Dr. Joachim Eberhardt, ist dafür zu danken, dass er vom Briefwechsel Bergmann/Kundera Scans zur Verfügung stellte und die Publikation im Grabbe-Jahrbuch erlaubte. – Die Texte werden diplomatisch getreu abgedruckt, bei konsequenter Berücksichtigung von Absätzen und Einzügen, allerdings nicht des Zeilenfalls. Briefköpfe, Daten, Anreden, Grußformeln etc. stehen weitgehend in der originalen Anordnung. Schreibfehler wurden stillschweigend korrigiert, Einschübe des Herausgebers in eckige Klammern gesetzt.

31 Kundera: Nežert (Anm. 20). Rezension von Zdeněk Hořínek in Divadlo 2/1964, S. 56-60.

2. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 22. AUGUST 1965

22.8.1965.

Sehr geehrter Herr Doktor Bergmann,

mit gleicher Post schicke ich Ihnen als eingeschriebene Drucksache ein Exemplar der Zeitschrift Divadlo /= Theater/, wo mein Stück NEŽERT /Un-Scherz, Non-Scherz/ abgedruckt ist. Es ist eine freie Bearbeitung, Adaptierung von Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, ganz in einen holpernden Blankvers geschrieben.

Zufälligerweise werde ich mich in der nächsten Zeit zum zweiten Mal³² mit diesem Stück beschäftigen, im Zusammenhang mit einer geplanten Aufführung. So können Sie noch eine zweite Version des Stückes erwarten. Um was für ein Buch ich mich interessiere? Um eine gute, relativ komplette Grabbe-Ausgabe.

Mit den besten Grüßen

Ihr

Ludvík Kundera [handschriftlich]

Interessiert Sie die tschechische Grabbe-Ausgabe /Scherz...und Faust und Don Juan/?³³

Überlieferung: Original des Typoskriptes

Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.2

3. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 27. AUGUST 1965

Den 27. August 1965.

Sehr geehrter Herr Kundera!

Nachdem gestern Ihre Drucksache bei mir eingetroffen ist, folgte heute Ihr Brief vom 22sten nach.

32 Zum ersten Mal beschäftigte sich Kundera 1962 mit Grabbes Lustspiel, als die „freie Nachdichtung“ entstand, deren Uraufführung im Staatlichen Mahenovo Divadlo Brno für den 15. Juni 1962 bereits angekündigt war, dann aber aus politischen Gründen verboten wurde. Die nun geplante Inszenierung hat am 8. Juni 1967 im Satirischen Theater (Večerní Brno) im Divadlo U Jakuba Premiere.

33 Don Juan a Faust. Žert, Satira, Ironie a hlubší význam. Přeložil Zbyněk Sekal. Praha 1958.

Die Liebenswürdigkeit, mit der Sie meinem Wunsche nach Überlassung eines Exemplars Ihrer freien Bearbeitung von Grabbes Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ entsprochen haben, hat mich sehr gefreut, und ich sage Ihnen dafür herzlichen Dank.

Als Gegengabe schicke ich Ihnen sehr gern die Bong'sche Grabbe=Ausgabe, die von Spiridion Wukadinović herausgegeben worden ist.³⁴ Es ist die relativ beste und wird an Vollständigkeit nur durch die Göttinger Akademie=Ausgabe übertroffen, die aber noch im Werden ist. Alle anderen Ausgaben sind entweder Auswahlen oder nur noch von historischem Interesse. Leider ist die Bong'sche Ausgabe vergriffen, kommt aber antiquarisch vor. In der einzigen hiesigen Buchhandlung, in der sie zu suchen wäre, war ich soeben vergeblich, werde mich aber auswärts erkundigen und verspreche Ihnen, die erste Gelegenheit zu einem Ankaufe für Sie zu benutzen.

Ihrer zweiten Version des Lustspiels sehe ich gern entgegen.

In der tschechischen Übersetzung der beiden Stücke bin ich begreiflicherweise aufs höchste interessiert. Ich wußte durch Weimar³⁵ von der Existenz, habe mich aber bis jetzt vergeblich bemüht, durch den westdeutschen Buchhandel eines Exemplars habhaft zu werden. Wenn es Ihnen möglich sein sollte, mir auch davon ein Stück zu beschaffen, so würden Sie damit das Maß meiner Dankeschuld wesentlich erhöhen.

Die besten Grüße

Ihres

Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes

Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.3

-
- 34 Grabbes Werke in sechs Teilen. Hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Spiridion Wukadinović. Berlin u. a. [1913] (Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek).
- 35 Alfred Bergmann arbeitete von 1928 bis 1937 im Goethe- und Schiller-Archiv und bei der Goethe-Gesellschaft und verfügte auch nach dem Zweiten Weltkrieg über persönliche Beziehungen zu Weimarer Gelehrten und wissenschaftlichen Einrichtungen. Mit dem Literaturhistoriker Wolfgang Vulpius, dem Urenkel von Christian August Vulpius (dem Bruder von Goethes Frau Christiane) war er seit den 1920er Jahren befreundet. Seit der ersten Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft nach dem Kriege im Jahre 1954 reiste er wiederholt nach Weimar. Auch Bergmanns Grabbe-Bibliographie (Amsterdam 1973) entstand mit Unterstützung der Zentralbibliothek der deutschen Klassik (S. XVIII-IXX). Vgl. Stenzel: Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns in Weimar (Anm. 2), S. 213-251; Lothar Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“. Alfred Bergmanns historisch-kritische Grabbe-Gesamtausgabe. In: Grabbe-Jahrbuch 36 (2017), S. 98-149, hier S. 100-102; 124-127.

4. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 20. SEPTEMBER 1965

Den 20. September 1965.

Sehr geehrter Herr Kundera!

Als ich heute Mittag nach Hause kam, habe ich zu meiner großen Freude wieder eine eingeschriebene Sendung von Ihrer Seite vorgefunden, die Übersetzung der beiden Werke Grabbes in die tschechische Sprache.³⁶ Für diese erneute Erfüllung eines meiner Wünsche danke ich Ihnen sehr herzlich.

Mit der des Ihrigen befinde ich mich nun in einer peinlichen Verlegenheit. Da Sie den Besitz einer annähernd vollständigen Ausgabe Grabbes erstreben, so kommen nur die von Spiridion Wukadinović (Bong'sche Klassiker)³⁷ und Otto Nieten (Hesse)³⁸ in Betracht. Von ihnen ist die jüngere, Bong'sche allerdings 1913 erschienen, noch heute aber die relativ beste.

Eine neue, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und von mir bearbeitet³⁹, ist im Werden und wird begreiflicherweise die beiden genannten erheblich überholen. Von dieser Ausgabe liegen drei Bände vor, der vierte, die Prosa=Schriften enthaltend, wird voraussichtlich zur Buchmesse im Oktober vorliegen. Die beiden Briefbände werden dann aber wohl noch etwas auf sich warten lassen. Zwar ist das Manuskript seit Jahren druckfertig und auch der Satz zum Briefteil des fünften Bandes korrigiert, die Drucklegung schreitet aber nur langsam voran, und bei meinem hohen Alter ist es überhaupt fraglich, ob ich das Ende noch erlebe.

Ist Ihnen sehr daran gelegen, sehr bald in den Besitz einer Ausgabe zu kommen und würden sich vorerst mit den Werken begnügen können, dann würde ich Ihnen nach Erscheinen des vierten Bandes der Akademie=Ausgabe deren erste vier Bände zusenden. Ist es Ihnen aber nicht so eilig und sollen die Briefe unbedingt dabei sein, dann bleibt nichts übrig, als daß ich meine* Bemühungen fortsetze, die eine oder andere der früheren Ausgaben zu bekommen. Gegen Weihnachten pflegt ja die Flut der Antiquariatskataloge einzusetzen, vielleicht habe ich Glück.

36 Vgl. Anm. 33.

37 Vgl. Anm. 34.

38 Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke in sechs Bänden. Vollständige Ausgabe mit den Briefen von und an Grabbe. Hrsg. und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Otto Nieten. Leipzig [1908].

39 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 1960-1963. Vgl. Ehrlich: Grabbe-Gesamtausgabe (Anm. 35).

In Erwartung Ihres Bescheides bin ich
mit freundlichen Grüßen
Ihr

* bis jetzt vergeblichen

Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.4

5. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 24. SEPTEMBER 1965

Brünn[,] den 24.9.1965.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Besten Dank für Ihren Brief vom 20.ds. Da ich mich in erster Reihe um die Ausgabe von Grabbes Dramen interessiere, so bitte ich Sie um die drei /eventuell/ vier Bände Ihrer Ausgabe. /Ich wusste nicht, dass dieses Vorhaben schon so weit fortgeschritten ist, ich dachte [,] die ganze historisch-kritische Ausgabe liegt noch im Vorbereitungsstadium!/ Selbstverständlich möchte ich einmal gerne den ganzen Grabbe in Ihrer Ausgabe besitzen, aber das hat wirklich Zeit!

Mit den besten Grüßen

Ihr

Ludvík Kundera [handschriftlich]

Überlieferung: Original des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.5

6. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 4. NOVEMBER 1965

Den 4. November 1965.

Sehr geehrter Herr Kundera!

Vielen Dank für Ihren Brief vom 24. September.

Ich habe immer gezögert, ihn zu beantworten, da ich [in] der Hoffnung gelebt habe, der vierte Band werde spätestens zur Buchmesse erscheinen. Leider hat es der Verlag nicht geschafft, mir aber durch einen hiesigen Buchhändler sagen lassen, in etwa vier Wochen könne man mit ihm rechnen.⁴⁰

40 Bd. 4, vor allem die Prosa-Schriften enthaltend, erscheint erst 1966.

Sowie er vorliegt, gehen Ihnen die vier Bände mit den Werken Grabbes zu. Ich glaubte, es sei am einfachsten, es mit einer Sendung abzutun.

Noch einmal herzlich dankend[,] bin ich
mit den besten Grüßen
Ihr

Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.6

7. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 7. FEBRUAR 1966

Brünn[,] den 7.2.1966.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Sie haben mir eine ganz ausserordentliche Freude bereitet! Die ersten drei Bände Ihrer vorzüglichen Grabbe-Ausgabe sind vor einigen Tagen in Ordnung angekommen und haben alle meine Erwartungen hoch übertroffen. Schon lange habe ich keine so fundierte historisch-kritische Ausgabe in den Händen gehabt! Ich freue mich schon, dass ich mich mit ihr längere Zeit beschäftigen werde. Ich danke Ihnen von Herzen und bitte Sie [,] mir unbedingt Ihre Wünsche zu übermitteln. Welcher Autor interessiert Sie in tschechischen Uebersetzungen? Ich könnte vielleicht auch ganz schöne Kunstbücher finden, wenn Sie Ihre Interessen genauer äussern. Oder Schallplatten? Jedenfalls möchte ich mich halbwegs ebenbürtig revanchieren – auch in der Aussicht auf die weiteren Grabbe-Bände!

Ich erwarte also Ihre Nachricht und bleibe dankbar und mit herzlichen Grüßen

Ihr
Ludvík Kundera [handschriftlich]

Überlieferung: Original des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl.7

8. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 15. FEBRUAR 1966

Den 15. Februar 1966.

Sehr geehrter Herr Kundera!

Es hat mich sehr bedrückt, daß ich Sie auf die Erfüllung meines Versprechens so lange habe warten lassen müssen. Auf Grund der Terminsetzung des Verlags durfte ich mit einem früheren Erscheinen von Band 4 rechnen und deswegen habe ich den Auftrag an den Verlag zur Lieferung der Bände hinausgeschoben. Der Verlag hat es aber nicht geschafft.

Nun ist mir mit Ihrem Briefe vom 7. d. M. ein Stein vom Herzen, und es ist mir eine große Freude, zu lesen, daß meine Arbeit Ihren Beifall findet, und daß Sie sich längere Zeit damit beschäftigen können. Ich glaube, daß auch in Band 4 manches Interessante für den Benutzer enthalten ist, kein Kunststück, wenn man sich über sechzig Jahre lang mit Grabbe beschäftigt und davon geträumt hat, einmal eine solche Ausgabe zu schaffen.

Nun sollten Sie aber nicht sich beschwert fühlen und von Wünschen sprechen, die Sie mir erfüllen wollen. Wir wollen unsere gegenseitigen Geschenke nicht mit äußerlichen Maßstäben messen, und ich möchte Sie bitten, an den meinen zu erkennen, wie sehr ich bemüht gewesen bin, Ihnen an freundlicher Gesinnung nicht nachzustehen. Wenn ein Autor sieht, daß er sich nicht vergeblich angestrengt hat, so darf solch ein beglückendes Gefühl ja auch mit in die Waagschale gelegt werden.

Der vierte Band soll nun um Ostern herum erscheinen und Ihnen auch zugehen. Für eine Empfangsbestätigung wäre ich dankbar. Ich werde dann wohl übersehen können, wann etwa mit dem Erscheinen der beiden Briefbände zu rechnen ist⁴¹ und nachher noch einmal von mir hören lassen.

Bis dahin bin ich mit herzlichen Grüßen

Ihr

*Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 8*

41 Die Bände V und VI erscheinen jedoch erst 1970 und 1973.

9. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 5. SEPTEMBER 1967

Brno[,] den 5. 9.1967.

Sehr geehrter Herr Doktor Bergmann,

meine Grabbe-Adaptierung spielt nun das Brünner Theater Večerni Brno –⁴² und ich kann Ihnen ein Exemplar des Theaterprogramms schicken.

Den Text habe ich noch einmal umgearbeitet – auch auf Grund Ihrer vorzüglichen Ausgabe, mit der ich mich oft beschäftige. In meinem Programm-Artikel / der im Grossen und Ganzen die Kritiker mystifizieren soll, in Grabbes Sinn hoffentlich/ erwähne ich auch diese Ausgabe.⁴³

Wann erscheinen Bände V und VI?

Mit vorzüglicher Hochachtung
stets Ihr

Ludvík Kundera [handschriftlich]

Ludvík Kundera
Dimitrovova 12
Brno/ČSSR

*Überlieferung: Original des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 9*

10. ALFRED BERGMANN AN LUDVIK KUNDERA, 7. SEPTEMBER 1967

Den 7. September 1967.⁴⁴

Sehr geehrter Herr Kundera!

Schon lange habe ich den Vorsatz, an Sie zu schreiben. Einmal wüßte ich gern, ob Sie den vierten Band der Grabbe=Ausgabe erhalten haben, um dessen Sendung an Sie ich den Verlag Lechte in Emsdetten ich gebeten habe. Zweitens wäre

42 Premiere am 8. Juni 1967 (Regie: Evžen Sokolovský).

43 Ludvík Kundera erwähnt in seinem Beitrag „Skrze Grabbeho“ im Programmheft tatsächlich Bergmanns historisch-kritische Ausgabe. Ludvík Kundera stellte dem Verf. mit einem Brief vom 12. Juni 1979 dieses Programmheft und weitere Materialien zur Verfügung (Privatarchiv Lothar Ehrlich).

44 Entweder ist die Datierung des Bezugsbriefes von Kundera auf den 5. September oder dieses Datum ein Irrtum, denn es dürfte ausgeschlossen sein, dass die Postsendung von Brno nach Detmold lediglich zwei Tage unterwegs war.

ich Ihnen dankbar, wenn Sie mir die auf anliegenden Zettel stehenden Worte⁴⁵ verdeutschen wollten, da ich leider kein Tschechisch verstehe. Ich arbeite an einer Grabbe-Bibliographie⁴⁶, in die selbstverständlich auch Ihre „Adaption“ des Grabbeschen Lustspiels aufgenommen werden wird, dazu muß ich den Text verstehen. *des Titels [handschriftlich eingefügt]

Ehe ich dazu gekommen bin, meine Absicht zu verwirklichen, erfreuen Sie mich mit der Zusendung des Programms der Aufführung Ihres Werkes⁴⁷, wozu ich Sie herzlich beglückwünschen möchte. Ich bin Ihnen sehr dankbar dafür, daß Sie an mich gedacht haben und wünsche Ihnen recht zahlreiche Aufführungen. Schade, daß ich nicht einer von ihnen beiwohnen kann! Sicherlich hätte ich sehr viel Spaß an der Sache, auch wenn ich den Text nicht verstünde.

Die Grabbe=Gesellschaft gibt neuerdings ein Mitteilungsblatt heraus. Darin würde ich gern von diesem Ereignis berichten. Wäre es wohl möglich, die eine oder andere der dortigen Zeitungen dazu zu veranlassen, mir ein Exemplar derjenigen Nummer zuzusenden, in der eine Besprechung gestanden hat?⁴⁸ Ich würde schon jemand finden, der als Übersetzer fungieren könnte.

Daß Sie unserer Grabbe-Ausgabe im Programm Erwähnung getan haben, ist eine Liebenswürdigkeit, die ich ganz besonders anerkennen muß, und daß sie Ihnen dienlich ist und noch ist, höre ich mit Befriedigung.

Der fünfte und sechste Band ist unser Sorgenkind. Das Manuskript liegt seit beinahe zehn Jahren druckfertig in meinem Schranke, aber über den Satz des Brieftextes des fünften Bandes ist der Verlag bis jetzt nicht hinausgekommen, und seit über einem Jahre rückt die Sache nicht vorwärts.⁴⁹ Dabei höre ich immer wieder, wie sehr man diese Bände erwartet. Ich vermute, daß die augenblicklich herrschende Rezession einen Teil der Schuld an dieser Verzögerung trägt.

45 Nicht überliefert. Wohl der tschechische Titel der „Adaption“ Kunderas (Anm. 20).

46 Vgl. Anm. 29.

47 In der Briefsendung Kunderas an Bergmann vom 5. September 1967.

48 Offensichtlich erhielt Bergmann keine Rezensionen, jedenfalls sind im Grabbe-Archiv keine überliefert. Über die Resonanz schrieb Kundera am 12. Juni 1979 an den Verf., zugleich an die unterdrückte Inszenierung von 1962 erinnernd: „Die Wirkung der verbotenen Inszenierung war /und ist/ gross: das Schicksal aller Skandalaffären ... Die Inszenierung 1967 ist auch in eine ungünstige Zeit gekommen – satirisch war schon alles erreicht. Darum wenig Interesse, lauer Beifall, Ablehnen.“ (Privatarchiv Lothar Ehrlich) Kunderas sarkastische Grabbe-Adaption, deren Uraufführung 1962 verboten worden war, konnte dann zwar während des „Prager Frühlings“ 1967 unzensuriert stattfinden, doch seine radikale gesellschaftliche Kritik stellte keine Provokation mehr dar – denn es „war schon alles erreicht“, was Autor und Theater wollten.

49 Vgl. Ehrlich: Grabbe-Gesamtausgabe (Anm. 35), S. 116.

Freundliche Grüße
Ihres

*Überlieferung: Durchschlag des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 10*

11. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 12. SEPTEMBER 1972

Brno[,.]den 12.9.1972.

Sehr geehrter Herr Doktor Bergmann,

vielleicht erinnern Sie sich noch meiner.⁵⁰ Sie haben mir vor sechs oder sieben Jahren Ihre vorzügliche Grabbe-Ausgabe liebenswürdig geschickt.

Ich beschäftige mich nun wieder mit dieser enormen Persönlichkeit⁵¹ und bitte Sie[,.] mir noch die Bände 5 und 6 zukommen zu lassen*, damit ich die Ausgabe komplettieren und auch die Briefe in Betracht nehmen kann.

/Ich hoffe, die Bände sind schon erschienen!/⁵²

-
- 50 Die fünfjährige Lücke in der Korrespondenz dürfte letztlich durch die wiederum stärkere politische Unfreiheit, Überwachung und Depression nach der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ 1968 bedingt sein. Von 1972/73 sind in der LLB allerdings lediglich die folgenden zwei Briefe Kunderas überliefert, und es fehlen die üblichen Durchschläge der Gegenbriefe Bergmanns. Der Abbruch des brieflichen Kontaktes ist auf den November 1973 zu datieren: Bergmann übersendet seine gerade erschienene Grabbe-Bibliographie mit einer handschriftlichen Widmung: „Herrn Ludvík Kundera mit freundlichen Grüßen [.] Detmold, November 1973 [.] Dr. Alfred Bergmann.“ Eine Reaktion Kunderas darauf ist nicht bekannt.
- 51 Welches Vorhaben Kundera hier meint, ließ sich nicht ermitteln. Erst fast zwanzig Jahre später publizierte er den Essay „Grabbe“. In: *Divadelní revue* 4/1992, S. 36-46, in dem er auf zwei in den Bibliographien der Grabbe-Jahrbücher nicht verzeichnete tschechische Inszenierungen verweist: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* 1986 im *Družstvo divadelní tvorby, Klub v Řeznické*, und 1992 *Don Juan und Faust* im *Labyrint-Divadlo*, beide in Prag (Vgl. dazu die Abbildungen am Ende des Beitrags). Noch der 84jährige Kundera gibt den Band *Noc a sen a modro. Literatura německého romantismu* [Nacht und Traum und Bläue. Literatur des deutschen Romantismus] mit einem Grabbe-Kapitel heraus (Olomouc 2004, S. 63-73). Weiterhin siehe seine Erinnerungen *Různá řečiště* [Verschiedene Flußbetten]. Bd. XVII. Praha 2005; vgl. dazu den Beitrag von Pavel Novotný in diesem Band.
- 52 Bd. V war 1970 erschienen, Bd. VI folgte erst 1973. Beide Briefbände hat Kundera noch erhalten, denn er ließ den Verf. am 18. Juli 1979 wissen, dass er den „Gesamtgrabbe“ von Bergmann „besitze“ (Privatarchiv Lothar Ehrlich).

Mit den besten Grüßen
stets Ihr

Ludvík Kundera [handschriftlich]

Bitte, deuten Sie Ihre Wünsche an: vielleicht würde sich bei uns etwas, was Sie interessiert, finden.

Ludvík Kundera
Dimitrovova 12
Brno/ČSSR

*) aber eingeschrieben, bitte!

*Überlieferung: Original des Typoskriptes
Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 11*

12. LUDVIK KUNDERA AN ALFRED BERGMANN, 19. FEBRUAR 1973

Brno[,] den 19.2.1973.

Sehr geehrter Herr Professor Bergmann,

endlich, endlich, endlich habe ich das gesamte tschechische Grabbe-Material auf meinem Tisch! Sie bekommen es in zwei Sendungen als eingeschriebene Drucksache.⁵³

Heute schicke ich die erste. Sie enthält:

1. Ein Exemplar der Zeitschrift *Divadlo* [=Theater/ 1963, Nr. 1, wo die erste Fassung meiner Grabbe-Adaptierung *Nežert* [=Unscherz/ abgedruckt ist.

2. Ein Exemplar der derselben Zeitschrift, aber 1964, Nr. 2, wo ab Seite 55 ein Artikel von Zdeněk Hořínek abgedruckt ist – ein Verriss des Textes meines damals nicht inszenierten Stückes.

3. Die Einladung zur Premiere meiner Grabbe-Adaptierung /1 Blatt/, die dann nicht stattgefunden hat.

4. Ein sehr seltenes Photo von den Proben dieser Inszenierung. Mit Zeichen X.

5. Das Programmheft der endgültigen Aufführung meines Stückes /bearbeitete Fassung/ 1967.

6. Sechs Photos aus dieser Inszenierung. Mit Zeichen Y.

53 Das Material befindet sich im Grabbe-Archiv der LLB.

In den nächsten Tagen schicke ich meine zweite Sendung mit dem folgenden Inhalt:

7. Das Programmheft /ein grosses Blatt zur Aufführung des authentischen Grabbe-Stückes Scherz etc. in Naivní divadlo [=Naives Theater/ in Liberec, 1971.

8. Sieben Photos aus dieser Inszenierung.

9. Eine fremdsprachige Broschüre über dieses Theater.

Ich freue mich, dass ich nach einer so langen Zeit doch schicken kann das, was relativ vollständig ist. Es fehlen bloss Rezensionen beider Aufführungen; unauffindbar, aber im Grunde genommen nicht wichtig. Am wichtigsten sind die Programmhefte und die Photos!

Mit den besten Grüßen Ihr

Ludvík Kundera

Überlieferung: Original des Typoskriptes

Bestand: LLB, Slg 12, Nr. 238, Bl. 12



„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ in Prag 1986



„Don Juan und Faust“ im Labyrinth-Theater Prag 1992

CLAUDIA DAHL (DETMOLD)

Grabbe-Inszenierungen 1992-2000

Im Grabbe-Jahrbuch 1992 erschien von Erika Brokmann eine Zusammenstellung der Grabbe-Inszenierungen 1986-1991. 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

Don Juan und Faust

| | | |
|------------|--|---|
| 30.09.1992 | Detmold Landestheater | R Ulf Reiher Bb Manfred Kaderk M Cornelius Hirsch |
| 1994 | New York NADA-Theater | |
| 1998, Juli | Zürich Opernhaus (Theater am Rande) | R Lubosch Held Hrdina |
| 06.03.1999 | Hamburg Deutsches Schauspielhaus | R Thirza Bruncken Bb Jens Kilian |
| 22.04.1999 | München Residenztheater | R Anselm Weber Bb Raimund Bauer M Wolfgang Siuda |
| 27.10.2000 | Wien Ateliertheater | B/R Marcus Strahl Bb Manfred Tscherne |

Hannibal

| | | |
|------------|------------------------------------|--|
| 09.01.1993 | Frankfurt (Oder) Kleist-Theater | B Armin Petras und Ralf Fiedler R Armin Petras Bb Philipp Stözl (im Rahmen der Doppelproduktion „Hübner und Hannibal“) |
|------------|------------------------------------|--|

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung

| | | |
|--------------------|--|---|
| 02.02.1992 | Aachen Stadttheater | R Hans-Ulrich Becker Bb Alexander Müller-Elmau M Viola Kramer |
| 30.10.1992 | Kronach Freie Werkbühne | R Daniel Leistner |
| 1993 | Wörth Europa-Gymnasium | R Martina Bilke M Knut Maurer |
| 02.07.1993 | Siegburg Anno-Gymnasium | R Horst Frings |
| 16.10.1993 | Göttingen Deutsches Theater | R Peter Heusch Bb Graf-Edzard Habben M Heinz-Otto Behr |
| 1994, März | Dorfen Gymnasium | R Gerhard Häußler Bb Anton Empl M Michael Röhl |
| 27.05.1994 | Lage Gymnasium | R Dieter Pütsch |
| 18.06.1994 | Münster Studiobühne der Universität | R Cornelia Köhler M Günter Fortak (Wiederaufnahme 1994, erste Inszenierung 1949) |
| Vor dem 19.07.1994 | Augsburg Werkspielseminar des Lehrstuhls Kunsterziehung an der Universität | R Leo Schmitt |
| 01.09.1994 | Sommerhausen Torturmtheater | R Veit Relin |
| 1994, November | Traunstein Lehrerspielgemeinschaft des Schulamts | R Burkhard Haase |
| 01.12.1994 | Neuss Rheinisches Landestheater | R Jürgen Strube Bb Renée Günther |
| 1995, Januar | Zürich Theater am Rande im Keller 62 | R Lubosch Held Hrdina |
| 27.01.1995 | Oldenburg Staatstheater | R Kai Festersen Bb Susanne von Gwinner M Sebastian Venus |
| 29.03.1995 | Stuttgart Heidehof-Gymnasium | |

| | | |
|--|---|--|
| 27.06.1995 | Bad Oeynhausen Immanuel-Kant-Gymnasium | R Gert Elgert |
| 23.09.1995 | Tübingen Landestheater Württemberg-Hohenzollern | R Stefan Viering Bb Simone Manthey |
| 1995, November | Traunreut Gymnasium | R Klaus Hüttenhofer und Gerhard Ficker |
| 1996, Mai | Eberswalde Humboldt-Gymnasium | R Sabine Reinicke und Stefa- nie Klein |
| 11.07.1996 | Kronach Freilichttheater, Faust-Festspiele | R Daniel Leistner |
| 03.10.1996 | Baden-Baden Theater | R Kai Braak Bb Thomas Richter-Forgách M Uli Schreiber |
| 1997, April | Ratzeburg Lauenburgische Gelehrtenschule | R Niels Berndt |
| 08.05.1997 | Ehingen Gymnasium | R Robert Erni Bb Friederike Moser |
| 04.10.1997 | Budapest Budapesti Őszi Fesztivál, Új Színház | R Eszter Novák (Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem <ungar.>) |
| 20.12.1997 | Essen Junges Theater Casa Nova | B Verena Joos und Peter Siefert R Peter Siefert Bb Irene Edenhofer M Reinhard Karger |
| 1998 (29.04.1998 in Berlin, 18.06.1998 in Weimar) | Montélimar (Frankreich) Théâtre du Fust (Marionetten-Theater) | B Emilie Valantin und Jean Sclavis R Emilie Valantin Bb Nicolas Valantin M Jean-Christophe Marti (Koproduktion: Hebbel- Theater Berlin, Kunstfest Weimar) |
| Vor dem 03.07.1998 | Freiberg a. N. Oscar-Paret-Schule | B/R Christian Rehmklau |
| 07.08.1998 | Brüglingen (Schweiz) Verein Kultur | R Stefan Saborowski |
| 05.09.1998 | Wilhelmshaven Landesbühne Niedersachsen Nord | R Gerhard Hess Bb Dorin Kroll M Udo Becker |

| | | |
|--------------|--|---|
| [05.11.1998] | Berlin Alte Möbelfabrik im Schlossplatz- theater Köpenick, Jugendtheater | R Regina Schneider Bb Reinhardt Grimm |
| 1999 | Langenthal (Schweiz) Gymnasium | R Peter Iseli |
| 22.05.1999 | Wehrheim Theater der Landjugend | |
| 02.12.1999 | Paderborn Studiobühne der Universität | R Wolfgang Kühnhold Bb Christian Kunz, Marion Hoffmann und Thorsten Müller |
| 13.12.1999 | Münster Theatergruppe der KFH | R Hans-Rüdiger Schwab |
| 18.03.2000 | Bautzen Deutsch-Sorbisches Volkstheater | B/R Sven Stäcker |
| 28.03.2000 | Eichstätt Gabrieli-Gymnasium | R Rüdiger Hobohm |
| 07.06.2000 | Uetze Gymnasium | R Klaus-Peter Großmann |

JOACHIM EBERHARDT (DETMOLD)

Am Vorabend der Revolution – ein unbekanntes
Freiligrath-Gedicht

Schon deßwegen müssen wir die Tyrannen aus der Welt schaffen, weil sie uns zwingen, schlechte Gedichte gegen sie zu schreiben.

Ferdinand Freiligrath an Jakob Lucas Schabelitz
am 14. April 1847

1. Einleitung

Vor einigen Jahren bin ich – anlässlich der Suche nach der Quelle des Epithetons „Trompeter der Revolution“ an dieser Stelle der Beziehung zwischen Ferdinand Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz nachgegangen.¹ Schabelitz hatte Freiligrath 1847 in London kennengelernt und darüber in seinem Tagebuch berichtet; das Tagebuch ist in seinem Nachlass in der Universitätsbibliothek Basel erhalten.

Die Bekanntschaft beginnt mit einem Treffen am 13. April 1847. Freiligrath bittet darum, Schabelitz möge sich für eine Beihilfe zum Druck eines politischen Gedichts verwenden. Im Tagebuch heißt es:

Es handelte sich um Druck und Verbreitung eines Gedichtes von „Gentz von Frankenstein“, um meine Verwendung wurde nachgesucht, um den Herzog zur Kostenübernahme zu bewegen. Ich versprach es Freiligrathen.²

Mit dem „Herzog“ ist Karl II. Herzog von Braunschweig gemeint, der die *Deutsche Londoner Zeitung* finanziert, für die Schabelitz arbeitet. Stutzig macht die Zuschreibung „eines Gedichtes von ‚Gentz von Frankenstein‘“. Handelt es sich gar nicht um ein Freiligrath-Gedicht? Aber warum steht dann der Name des Verfassers in Anführungsstrichen? Wer ist dieser Gentz von Frankenstein?

In Fleischhacks Freiligrath-Bibliographie ist das fragliche Gedicht mit dem Titel „Am Vorabend der Revolution“ unter der Nr. 256 verzeichnet, mit dem Vermerk „Freiligrath möglicherweise Verf.“ Es erschien in der Beilage Nr. 107

1 Joachim Eberhardt: Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 207-212.

2 UB Basel, NL 233, 2.

der *Deutschen Londoner Zeitung* am 23. April 1847 und zeitgleich als Flugblatt.³ Literatur zu dem Gedicht gibt es kaum. Tibor Dénes widmet sich 1966 in einem Aufsatz den Londoner Jahren (1845-1848) von Schabelitz und streift dabei auch dieses Gedicht: es sei Schabelitz zu verdanken, „daß die gesamten Druckkosten von Freiligraths Dichtung – *Gentz von Frankenstein* – gedeckt wurden“.⁴ Dénes schreibt das Gedicht also Freiligrath zu. Als Beleg verweist Dénes auf einen Brief Freiligraths, der ebenfalls in Schabelitz' Nachlass in der UB Basel liegt. Er ist zum ersten Mal gedruckt von Gerhard K. Friesen. Freiligrath schreibt:

Bürger Schabelitz,
 der Bürger Herzog ist ein ordentlicher Mann, u. soll republikanisch bedankt sein.
 Ich überlasse die Sache ganz Ihrem freundlichen u. sachverständigen Arrangement.
 Wirklich agitirende Sachen hab' ich bis jetzt nur zwei: das Ihnen bekannte u. das hier anliegende Gedicht. Schleudern wir nun zuerst so rasch wie möglich diese beiden hinaus, einfach u. prunklos [...].⁵

Dénes hat vermutlich den Zusammenhang zwischen Schabelitz' Tagebucheintrag und Freiligraths Brief hergestellt, weil sie sich mit Bitte und Dank zu entsprechen scheinen.⁶ Freiligraths Brief ist im Original nicht mit Datum versehen, so dass Dénes ihn kurzerhand auf „wohl zu dieser Zeit“ bzw. den „17. April 1847“ datiert hat.⁷

Doch das ist offenkundig falsch: Die beiden „[w]irklich agitirende[n]“ Gedichte, von denen nach dem Dank die Rede ist, sind „Im Hochland fiel der erste Schuß“ und „Die Republik!“, wie sich aus dem weiteren Verlauf des Briefes eindeutig ergibt. Da Freiligrath selbst im Abdruck die Entstehung der beiden Gedichte datiert, und zwar auf den 25. und 26. Februar 1848, muss der zitierte Brief am oder kurz nach dem 26. Februar geschrieben sein, sicher vor

3 Ein Exemplar des Flugblatts existiert im Bestand der Stadtbibliothek Mainz, Signatur 5/331, Nr. 8. Ich danke der StB Mainz für Scan und Auskunft.

4 Tibor Dénes: Lehr- und Wanderjahre eines jungen Schweizers (1845-1848). Jakob Lukas Schabelitz, Herzog Karl II. von Braunschweig und die Deutsche Londoner Zeitung. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 16 (1966) 1, S. 34-79, hier S. 65. Online: <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-80567>>.

5 „Trotz alledem und alledem“. Ferdinand Freiligraths Briefe an Karl Heinzen 1845 bis 1848. Hrsg. von Gerhard K. Friesen. Bielefeld 1998 (Vormärz-Studien, 3), S. 37 (Wortlaut am Original geprüft: UB Basel, NL 233, 6 f 4).

6 Die Zuschreibung wurde von Volker Giel in das Freiligrath-Briefrepertorium (<http://www.ferdinandfreiligrath.de>) übernommen, siehe Eintrag zu Brief Nr. 1478.

7 Dénes: Lehr- und Wanderjahre (Anm. 4), S. 65, Anm. 68; dies hat Manfred Häckel übernommen in: Freiligraths Briefwechsel mit Marx und Engels. Hrsg. von M.H. Berlin 2. Aufl. 1976, Bd. 1, S. XL und Anm. 107.

dem 3. März, da an diesem Tag „Im Hochland ...“ als erstes der ‚agitierenden‘ Gedichte in der *Deutschen Londoner Zeitung* erschien.⁸ Daher dürfte sich der im Brief ausgesprochene Dank Freiligraths wohl kaum auf eine Beihilfe für ein Gedicht beziehen, das bereits im April des Vorjahres gedruckt wurde. Sehr viel wahrscheinlicher bedankt sich Freiligrath für eine Zusage Karls II. für eine zukünftige Druckhilfe, etwa für die Verbreitung der beiden Gedichte im Flugblatt, welche auch tatsächlich von der Offizin der *Deutschen Londoner Zeitung* hergestellt worden sind. So erhält zudem Freiligraths Bemerkung guten Sinn, Schabelitz das „Arrangement“ überlassen zu wollen.

Bestehen bleibt also, nach dem Zeugnis von Schabelitz’ Tagebuch, zunächst einmal die Feststellung, dass Freiligrath sich im April 1847 bei Schabelitz für den Druck eines Gedichtes verwendet hat, das unter dem Namen „Gentz von Frankenstein“ veröffentlicht wurde. Zwar meint Gerhard Friesen, dieses Gedicht sei „derart monarchistisch“, dass es wohl nicht von Freiligrath sein könne.⁹ Aber ein anderer, genau datierter Brief Freiligraths belegt unzweifelhaft zusammen mit Schabelitz’ Tagebucheintrag Freiligraths Autorschaft. Freiligrath schreibt am 14. April 1847, also am Tag nach dem oben erwähnten Treffen, an Schabelitz:

Meinen verbindlichsten Dank für Ihre gütigen Zeilen u. die freundliche Mühewaltung, die Sie in Betreff der fraglichen Angelegenheit nicht gescheut haben. Ich freue mich des Erfolgs, weil das Gedicht praktisch ist u. sein Theil dazu beitragen wird, die Berliner Polizei in Athem zu halten. Was das Aesthetische desselben angeht, so kennen Sie meine Meinung darüber, u. werden aus diesen Gründen mich nicht mißverstehen, wenn ich Sie freundlich bitte, mich keinenfalls, (wenigstens nicht gedruckt in der Zeitung u. auf den Einzelabdrucken) als Einsender des Liedes zu bezeichnen. Schon deßwegen müssen wir die Tyrannen aus der Welt schaffen, weil sie uns zwingen, schlechte Gedichte gegen sie zu schreiben.

Was die dunkeln Zeilen betrifft, so wäre meines Erachtens das verabredete einfache Fragezeichen (als „Anmerkung des Setzers“) genügend, die fertigen 1000 Exemplare würde ich bitten, sobald wie möglich an Hrn. Trübner zur Weitern Expedition gelangen zu lassen, mir aber gütigst ein Exemplar der betreffenden Zeitungsnummern zuzuschicken.¹⁰

Das Gedicht „Am Vorabend der Revolution“ erschien neun Tage später in der *Deutschen Londoner Zeitung* vom 23. April 1847. Soweit ich sehe, ist es später

8 Siehe Ernst Fleischhack: Bibliographie Ferdinand Freiligrath 1829-1990. Bielefeld 1993, Nr. 601.

9 So fasse ich seinen Hinweis auf die Distanzierung der *Deutschen Londoner Zeitung* zusammen, siehe „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 5), S. 37-38, Anm. 79.

10 Freiligraths Briefrepertorium (Anm. 6), Nr. 570. Zit. nach dem Original, UB Basel, NL 233, 6 f 2.

in keine Freiligrath-Ausgabe aufgenommen worden, so dass hier die erste Wiedergabe seit diesen Drucken erfolgt.

Am Vorabend der Revolution

„Die Revolution klopft an.“

- 1 Noch schwankt die schwere Schicksalswaage,
 Um die Du hoffend – zweifelnd stehst;
 Noch ist die große Lebensfrage,
 Armselig Deutschland, nicht gelöst!
- 5 Noch ist das Loos, das Dir beschieden,
 Im großen Glücksspiel nicht verspielt: –
 Greif zu! – Das Eisen mußt Du schmieden,
 Zum Schwerdte, eh' es abgekühlt! –
- Die Stunde naht! Zur reichen Ernte
- 10 Erkeimt des langen Harrens Saat!
 Die Freiheit winkt, die bald verlernte,
 Die Freiheit ruft zur raschen That! –
 Fort mit dem Zagen – Wünschen – Hoffen –
 Warst lange Knecht im eignen Haus –
- 15 Sieh' her! Jetzt steht Dein Käfig offen: –
 Gefang'ner Adler, fliege aus! –
- Wirst Du ihn jetzt nicht recht erfassen
 Der Rettung günst'gen Augenblick,
 Wirst Dir das Schwerdt entwinden lassen –
- 20 Da giebt Dir's Keiner mehr zurück! –
 Wirf Deine Götzen vom Altare –
 Wag einen Sprung – jetzt oder nie!
 Noch ist die Freiheit keine Waare!
 Nicht ellenweise kaufst Du sie!
- 25 Trau nicht dem kurzen Geisteswehen,
 Dem Freiheitsrausch der Gegenwart –
 Wir haben's oft genug gesehen
 Was aus den Freiheits*träumen* ward! –
 Das Staatsgerippe wankt und zittert –
- 30 Du sollst ihm helfen – hilf ihm nicht! –
 Und Du wirst sehen, wie verwittert
 Der morsche Bau zusammenbricht! –

Trau nicht den falschen Liberalen!
Vertretung bietet ihr Programm
35 Den Reichen nur, die Steuern zahlen, –
Das Volk bleibt das geschorne Lamm! –
Trau Denen nicht, die in der Massen
Erziehung stets Gefahren sah'n,
Und Fortschritt – Freiheit hoffend lassen
40 Auf friedlicher – auf eb'ner Bahn!

Trau Denen nicht, die da verbreiten,
Wie es so gut der König meint; –
Es ist nicht wahr! – Zu allen Zeiten
War die Gewalt der Freiheit Feind! –
45 Die da des Volkes Wohlfahrt bauen
Auf Liebe zu dem Herrscherhaus –
Auf Liebe – Liebe? – das Vertrauen
Auf Fürstentreue – das ist aus! –

Sind Deutschland Deine Volksvertreter
50 Gewachsen dieser großen Zeit –
Sind es nicht höfische Verräther,
Der ganzen Nachwelt Fluch geweiht;
So müssen sie, um zu bewähren,
Daß wirklich Du vertreten bist,
55 Zuerst sich *permanent* erklären
Bis Dir als Recht bewilligt ist:

„Preßfreiheit mit den weit'sten Schranken,
Wie sie in England existiert!
Freiheit der Reden und Gedanken,
60 Wie sie dem Volk ist garantirt!
Gewissensfreiheit! – scharfe Trennung
Der Kirche von dem Regiment!
Jedweder Sekte Anerkennung,
Gleichviel wie sie sich immer nennt! –

65 Wahlfähigkeit für alle Klassen,
Ob reich – ob arm, im ganzen Staat! –
Zur Wählbarkeit nicht zugelassen,
Wer eine Staatsbedienung hat! –
Reichstände, die Gesetze geben,
70 Im jährlichen Versammeltsein,
Und welche, Steuern zu erheben

- Und abzuschaffen, Macht verlei'h'n! –
- Reichstände, die das Schuldregister
Des Staats bestimmen im Budget
75 Und denen jeder Staatsminister
Verantwortliche Rede steht! –
Geschworene in den Gerichten
Mit Oeffentlich- und Mündlichkeit;
Gesetzes-Gleichheit allen Schichten
80 *Des deutschen Volkes, weit und breit!* –
- Die Krone bildlich beibehalten,
Doch ohne Einfluß und Gewalt,
Zum Mitberathen und Verwalten
Mit festgestelltem Jahrgelt! –
85 Und bis dies Alles ausgeführt: –
Entwaffnung jedes zweiten Manns
Und *Bürgerwachen* proklamirt
Im ganzen Land, als Schutz und Schanz! –“
- Das thut uns Noth! – das muß uns werden,
90 So wahr ein Gott im Himmel ist! –
Mit Zürnen steht er, wie auf Erden
Der Fürstentroß sich frech vermißt! –
Er steht bei unserm guten Rechte
Er wird uns Kraft im Kampf verlei'h'n,
95 Denn er will Sklaven nicht und Knechte –
Er will wir sollen *Menschen* sein!
- Und wagt es Einer Hand zu legen
An der Vertreter heilig Haupt;
Hält man Gewalt dem Volk entgegen,
100 Dem Stimme schon und Wort geraubt –:
Da wär' das Losungswort gegeben –
Hin ging es nach Berlin zu Hauf,
Bei Gott! Ihr solltet es erleben –
Das *ganze Deutschland* stände auf! –
- 105 Es zög' die Hungersnoth mit Stöhnen
Zerlumpt in Eure Königsstadt
Und äße lachend – unter Thränen
Sich erst in Euren Küchen satt –
Dann stellten wir an heil'ger Stätte

110 Die Tyrannei vor's Blutgericht
Und schlugen unsre Sklavenkette
Dem Bettelkönig in's Gesicht! –

Gentz von Frankenstein.¹¹

2. Zum Text

In einem Brief an Levin Schücking vom 2. Juli 1846 hatte Freiligrath seine Übersiedlung aus der Schweiz nach London begründet mit dem Hinweis auf die Unsicherheit der freien Schriftstellerei, zumal wenn man kein Publizist, sondern auf Inspiration wartender Dichter sei. London sollte ihm „ehrliche und ehrenvolle Unabhängigkeit“ sichern; er habe

eine Korrespondentenstelle auf einem angesehenen kaufmännischen Bureau [...] die mir vorderhand 200 Pfund Gehalt auswirft, nach einem Jahre aber auf 300 Pfund sich verbessern wird [...] Zu arbeiten hab' ich täglich 6-7 Stunden, behalte also für Poesie und Studium Zeit genug übrig.¹²

Obwohl Freiligrath die in Aussicht genommene Stelle bei seiner Ankunft in London besetzt findet, gelingt es ihm, eine neue zu ähnlichen Konditionen zu finden.¹³ Am 17. September 1846, etwa seit anderthalb Monaten in London, schreibt er an Karl Heuberger, seine neue Stellung sei „angenehm“, das „Salair [...] mäßig“ und „Muße für die Muse“ fehle ihm nicht.¹⁴ Allerdings hat er zu diesem Zeitpunkt die Arbeit noch gar nicht angetreten, und so klingt sein Urteil vier Wochen später zurückhaltender. Er führe jetzt ein „überaus beschäftigtes Leben“; müsse morgens um 8 Uhr aus dem Haus und sei abends selten vor 10 Uhr zurück.¹⁵ In einem Brief an Karl Heinzen vom 14. Januar 1847

-
- 11 Die Kursive vom Verf., sie entspricht im Original einer Sperrung.
 - 12 Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, 2. Juli 1846. In: Ferdinand Freiligraths sämtliche Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Ludwig Schröder. Leipzig 1907, Bd. 10, S. 117-123, hier S. 119.
 - 13 Ferdinand Freiligrath an Karl Heinzen, 18. September 1846. In: „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 5), S. 79-82, hier S. 79.
 - 14 Ferdinand Freiligrath an Karl Heuberger am 17. September 1846. In: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen, 2 Bde. Lahr 1881-1882, Bd. 2, S. 186-187, hier S. 187.
 - 15 Ferdinand Freiligrath an Baronin Marta von Müller, 12. Oktober 1846. In: Gerald W. Spink: Ferdinand Freiligraths Verbannungsjahre in London. Berlin 1932 (Germanische Studien, 126), S. 21-22.

beschreibt Freiligrath sich als „ans Pult geschmiedet“, und bei seinen „lumpigen 200 Pfund u. dem, was ich literarisch nebenbei mache“, wisse er noch nicht, wie er sich durchschlagen solle.¹⁶ Knapp zwei Monate später gesteht er Heinzen, seine Frau müsse dazuverdienen. Neben dem Geschäft bliebe nur sonntags frei, und er müsse sich mit Besuchen bei Bekannten „zurückhalten“, um „Zeit für mein bischen Poesie“ zu haben.¹⁷

Unter diesen Bedingungen ist kaum erstaunlich, wie gering der poetische Ertrag des ersten Londoner Exils ausfällt. „Schneller als erwartet, war der politische Lyriker damit an einen vorläufigen Endpunkt gelangt“, fasst Volker Giel zusammen.¹⁸ Nur drei Gedichte sind nach dem Umzug nach London entstanden und können 1849 in das erste Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ aufgenommen werden¹⁹; zwei davon sind keine eigenen Werke, sondern Übersetzungen: „Irland“ (datiert Februar 1847), „Das Lied vom Hemde. (Nach Thomas Hood.)“ (datiert Sommer 1847) und „Die Seufzerbrücke. (Nach Thomas Hood.)“ (datiert ebenfalls Sommer 1847).²⁰ Zwar hatte die *Deutsche Londoner Zeitung* im Dezember 1846 angefangen, Freiligrath-Gedichte zu drucken, doch sind dies mit den sechs Gedichten von *Ça ira!* und dem im *Rheinischen Taschenbuch* von 1846 erschienenen „Requiescat“ ausschließlich bereits veröffentlichte Stücke.²¹ Öffentliche Anerkennung erfährt Freiligrath trotzdem²²; so veröffentlicht die *Deutsche Londoner Zeitung* das mit „Ein Proletarier“ unterzeichnete Widmungsgedicht „An Ferdinand Freiligrath“ in der Beilage

16 Ferdinand Freiligrath an Karl Heinzen, 14. Januar 1847. In: „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 5), S. 96.

17 Ferdinand Freiligrath an Karl Heinzen, 5. März 1847. In: Ebd., S. 100-102.

18 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 (2000/2001), S. 324-350, hier S. 333.

19 „Diese sozialen Klagelieder“ seien „sogar weniger radikal als seine früheren Äußerungen über deutsche Verhältnisse“, urteilt Christine Lattek: Ferdinand Freiligrath in London. In: Grabbe-Jahrbuch 8 (1989), S. 101-130, hier S. 102.

20 Seit den „Zeitgedichten“ des Bandes *Ein Glaubensbekenntnis* (1844) hat Freiligrath seine Gedichte mit Entstehungsdatum veröffentlicht. Vgl. zu den beiden Übersetzungen Götz Schmitz: Zwischen Romantik und Revolution: Ferdinand Freiligraths Übersetzungen während des ersten Londoner Exils (1846-1848). In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/2001), S. 315-323.

21 Die Veröffentlichungen sind in „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 5), S. 35-36; Anm. 74-75) schon genannt.

22 Vgl. Lattek: Ferdinand Freiligrath in London (Anm. 19), S. 106 zu „öffentlichen Ehrungen“.

vom 26. Februar 1847, das den Dichter für sein Exil lobt: „Du warst und bist ein freier Mann.“²³

Wenn Freiligrath also im April 1847 zur politischen Feder greift, dann fällt das in eine Zeit der literarischen Dürre. Vielleicht hat die beklagte Arbeitsbelastung des Büros auch eine befriedigendere Ausarbeitung des Werks verhindert. Denn in seinem – oben bereits zitierten – Urteil lässt „das Ästhetische“ des Gedichts zu wünschen übrig, und darum erscheint das Gedicht unter Pseudonym.

Der Titel „Am Vorabend der Revolution“ ist weitblickend gewählt – denn auch die heutigen Rückblicke auf den Vormärz sprechen gern vom „Vorabend“, tun dies ja aber *ex post*.²⁴ Die hinzugefügte Motto-Zeile „Die Revolution klopft an“, die durch Anführungsstriche als Zitat markiert zu sein scheint, ist wohl eine Aufnahme von Friedrich Christoph Dahlmanns 1845 erstmals erschienener *Geschichte der französischen Revolution*, in dem das vierte Kapitel des ersten Buches „Das erste Anklopfen der Revolution“ heißt.²⁵ Damit würde dann gleich das welthistorische Gewicht des sich ankündigenden Geschehens betont.

Das Gedicht umfasst 14 Strophen mit jeweils acht kreuzgereimten jambisch-vierhebigen Versen, mit wechselnder weiblicher und männlicher Kadenz.²⁶ Es ist damit formal sehr einfach gehalten. Auffällig sind auf den ersten Blick die Zeichen, welche die Erregung des lyrischen Sprechers ausdrücken: 58 Gedankenstriche verteilen sich auf die 112 Verse; neun Phrasen sind durch Sperrung betont. Nur Ausrufezeichen beenden die Sätze, insgesamt sind es 33.

23 *Deutsche Londoner Zeitung*, Beilage zu Nr. 99 vom 26. Februar 1847. Die erste Strophe lautet: „Was hast Du, Freund, denn Schreckliches verbrochen / Daß auch der Stab ist über Dich gebrochen / Und Du belegt bist mit dem Bann? / Du hast von Freiheit und von Menschenrecht geschrieben, / Und darum hat man Dich aus Deutschlands Flur vertrieben. / Heil Dir! Du bist ein freier Mann!“

24 Z. B. Frank Lorenz Müller: *Die Revolution von 1848/49*. Darmstadt 2002, 4. Aufl. 2012, S. 37; Kapitel 3. C: „Das europäische Umfeld am Vorabend der Revolution“.

25 Friedrich Christoph Dahlmann: *Geschichte der französischen Revolution bis auf die Stiftung der Republik*. Leipzig 1845, S. 82; 2. Aufl. 1847, S. 81. – Dass diese Formulierung damals bekannt war, belegt z. B. Franz von Florencourt: *Zur preußischen Verfassungsfrage*. Hamburg 1847, S. 185: „Als wir die Rathhaustreppe herunter stiegen, flüsterte mir ein Freund, der eben Dahlmanns französische Revolution gelesen hatte, jene Ueberschrift eines Kapitels ins Ohr: ‚Die Revolution klopft an.‘ Es überraschte mich, weil ich gerade eben an dieselben Worte gedacht hatte; und Alle, die ich später sprach, gestanden, daß derselbe Gedanke mit überwältigender Nothwendigkeit im Nu vor ihrer Seele gestanden hatte“.

26 Das entspricht der von Horst J. Frank beschriebenen Form 8.37, siehe Ders.: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen u. a. 2. Aufl. 1993, S. 649-653.

Die inhaltliche Gliederung ist schlicht: Die ersten drei Strophen beschreiben die Gegenwart als historische Gelegenheit: „Die Freiheit ruft zur raschen That!“ (V. 12). Die Strophen 4-6 sprechen Warnungen aus an die zur Tat Aufgeforderten, die Strophen 7-12 politische Forderungen. Die zwei Schlusstrophen schließlich drohen denjenigen, die sich der Freiheit entgegenstellen könnten.

Obwohl der Gedankengang sich also leicht nachzuvollziehen lässt, leuchtet Freiligraths eigene Einschätzung ein, dass der Text in ästhetischer Hinsicht wenig gelungen ist. Das hat z. B. mit der unentschlossenen Sprechersituation zu tun. Das Gedicht beginnt als Rede, Aufforderung und Mahnung eines lyrischen „Wir“ (V. 27, 89) an ein „Du“ (V. 2 u. ö.), mit dem anfänglich „Deutschland“ (V. 4, 49) gemeint ist und das zugleich „Gefang’ner Adler“ (V. 16) genannt wird. Doch in der siebten Strophe verschiebt sich die Bedeutung des „Du“ in der Gleichsetzung mit den „Völkvertretern“ auf das „Volk“, dem Rechte zu bewilligen seien. Dann bezieht sich das lyrische „Wir“ als Empfänger der Rechte und setzt sich so mit dem „Du“ der siebten Strophe gleich: „Das thut uns Noth! – das muss uns werden“ (V. 89). Demgegenüber sind auf einmal, in den letzten zehn Versen, mit der Drohung die Regierenden direkt angesprochen: „Bei Gott! Ihr solltet es erleben“ (V. 103).

Auch die Metaphorik wirkt unkonzentriert: Der Adler, dessen Käfigtür offen steht (V. 15-16), soll erst „Der Rettung günst’gen Augenblick“ und dann „das Schwerdt“ festhalten. Der Vers „Noch ist Freiheit keine Waare!“ schwingt sich kühn auf, um im folgenden Vers krämerisch „Nicht ellenweise kaufst Du sie!“ zu ermatten (V. 23-24).

Auch syntaktisch-semantisch lassen die Verse zu wünschen übrig: Im zweiten Quartett der 5. Strophe scheint der Sinn des Satzes der Notwendigkeit des Reims (Massen/lassen; sah’n/Bahn) gewichen²⁷, wenn es heißt: „Trau denen nicht, die [...] Fortschritt – Freiheit hoffend lassen auf friedlicher – auf eb’ner Bahn.“²⁸

27 Das ist die Umkehrung des berühmten Verses von Alexander Pope „The sound must seem an echo to the sense“ aus dem Gedicht „Sound and sense“ (1711) – der Klang (der Gedichtzeile) soll ihrem Sinn entsprechen.

28 Ist „Freiheit hoffend“ eine Parenthese zu „Fortschritt ... lassen“? Ist „hoffend“ adverbiale Bestimmung zu „lassen“, dessen Objekt dann „Fortschritt – Freiheit“ wäre? Oder ist „lassen“ intransitiv gemeint, und „hoffend“ bezieht sich auf beides: „Fortschritt – Freiheit hoffend“? In allen drei Fällen fragt sich, was die Ortsangabe „auf eb’ner Bahn“ mit dem allein stehenden Verb „lassen“ zu tun haben könnte.

3. Der „Freiheitsrausch der Gegenwart“

Bekanntermaßen verdankt sich Freiligraths poetische Inspiration oft konkreten Anlässen. Welches Ereignis mag also den Dichter im April 1847 bewogen haben, seinen lyrischen Forderungskatalog aufzustellen? Das Gedicht ist vor dem 13. April entstanden; es dürfte sich dem Zusammentreten des „ersten vereinigten Landtags“ Preußens in Berlin am 11. April 1847 verdanken.²⁹ Hier trafen sich die „Volksvertreter“ (V. 49), die bis dahin ausdrücklich nicht „permanent“ (V. 55) berufen waren, und sollten dem „Staatsgerippe“ „helfen“ (V. 29-30). Dass Friedrich Wilhelm IV. in seiner Eröffnungsrede feststellt, keine Macht werde ihn bewegen, das „Verhältniß zwischen Fürst und Volk in ein conventionelles, constitutionelles zu wandeln“³⁰, wird Freiligrath beim Verfassen noch nicht gewusst haben; damit sind seine hochfliegenden „Freiheitsträume[]“ (V. 28) bereits im Ansatz erstickt, bevor das Gedicht überhaupt im Druck erscheint.

So erstaunt nicht, dass die Enttäuschung Freiligraths lyrische Stimme auch wieder verstummen lässt. Kein weiteres Gedicht entsteht bis zu den Ereignissen im Februar 1848 (sieht man von den oben genannten Übersetzungen ab). Aber dann geht es los: Am 25. Februar trägt Freiligrath beim Mittagessen dem Buchhändler Trübner und dem Freund und Redakteur Schabelitz das am Vormittag desselben Tages geschriebene Gedicht „Im Hochland fiel der erste Schuss“ vor, welches er zudem bereits für den Freund Karl Heinzen abgeschrieben und nach New York geschickt habe.³¹ Am 26. Februar schreibt Freiligrath „Die Republik!“,

29 Zum Vereinigten Landtag siehe z. B. Wolfgang J. Mommsen: 1848. Die ungewollte Revolution. Frankfurt a. M. 1998, S. 81-85.

30 Ebd., S. 82.

31 Wiedergegeben nach Eberhardt: Über die Quelle (Anm. 1), S. 209. Schabelitz nimmt „Im Hochland ..“ gleich mit, um es als Flugblatt und in der Deutschen Londoner Zeitung zu drucken, wo es am 3. März erscheint. Freiligraths Handschrift des Gedichts hat sich im Nachlass Schabelitz' erhalten (UB Basel, NL 233, 6 f 12). – Auch Heinzen druckt das Gedicht in der von ihm betreuten „Deutschen Schnellpost“ am 21. März 1848. Dass Heinzen das Gedicht von Freiligrath bekam, ist bestens bekannt. So hat Friesen in seiner Edition der Briefe Freiligraths an Heinzen (Anm. 5) darauf hingewiesen, dass das in Heizens Nachlass erhaltene Gedichtautograph „von allen späteren Editionen orthographisch abweicht“. Seltsamerweise scheint Friesen entgangen zu sein, dass Heinzen das Gedicht auch veröffentlicht, mit einer Einleitung, in der er aus Freiligraths Brief zitiert: „F. Freiligrath schickt uns für die ‚Schnellpost‘ die unten abgedruckten Verse, welche in der geflügelten Sprache der herrlichen Erregung uns die Kunde von dem großen Ereignis in Paris melden. ‚Sie sollen, wie Freiligrath schreibt, kein Gedicht sein; sie sind eine rauhe Rhapsodie, zwischen dem Lesen und Schreiben unerquicklicher Geschäftsbriefe,

am 17. März „Schwarz-Rot-Gold“, am 25. März „Berlin. Lied der Amnestirten im Auslande“, am 30. April als letztes Gedicht in England „Ein Lied vom Tode“; in Düsseldorf im Juni „Trotz alledem!“ und im Juli „Die Toten an die Lebenden“. Alle diese Gedichte erscheinen auch sofort in der *Deutschen Londoner Zeitung*³² und als Sonderdruck. Dabei fällt auf, dass Freiligrath die von Februar bis April erscheinenden Texte im Druck taggenau datiert. Sicher soll dies dem zeitgenössischen Leser in einer Zeit, in der sich die Lage täglich ändern kann, den Bezug eines Gedichts verdeutlichen, das schon einige Tage alt ist. Zugleich drückt es aber Erregung und Eile aus, je umfangreicher die Texte sind: 72 Verse an einem Vormittag (Im Hochland ...) und 108 an einem Tag (Schwarz-Rot-Gold) – Freiligraths poetischer Furor ist wieder erwacht.

zwischen dem Laufen und Heraushorchen nach Nachrichten auf der Börse, auf Lloyds u.s.w. athemlos auf's Papier geworfen. Doch sind die Zeilen vielleicht geeignet, euren Lesern den Eindruck welchen die Sache anderswo in Europa macht, frisch wiederzugeben. Benutzt sie darum für die „Schnellpost“, wenn ihr wollt – ohne andere Überschrift, als Ort und Datum. Es ist ja eben nur eine poetische Korrespondenz – freilich mit Herzblut geschrieben. Ich kann noch nicht sagen, wie mir zu Muth ist – so wild, so froh, so glücklich! / In einer Nachschrift zu diesem Brief heißt es: „Frankreich ist Republik! Einen größeren, stolzeren Sieg hat die Freiheit noch nicht erfochten. Alles ist so zauberhaft reich und unerwartet gekommen, daß man kaum noch an die Wirklichkeit glaubt!“ – Der betreffende Brief an Heinzen ist bei Friesen S. 136-137 wiedergegeben, die „Nachschrift“ findet sich weder dort noch im nächsten von Friesen gedruckten Brief, scheint also verlorengegangen. Ebenfalls bei Friesen nicht erwähnt ist, dass die „Schnellpost“ noch mindestens ein weiteres Gedicht Freiligraths druckt, nämlich „Ein Lied vom Tode“ in der Ausgabe vom 27. Mai 1848.

32 Siehe „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 5), S. 36 mit Anm. 76 und 77.

JOACHIM EBERHARDT (DETMOLD)

Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz

Einleitung

Im Jahr 1847 begegnen sich Ferdinand Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz (1827-1899) in London. Der 17 Jahre jüngere Schweizer ist zu diesem Zeitpunkt Redakteur der *Deutschen Londoner Zeitung* (im Folgenden: DLZ), die von Herzog Karl II. von Braunschweig finanziert wird¹; Freiligrath verdient sich im ersten Londoner Exil seinen Lebensunterhalt als Auslandskorrespondent der Londoner Firma *Frederick Huth & Co.* Der Redakteur und der Poet freunden sich an und erleben die revolutionäre Zeit des Frühjahrs 1848 gemeinsam. Schabelitz hilft Freiligraths revolutionären Gedichten in die Welt² und sorgt später für den ehrenvollen Beinamen „Trompeter der Revolution“.³

Die freundschaftliche Beziehung zwischen beiden ist in groben Zügen bekannt. Gelegentlich wurde in der Forschung bereits aus Briefen Freiligraths an Schabelitz zitiert, insbesondere aus dem Nachlass Schabelitz' in der Universitätsbibliothek Basel, wenn auch teilweise ungenau und mit irreführender Kontextualisierung.⁴ Im Folgenden werden die Briefe Freiligraths an Schabelitz

-
- 1 Zur Biographie Schabelitz' und zu Karl II. vgl. Conrad Ulrich: *Der Verleger Jakob Lukas Schabelitz*. Zürich 1999, zu Karl II. besonders S. 57-71. Das von der gelehrten Gesellschaft in Zürich im limitierter Auflage als Neujahrsblatt herausgegebene Werk widmet auch der Beziehung Schabelitz' zu Freiligrath ein Kapitel (S. 73-78), in dem aus einigen der hier vorgelegten Briefe erstmals Ausschnitte zitiert werden. Zu Schabelitz vgl. außerdem Tibor Dénes: *Lehr und Wanderjahre eines jungen Schweizer (1845-1848)*. Jakob Lukas Schabelitz, Herzog Karl II. von Braunschweig und die Deutsche Londoner Zeitung. In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 16 (1966), H. 1, S. 34-79; Inge Kießhauer: *Ein Nachruf im „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“ vom Februar 1899 für Jacob Lucas Schabelitz*. In: *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung* H. 26, 1989, S. 260-263. – Karl II. wird von Schabelitz in seinem Tagebuch nur „der Herzog“ genannt und daher auch hier im Folgenden so bezeichnet. – Zu Freiligrath in London vgl. auch Rosemary Ashton: *Little Germany. Exile and Asylum in Victorian England*. Oxford, New York 1986, S. 79-96.
 - 2 Joachim Eberhardt: *Am Vorabend der Revolution*. In diesem Band.
 - 3 Joachim Eberhardt: *Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“*. In: *Grabbe-Jahrbuch* 30/31 (2011/12), S. 207-212.
 - 4 Vgl. neben dem in Anm. 1 genannten Buch von Ulrich vor allem Christine Lattek: *Ferdinand Freiligrath in London*. In: *Grabbe-Jahrbuch* 8 (1989), S. 101-130, passim.

und weitere Dokumente vollständig mitgeteilt und kommentiert. Sie sind bislang größtenteils unveröffentlicht. Gegenbriefe von Schabelitz sind anscheinend nicht erhalten. Freiligrath schreibt aus seiner Privatwohnung in der Londoner Moorgate Street 10 an Jacob Lucas Schabelitz unter der Adresse der DLZ in der Warren Street 19, Fitzroy Square.⁵

Die Texte werden diplomatisch getreu wiedergegeben; der Zeilenfall wurde aus Platzgründen nicht beibehalten; Freiligraths Verdopplungsstrich über dem Buchstaben „m“ aufgelöst.

Dem edierten Text folgt jeweils ein Kommentar. Folgende Zeichen und Kennzeichnungen werden verwendet:

| | |
|-----------------------|---|
| <i>kursiv</i> | Schriftwechsel in der Vorlage von Kurrentschrift zur lateinischen Schrift |
| [in eckigen Klammern] | Herausgeberzusätze |
| | Seitenwechsel in der Vorlage |
| | Blattwechsel in der Vorlage |

Dokumente

1. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 14. APRIL 1847

Hochgeschätzter Herr,

Meinen verbindlichsten Dank für Ihre gütigen Zeilen u. die freundliche Mühewaltung, die Sie in Betreff der fraglichen Angelegenheit nicht gescheut haben. Ich freue mich des Erfolgs, weil das Gedicht praktisch ist u. sein Theil dazu beitragen wird, die Berliner Polizei in Athem zu halten. Was das Aesthetische desselben angeht, so kennen Sie meine Meinung darüber, u. werden aus diesem Grunde mich nicht mißverstehen, wenn ich Sie freundlich bitte, mich keinesfalls, (wenigstens nicht gedruckt in der Zeitung u. auf den Einzelabdrucken) als Einsender des Liedes zu bezeichnen. Schon deßwegen | müssen wir die Tyrannen aus der Welt schaffen, weil sie uns zwingen, schlechte Gedichte gegen sie zu schreiben.

Was die dunkeln Zeilen betrifft, so wäre meines Erachtens das verabredete einfache Fragezeichen (als „Anmerkung des Setzers“) genügend. Die fertigen

5 Vgl. Wolfgang Meiser: Das „Manifest der Kommunistischen Partei“ vom Februar 1848. Neue Forschungsergebnisse zur Druckgeschichte und Überlieferung. In: Marx-Engels-Jahrbuch 13 (1991), S. 117-129, hier S. 122-123.

1000 Exemplare würde ich bitten, sobald wie möglich an Hrn. Trübner zur Weiter-Expedition gelangen zu lassen, mir aber gütigst ein Exemplar der betreffenden Zeitungsnummer zuzuschicken.

Ich schreibe Ihnen mit der *Penny Post*, weil Ihr Bote mich nicht auf dem Comptoir fand, diese Antwort also nicht mitnehmen konnte. |

Nochmals meinen besten Dank! Sollten sich ähnliche Fälle wiederholen, so bleibe ich Ihrer gütigen Erlaubniß, Ihnen wieder zur Last fallen zu dürfen, gern gedenk, u. bitte Sie einstweilen, auch über mich, wenn ich Ihnen irgendwie dienen kann, frei verfügen zu wollen.

Hochachtungsvoll
Ihr
ergebener
F. Freiligrath

10 Moorgate Street,
14. Apr. 47.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f 2.

2 Bl. (3 beschr. S.).

Briefrepertorium Nr. 1570.

Dank ... Mühebewaltung] In seinem Tagebuch hält Schabelitz fest, dass ihm Freiligrath am Dienstag, dem 13. April 1847, von Johann Nicolaus Trübner vorgestellt wird.⁶ Sie seien gleich „ganz familiär“ miteinander geworden und hätten „Druck und Verbreitung eines Gedichtes von ‚Gentz von Frankenstein‘“ besprochen.⁷ Freiligrath bittet darum, Schabelitz möge sich beim Finanzier der DLZ, dem Herzog, für die Druckkosten der Verbreitung als Separatdruck verwenden. Am Abend spricht Schabelitz den Herzog darauf an und kann am Folgetag Freiligrath Vollzug melden. Freiligrath antwortet dankend mit dem hier vorgelegten Brief noch am gleichen Tag.

6 Jakob Lucas Schabelitz: Tagebuch, Maschinenschriftliche Abschrift, S. 34. UB Basel, NL 233.

7 Vgl. zu dem Gedicht ausführlich Eberhardt: Am Vorabend der Revolution (Anm. 2).

schlechte Gedichte] Weil Freiligrath das Gedicht für poetisch wenig überzeugend hält, soll es nicht unter seinem Namen veröffentlicht werden; es erscheint in der DLZ am 23. April unter dem Pseudonym „Gentz von Frankenstein“.

2. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 14. MAI 1847

[Adressiert:]

J. Schabelitz Esq.

19 Warren Street

Fitzroy Square. |

Verehrter Herr,

Herr Burkhardt brachte mir gestern Ihre einführenden Zeilen, als ich eben eilig vom Comptoir gehen wollte. Doch hab ich ihm noch gesagt, daß ich mich für ihn umhören u. ihm ein allenfallsiges Resultat meiner Bemühungen unter Ihrer Adresse mittheilen wollte. Nur fürchte ich, daß wenig Chance für Ihren Herrn Empfohlenen dasein wird. Auf dem Office der Herren Fr. H. & C. ist das Personal übercomplet, u. meine sonstigen Verbindungen in der City sind weder zahlreich noch einflußreich. Doch dürfen Sie sich darauf verlassen, daß ich thun werde, was in meinen Kräften steht. Einiges Warten darf sich Hr. Burkhardt aber nicht verdrießen lassen. Ich kann aus eigener Erfahrung ein Lied davon singen. Man muß hier aber immer eine Zeit ruhig zusehen können – dann kommt manchmal plötzlich etwas Passendes. Wie gesagt: ich werde mich für Hr. Burkhardt gewissenhaft bemühen. –

Erst gestern las ich in Ihrer Zeitung einen | Artikel über einen Ungarn oder Wiener: Benkert. Sollte die Zeitung unter dieser Person einen Hr. Kertbeny verstehen, der sich bei mir (auf dem Office, nicht in meiner Privatwohnung) mit Grüßen Heine's u. einiger Zürcher Freunde einführte, so ist es zwar nicht gegründet, daß ich diesem Herrn (wie die Londoner Zeitung sagt) die Thür gewiesen habe: wohl aber muß ich gestehen, daß mir, auch ohne Ihre Warnung in der Zeitung, schon allerlei Zweifel an der Wahrhaftigkeit u. Lauterkeit des Hr. Kertbeny (oder auch Benkert, wie er denn heißen mag) gekommen waren, deren Aufklärung (durch eine offene, einfache Mittheilung Dessen, was Sie über den Mann authentisch wissen) ich Ihnen aufrichtig Dank wissen würde. Entschuldigen Sie nur die Mühe! Wie auch die Eile, mit der ich – am Posttage – diese Zeilen aufs Papier werde!

Mit vollkommenster Hochachtung

Ihr ergebenster

FFreiligrath

10 MoorgateStreet,
14. May 47.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt. Transkription nach Kopie im Besitz der LLB Detmold (FrS 468,1).

Bestand: Privatbesitz.

Briefrepertorium Nr. 3087.

Herr Burckhardt] Es handelt sich um „Fritz Burckhardt, Pastetenbäckers Sohn am Bäumlein ... er sucht auch einen Platz auf einem Comtoir“, so Schabelitz in seinem Tagebuch am 30. April 1847.⁸

Herren Fr. H. & C.] Friedrich Huth (1777-1864) ist ein in Stade bei Hamburg geborener Kaufmann und Bankier. Huth hat sich 1805 in La Coruna selbständig gemacht und war 1809 nach London übersiedelt, wo er 1819 eingebürgert wurde. Zunächst im In- und Exportgeschäft tätig, entwickelt sich das Handelshaus nach der Aufnahme eines Partners Grüning als Frederick Huth & Co. „neben Baring und Rothschild zum größten Bankunternehmen in London“.⁹ Freiligrath war dort als Kommis tätig mit einem Gehalt von 200 Pfund jährlich, wie aus einem Brief an Karl Heinzen hervorgeht.¹⁰

Ungarn oder Wiener: Benkert] Karl Maria Benkert (1824-1882), in Wien als Sohn ungarischer Eltern geboren, ging in Erlau in Ungarn zur Schule. Zeit seines Lebens wirkte er als Übersetzer und Vermittler ungarischer Schriftsteller. – Er erhielt im September 1847 die Erlaubnis, das „Familienprädikat Kertbeny als alleinigen Eigennamen zu führen“.¹¹ In den 1840er Jahren führte ihn ein Wanderleben durch verschiedene Städte Europas. Er hatte im Februar 1847 in Paris unter anderem Heinrich Heine kennengelernt, bevor er im Mai des Jahres nach London kam, wo er bis November blieb. In seiner zweibändigen Schrift

8 Schabelitz: Tagebuch (Anm. 6), S. 37.

9 Walter Glawatz: Huth, Frederick. In: Neue deutsche Biographie 10 (1974), S. 93. Zu Huth vgl. auch Ulrike Kirchberger: Aspekte deutsch-britischer Expansion. Die Überseeinteressen der deutschen Migranten in Großbritannien in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1999 (Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte, 73), S. 215-217.

10 Ferdinand Freiligrath an Karl Heinzen, 5. März 1847. In: „Trotz alledem und alledem“. Ferdinand Freiligraths Briefe an Karl Heinzen 1845 bis 1848. Hrsg. von Gerhard K. Friesen. Bielefeld 1998 (Vormärz-Studien, 3), S. 100-104, hier S. 100.

11 Kertbeny, Karl Maria. Gedruckt als Handschrift. Selbstverlag, o. O., o. J. (aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek Wien).

Silhouetten und Reliquien erinnert er sich, er habe sich in London „viel in deutschen Kreisen umher[getrieben]“: „Freiligrath besuchte ich mehrmal auf seinem Bureau bei Huth & Comp.“¹²; er will Freiligrath seine Petöfi-Übersetzungen gezeigt haben, „der meinte, ich solle das Heft an Julius Campe schicken“.¹³

Ihre Warnung in der Zeitung] Am 7. Mai 1847 erschien in der DLZ in der Rubrik „Vermischtes“ eine Notiz mit folgendem Wortlaut: „Wir warnen alle, besonders unsere deutschen Leser, vor einem ehemaligen Wiener Livreehasaren und Schwindler, Namens Benkert, welcher hier unter einem angenommenen Grafentitel umhersuitisiert, Schulden macht und sich für den Verfasser eines in Leipzig in ungarischer Sprache erschienenen Werkes ausgiebt, welches er kaum zu lesen, viel weniger zu verstehen im Stande ist. Er rühmt sich der Bekanntschaften der Herren Heine, Freiligrath etc., welche aber nur darin besteht, daß ihm diese Herren ihre Thüre als einem Gauner gewiesen haben.“ Wie diese Notiz zustandekam, erklärt Schabelitz' Tagebuch: Am Mittwoch, 28. April, habe „ein gewisser ungarischer Graf Kertbeny“ beim Herzog Karl II. von Braunschweig vorgesprochen. Er wolle als Redakteur einer deutschen Zeitung unentgeltlich arbeiten und könne eine ganze Reihe von bekannten europäischen Namen als Korrespondenten anbieten. Schabelitz hält das Anerbieten „für 'ne glänzende Schwindelei“, wird aber beauftragt, den Fall zu klären. Er sucht Benkert am 29. April auf, der nicht unentgeltlich arbeiten will, sondern ihm als Lohn 10 Pfund als Handgeld im Voraus und 2½ Pfund als Wochenlohn vorschlägt. Damit fühlt der Herzog sich betrogen und lässt Schabelitz an Benkert eine Absage schreiben. Kertbeny reagiert beleidigt, wie Schabelitz festhält: „Montag Abends [3. Mai] war ich beim Herzog u. brachte ihm einen saugroben, gemeinen Brief des Hrn. Kertbeny, – nebst Aufschlüssen über seine Person, die ich von einem seiner Landsleute erhalten: sein Name ist gar nicht ‚Graf Kertbeny‘ sondern einfach Benkert, unter welchem letzterem er in Leipzig eine Gedichtsammlung herausgegeben haben soll. Genug: der Herzog hat von nun an einen bedeutenden Hass auf den Kerl geworfen und wird ihn auf alle mögliche Weise verfolgen, d. h. in der Zeitung.“¹⁴ – Die DLZ lässt am 22. Mai noch einmal einen abschätzigen Artikel folgen.

12 Karl Maria Kertbeny: *Silhouetten und Reliquien. Erinnerungen ...* Bd. 1. Prag 1861, S. 250.

13 Karl Maria Kertbeny: *Silhouetten und Reliquien. Erinnerungen ...* Bd. 2. Prag 1863, S. 60.

14 Schabelitz: *Tagebuch* (Anm. 6), S. 38.

3. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 19. MAI 1847

[Adressiert an:]

J. Schabelitz Esq^{re}

19 Warren Street

Fitzroy Square.]

Hochgeehrter Herr,

Meinen verbindlichsten Dank für Ihre gütigen Zeilen u. Ihre versprochenen Mittheilungen. Nun ist es mir leider nicht möglich, Sie morgen (Donnerstag) zu sprechen, da ich dann eine Landparthie zu machen vorhabe u. somit schon um 11 Uhr früh das Comptoir verlassen werde. Wäre Ihnen aber Samstag, 22. Mai, recht, so würde ich Sie von 2 Uhr an gern erwarten, u. bitte mich gütigst bis Samstag früh mit einer Zeile benachrichtigen zu wollen, ob Ihnen diese Zeit gelegen ist.

Für Hrn. Burkhardt ist mir | leider schon Eine Stelle, die ich noch unbesetzt glaubte u. die wenige Tage vorher vergeben worden war, entgangen. Doch setze ich meine Bemühungen fort.

Mit aufrichtiger Hochachtung
ganz ergeben

der Ihrige
FFreiligrath

10 Moorgate Str.
Wednesday.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.

Bestand: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, 17 N 23.

Briefrepertorium Nr. 3423.

Datierung: ergibt sich aus den im Briefftext angegebenen Daten, der Brief ist am Mittwoch vor Samstag, dem 22. Mai 1847, geschrieben.

versprochenen Mittheilungen] vermutlich über Karl Maria Benkert, siehe Erläuterung zu Nr. 3.

Hrn. Burckhardt ... Stelle] siehe Brief Nr. 3. Nach Schabelitz' Tagebuch gelingt es, eine Stelle für Burckhardt zu finden: am 14. Juni erhält dieser die Einladung, eine Stelle bei Barbe und Morisse in Le Havre anzunehmen, und reist am 17. Juni ab.

4. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 22. MAI 1847

[Adressiert:]

Herrn

J. Schabelitz,

*when calling for
Mr. Freiligrath |*

Verehrter Herr Schabelitz,

Es thut mir außerordentlich leid u. ich muß mich aufs Allerdingendste bei Ihnen entschuldigen, daß ich Sie heute vergeblich bemühe. So eben kam nämlich ein alter Freund aus Deutschland bei mir vor, der, heute Abend schon wieder nach Ostende abreisend, mich als Cicerone den ganzen Nachmittag in Anspruch nimmt. Und leider ist die Zeit zu kurz (es ist gleich 1 Uhr), um Ihnen noch p. *Penny Post* Nachricht zu geben, so daß ich wider Wunsch u. Willen das mir höchst unangenehme Risiko, Ihnen nur zu gerechten Unwillen auf mich zu laden, laufen muss. Möge der ganz exceptionelle Fall, dessen Eintreten ich in dieser Woche unmög-lich ahnen konnte, mich wenigstens einigermaßen in Ihren Augen entschuldigen!

Kaum wage ich es jetzt, Ihnen für die gütigst verheißenen Mittheilungen noch einen anderen Tag zu bestimmen, frage dagegen bei Ihnen an, ob ich dieselben vielleicht (damit Sie meinerwegen nicht immer nach der *City* reisen müssen) zu einer von Ihnen selbst festzusetzenden Zeit auf Ihrem *Office* entgegennehmen darf? Lassen Sie es mich wissen u. sagen Sie mir gleichzeitig, daß Sie mir wegen meiner heutigen Unregelmäßigkeit nicht zürnen.

Nochmals die aufrichtigste Abbitte!

Hochachtungsvoll der
Ihrige

FFreiligrath

10 Moorg. Street
Samstag 1 Uhr

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 1.

Briefrepertorium Nr. 3273.

Datierung: Die Datierung ergibt sich aus den vorherigen Briefen, in denen Freiligrath Mitteilung über Kertbeny erbittet (Nr. 2) und als Termin für ein Treffen Samstag den 22. Mai vorschlägt (Nr. 3). Mit diesem Brief, der Schabelitz statt seiner am Treffpunkt empfängt, sagt Freiligrath das Treffen ab.

alter Freund aus Deutschland] nicht ermittelt.

Mitteilungen ... anderen Tag zu bestimmen] Schabelitz vermerkt in seinem Tagebuch, der habe Freiligrath am 27. Mai besucht „in re ‚Graf Kertbeny‘ alias Benkert“.¹⁵

5. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 22. OKTOBER 1847

[Adressiert:]

Schabelitz Esq.

19 Warren Street

Fitzroy Square

[über der Adresse, von anderer Hand, kopfstehend:]

Hier ist der erwähnte Brief, den der Junge liegen gelassen.

[Namenskürzel]

[unter der Adresse, von anderer Hand]:

Mr. Victor

13 Bear St.

Leicester Square |

Verehrter Herr Schabelitz,

Im Auftrage von K. Heinzen habe ich Ihnen die beiliegende Annonce zuzustellen u. um baldigen Abdruck derselben unter den *Advertisements* der

15 Ebd., S. 39.

„Londoner Deutschen Zeitung“ zu bitten. Entschuldigen Sie die Bemühung u. sein Sie freundlich begrüßt von

Ihrem
stets aufrichtig ergebener
FFreiligrath
22/10.47

[Darunter mit Bleistift in anderer Hand:]

Hre above is not to be inserted as an Advertizement but may be noticed before the Adv^s but in such a manner that the Stamp Office will not charge for it

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.
Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 3.
Briefrepertorium Nr. 3274.

Im Auftrage von K. Heinzen] Karl Heinzen (1809-1880) war ein in den achtzehnhundertvierziger Jahren umtriebiger republikanischer Publizist, der 1845 mit Freiligrath nach Zürich gegangen war und sich 1847/48 in der Schweiz aufhielt.¹⁶ Heinzens Artikel und Flugschriften wurden in verschiedenen Periodika gedruckt, unter anderem in der DLZ, so auch z. B. in den Nummern 136 und 137 vom 5. und 12. November 1847 „Ein Deutscher in der Schweiz und seine Landsleute“. – Das hier gemeinte Schreiben Heinzens ist nicht bekannt; in seinen Briefen an Heinzen erwähnt Freiligrath diese Bitte nicht. Der Brief trägt die Vermerke der Behandlung durch die Redaktion. In der DLZ erschien in den Folgeausgaben keine Anzeige.

6. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 29. FEBRUAR 1848

[Adressiert:]
Schabelitz Esq.
/ Office of the „Deutsche
Londoner Zeitung“ Newspaper./
19 Warren Street
Fitzroy Square

16 „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 10).

Lieber Herr Schabelitz,

Anliegend die Correctur mit vielem Dank zurück. Haben Sie doch die Güte, mir wo möglich ein Stücker fünfzig Einzelabdrucke (ganz einfach, auf *Slips* möglichst dünnen Papiere) besorgen zu lassen, u. Freitag Abend gütigst mit nach *Bishopsgate* zu bringen. Ich gebe Ihnen dann wieder etwas Neues für die nächste Nummer, u. wir berathen, ob sich das Ganze nicht als fliegendes Blatt *en masse* an den Rhein wird schleudern lassen.

Ihr Brief kam gestern aufs *Comptoir*, wo ich leider für mehrere Stunden abwesend war. Als ich ihn empfang, war es zu spät, um noch mit Ihnen einen Rendez-vous-Ort zu verabreden. Leider wußte ich auch das Lokal des Vereins nicht, u. muß nun ein andermal zu Ihnen kommen. Gar gern hätte ich's gestern gethan mitten im Jubel dieser großen weltgeschichtlichen Tage!

Von Herzen der Ihrige

FFreiligrath

Tuesday morg.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.

Bestand: Privatbesitz. Transkription nach Kopie im Besitz der LLB Detmold (FrS 468,2).

Briefrepertorium Nr. 3088.

Datierung: Mit der Festlegung des Wochentags „Dienstag“ ergibt sich der 29. Februar als Schreibdatum.

Correctur] bezieht sich auf Freiligraths erstes revolutionäres Gedicht in diesen Tagen, „Im Hochland fiel der erste Schuss“, das er am Vormittag des 25. Februar geschrieben hatte und das am 3. März in der DLZ erscheint. In Schabelitz' Nachlass ist eine Reinschrift des Gedichts von Freiligraths Hand erhalten.¹⁷

etwas Neues] das am 26. Februar geschriebene Gedicht „Die Republik“.

weltgeschichtlichen Tage!] die Februarrevolution in Paris: am 24. Februar hatte König Louis Philippe abgedankt, nachdem Ministerpräsident François Guizot zurückgetreten war.

17 UB Basel, NL 233, 6 f) 12. – In einer Erinnerung hat Schabelitz die Szene beschrieben, als Freiligrath das Gedicht erstmals am Mittag des 25. Februar vorträgt, vgl. Eberhardt: Über die Quelle (Anm. 3), S. 209.

7. JACOB LUCAS SCHABELITZ AN AMELY BÖLTE, 1. MÄRZ 1848

[Adressiert:]

Miss A. Bölte

7 Devonport Street

Hyde park |*Vive la Rèpublique!*

Bürgerin Bölte,

Es thut mir leid Ihrem Wunsche nicht entsprechen zu können, allein ich durfte es unmöglich ohne Autorisation von Freiligrath den Sie zuerst hätten darum angehen sollen. Es ist übrigens dieses Gedicht nur das erste von einem kleinen Cyclus, dessen Druck wir in 5-6 Tagen beendet haben werden, und dann sollen Sie sogleich einige Exemplare davon haben. – Was Ihre Entschuldigung wegen der Grenzboten betrifft, so war dieselbe ganz unnöthig; ich bin nicht im Geringsten böse auf Sie, – am allerwenigsten jetzt mitten im Jubel dieser großen weltgeschichtlichen Tage.

Mit republikanischem Gruße

Ihr J. Schabelitz

März 1/48

P.S. Ich muß Sie übrigens dringend bitten, gegen niemanden des Druckes Freiligrath'scher Gedichte zu erwähnen. Sind sie einmal gedruckt dann ist natürlich die Sache anders.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bisher ungedruckt.

Bestand: LLB Detmold (FrS 196).

vgl. Kommentar zu Nr. 8.

8. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 2. MÄRZ 1848

[Adressiert:]

– Schabelitz Esq.

/: Office of the „Londoner

Deutsche Zeitung“ Newspaper: /

19 Moorgate Street

Fitzroy Square. |

Bürger Schabelitz,

Der Bürger Herzog ist ein ordentlicher Mann, u. soll republikanisch bedankt sein.

Ich überlasse die Sache ganz Ihrem freundlichen und sachverständigen Arrangement.

Wirklich agitierende Sachen hab' ich bis jetzt nur zwei: das Ihnen bekannte u. das hier anliegende Gedicht. Schleudern wir nun zuerst so rasch wie möglich diese beiden hinaus, einfach u. prunklos (ohne besonderes Titelblatt p.p.) gedruckt. Ein viertel Bogen, sollt' ich meinen, wird dazu genügen. Bringen Sie mir die Correctur morgen Abend nach Bishopsgate mit – auch einen Probeabzug des Ganzen in dem Format, wie Sie es versenden wollen. Wenn es geht, hol' ich mir dann Samstag Nachmittag meine FreiExemplare auf Ihrem *Office* ab. Besonderer Abzüge des ersten Gedichtes allein bedarf es nun nicht.

Wie gefällt Ihnen dies zweite Lied? Das Schlagwort „Republik“ wird den tauben Ohren gehörig drin eingepackt. Vielleicht wiederholt es sich zu oft, doch war das Absicht. Zudem rollt das Ding durch dieses ewige „Republik“ | wie zwanzig Trommeln. Ich wollte, ein ordentlicher Componist machte sich drüber.

Die Bürgerin Bölte ist ja rein des Teufels. Als ob der Kuranda solch Zeug nur drucken könnte in Leipzig.

Republikanischen Handschlag!

Ihr

FFth

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, gedruckt in „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 10), S. 37.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 4.

Briefrepertorium Nr. 1478.

Datierung: Der Poststempel ist schwer zu lesen, vermutlich vom 2. März. Der Brief ist nach Nr. 6 vom Mittwoch, 29. Februar, geschrieben, aber bevor das erste Gedicht *Im Hochland ...* am Freitag, 3. März in der DLZ erscheint. Am Samstag 4. März möchte Freiligrath seine Freixemplare abholen. Die „Correctur“ von *Die Republik* möchte Freiligrath vorher, und zwar „morgen Abend“, ansehen; das geschah am Freitag, 3. März, wie aus Brief Nr. 9 hervorgeht.

Bürger Schabelitz] Der Wechsel der Anrede vom „Lieber Herr Schabelitz“ im Schreiben Nr. 6 zwei Tage zuvor ist auffällig. Dabei dürfte sich der Wechsel weniger einem Fortschritt der Beziehung zu größerer Nähe verdanken – wie Conrad zu meinen scheint¹⁸ – als dem bewussten Bekenntnis zum revolutionären Geschehen. „Bürger“ („Citoyen“) ist die gebräuchliche revolutionäre Anrede in der Zeit der französischen Revolution (und 1792/1793 in der kurzlebigen Mainzer Republik).

Der Bürger Herzog] Herzog Karl II. von Braunschweig; siehe oben und Anm. 1.

das Ihnen bekannte ... Gedicht] siehe Kommentar zu Nr. 6.

das hier anliegende Gedicht] „Die Republik!“ erschien am 10. März 1848 in der DLZ.

Bürgerin Bölte] Amely Bölte (1811-1891) war eine deutsche Schriftstellerin und Publizistin, die 1839 mit Empfehlungen Varnhagen von Ense nach London gegangen war.¹⁹ Sie schrieb regelmäßig Korrespondenzen aus London in deutschen Zeitschriften, so u. a. für Cottas *Morgenblatt...* und für *Die Grenzboten*. Am Samstag, 26. Juni 1847 hatte Bölte Schabelitz aufgesucht, um seine Fürsprache für eine Publikation zu erreichen. Schabelitz hält im Tagebuch dazu fest: „Fräul. Bölte, Erzieherin u. Litteratin [...] Sie scheint mir ein artiges Frauenzimmer zu sein; über ihren litterarischen Werth kann ich noch nicht urtheilen. Sie schreibt Berichte aus London mit der Unterschrift ‚Amely‘ in die Grenzboten.“²⁰ Böltes Beziehung zu Freiligrath war etwas komplizierter: Sie hatte ihn in ihren Korrespondenzen als prominenten Exildeutschen wiederholt erwähnt. Entsprechend konnte Freiligrath über sich in den „Plaudereien aus London“ der

18 Ulrich: Der Verleger Jakob Lukas Schabelitz (Anm. 1), S. 75.

19 Zu Amely Bölte vgl. Friedrich Bratvogel: Amely Bölte – Literatin und Bürgerin der Freiligrath-Zeit. In: Grabbe-Jahrbuch 17/18 (1998/99), S. 344-348 (leider ungenau und wenig aussagekräftig, ohne Literaturhinweise); Ursula Schmidt-Brümmer: Amalie Bölte in England. In: Peter Alter, Rudolf Muhs (Hrsg.): Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London. Stuttgart 1996, S. 198-224, hier S. 208-212; Gerald W. Spink: Ferdinand Freiligraths Verbannungsjahre in London. Berlin 1932 (Germanische Studien, 126); Reprint 1967, S. 23-26.

20 Schabelitz: Tagebuch (Anm. 6), S. 41.

Grenzboten aus dem Mai 1847 lesen: „Freiligrath soll übrigens ziemlich viel Mühe haben, seine Frau vom Emanzipieren abzuhalten. Die Verhältnisse sind auch keineswegs angenehm und gewiss sehr unter beider Erwartung“.²¹ Ende Juli heißt es in den „Plaudereien aus London“: „In englische Cirkel kann sich die Brot suchende Kunst nicht einführen ... Daß aber solche, die einen europäischen Ruf besitzen, von dieser Regel ausgenommen sind, versteht sich von selbst. Da ist z. B. Freiligrath. Er ist nur Commis in einem Handlungshause; seine Einnahme ist 300 Pfund, und das ist nichts in diesem Lande. Er wohnt in Clapham, einer entlegenen Vorstadt. Aber – sein Ruf ist ihm vorausgegangen. Er braucht daher nicht zu suchen, sondern wird gesucht. Sein Leben ist ein mühseliges. Die ganze lange Woche hindurch arbeitet er von früh 9 Uhr bis Abends 9; kann daher nichts mitmachen und weder Menschen noch Dinge sehen. Sonntags aber ist sein Ruhetag, und ebenjetzt sitzt er in seinem niedlichen Salon und empfängt die Großen der Erde, die sich eine Freude daraus machen, ihn in seinem *Ritratto* aufzusuchen“.²² Im gleichen Band heißt es etwas später: „Freiligrath ist seines Exils auch herzlich satt, eben weil es ihn zu einem Broterwerb nöthigt, gegen den sich die Natur eines Dichters mit aller Gewalt sträubt. Er ist seit längerer Zeit schon sehr niedergeschlagen gewesen, so daß seine Freunde gefürchtet haben, die Prüfung möge seiner Standhaftigkeit zu hart fallen. Dazu ist seine Frau leidend, was natürlich seinen häuslichen Horizont noch mehr umdüstert und ihn der Zukunft mit banger Sorge entgegenblicken lässt“.²³ Auch in ihren Korrespondenzen für andere Blätter kam Bölte nicht ohne Rekurs auf Freiligrath als prominenten Exilanten aus. In Cottas *Morgenblatt für gebildete Leser* erscheinen in Fortsetzungen Korrespondenz-Nachrichten aus London. Freiligrath wird erwähnt am 2. Juli, am 13. September 1847 heißt es (in einem Text über die „Noth der Fremden in London“): „Mit Freiligrath war es ein Anderes; aber auch dieser hochbegabte Mann mußte drei Monate warten, ehe er eine Anstellung fand, die ihm auch nur aus besonderer Rücksicht geboten wurde; und was ist jetzt sein Loos? Vom frühen Morgen bis zur späten Nacht in einem düsteren Gewölbe in der City zu sitzen.“²⁴ Die sich aus der negativen Wertung

-
- 21 Amely [Bölte]: Plaudereien aus London. In: Die Grenzboten 6 (1847) 2, S. 365-372, hier S. 370. – *Die Grenzboten* erschien wöchentlich, zusammengefasst pro Jahrgang in 4 Bänden, pro Band mit durchgehender Seitenzählung. Die Zeitschrift liegt digital vor: <<http://brema.suub.uni-bremen.de/grenzboten>>.
- 22 Amely [Bölte]: Plaudereien aus London. In: Die Grenzboten 6 (1847), 3, S. 177-191, hier S. 180.
- 23 Amely [Bölte]: Aus London. In: Ebd., S. 426-428, hier S. 427.
- 24 Morgenblatt für gebildete Leser, 1847, Nr. 217 (10. September), S. 867-868, Nr. 218 (11. September), S. 872; Nr. 219 (13. September), S. 875-876; Nr. 220 (14. September), S. 880.

des „düsteren Gewölbes“ entspinnde Affäre – Kaufmann Huth nahm die in den Korrespondenzen Freiligrath zugeschriebene Meinung für bare Münze und entließ den anscheinend undankbaren Dichter – ist schon beschrieben worden.²⁵

der Kuranda ... in Leipzig] Ignaz Kuranda (1811-1884) war ein österreichischer Publizist. Er gründete 1841 in Brüssel die Wochenzeitschrift „Die Grenzboten“, deren Redaktion im Jahr darauf von Brüssel nach Leipzig verlegt wurde. – Aus Brief Nr. 7 und Nr. 8 lässt sich vermuten, dass Bölte Schabelitz angefragt hatte, ob Sie Freiligraths revolutionäre Gedichte für eine Weitergabe zur Veröffentlichung in *Die Grenzboten* haben könnte.²⁶ Schabelitz bescheidet dies abschlägig und weist außerdem darauf hin, dass Bölte den Autor selbst hätte fragen sollen. Freiligrath meint (in Nr. 8), dass die Gedichte nichts für Kurandas *Grenzboten* sind.

9. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 4. MÄRZ 1848

Bürger Schabelitz,

Ich habe ein Gefühl, als hätte ich gestern Abend einige Errata in der *Correcur* stehen lassen. Ist dies der Fall, so muß es nicht heißen: Und unsre Fahnen wehen, sondern:

Und unsre Farben wehen
desselbigen gleichen nicht: Nur Brüderschaft, sondern

Nur Bruderschaft –
das letztere ist reiner u. edler. als die gebräuchlichere erste Form.

25 Walther Fischer: Ferdinand Freiligrath und Amely Bölte (1847-48). Eine Episode aus des Dichters erstem Aufenthalt in England. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 74. Jg., 140. Bd., 1920, S. 25-32. Fischer zitiert die ihm bekannten Dokumente, darunter Böltes Briefe an ihren Freund Varnhagen und die oben zitierte Korrespondenz aus dem *Morgenblatt*. Er verweist auf Freiligraths Brief an Buchner vom 16. September 1847, in dem Freiligrath über Bölte schreibt: „Jene klatschende Morgenblattcorrespondenz, die wie alle Correspondenzen gleichen Ursprungs voll von Unrichtigkeiten ist, rührt von einer Mamsell A. B., einer Gouvernante irgendwo im Westend, her. Himmel, diese deutschen Kaffeebblätter. Kürzlich sollen sie auch gesagt haben, ich sei mit meiner Lage in London höchst unzufrieden, und Herr Huth trage die Schuld!“

26 Lattek bezieht diese Stelle auch noch auf die „klatschende Morgenblattcorrespondenz“ Böltes, über die Freiligrath sich fünf Monate vorher beklagt hatte, aber die Angelegenheit des Stellenverlustes war zwischen Bölte und Freiligrath schon im Dezember/Januar 1847/48 geklärt. Vgl. Lattek: Ferdinand Freiligrath in London (Anm. 4), S. 106.

Beide Fehler würden im zweiten Liede zu suchen sein.
Ich hoffe diese Notiz kommt | eventuell noch früh genug, um wenigstens
einen Theil der Abzüge nach meinen Wünschen herzustellen,
Bis heute Abend!

Mit Allem, was republikanisch,

Ihr
FFth

Sonnabend
früh

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.
Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 10.
Briefrepertorium Nr. 3280.

Datierung: Da dieser Brief an einem Samstag nach Nr. 7 geschrieben ist, und vor dem Erscheinen des zweiten Gedichts „Die Republik“, dürfte er am Samstag den 4. März geschrieben sein.

Errata] Die Korrekturen beziehen sich auf dieses zweite Revolutions-Gedicht „Die Republik!“, dort heißt es in der 3. Strophe „Und u n s r e Farben fliegen“; in der 8. Strophe: „Nur Bruderschaft – die Republik! –“ Beide Korrekturen sind also rechtzeitig angekommen.

10. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 7. MÄRZ 1848?

[Adressiert:]
Schabelitz Esq.
Office of the Deutsche Londoner
Zeitung Newspaper
19 Warren Street
Fitzroy Square. |

Bürger Schabelitz,

Ich habe die Exemplare erhalten und danke herzlich.

Mit Lamartine's FriedensMarseillaise ist es doch wohl Nichts! So scheint es mir wenigstens, nachdem ich die mir fremd gewordene Piece wieder durchgesehen

habe. Sie erfolgt anliegend auch zu Ihrer Einsicht (Original u. Ueberstzg.), mit der Bitte, die Blätter Freitag Abends wieder mit nach *Bishopsgate* zu bringen. Wir können dann weiter darüber reden.

Die Ereignisse überstürzen sich so u. agitiren selbst so *gewaltig*, daß es der Agitation durch Verse überhaupt nicht mehr bedarf. Wenn die Geschichte u. das Volk Gedichte loslassen, wie eben jetzt, so darf der Poet schon das Maul halten. Wer möchte auch Lieder hören, wenn die Welt von Thaten dröhnt?!

Ça va! In 4 Wochen von heute an wissen wir mehr!

Wie immer Ihr Ffth

[Am linken Rand:] Das Liederbuch bringe ich Ihnen Freitag mit Dank zurück.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 5.

Briefrepertorium Nr. 3275.

Datierung: Poststempel vom 8. März 1848. Der 8. März war Aschenmittwoch.

Exemplare] Es dürfte sich um die Sonderdrucke des ersten Gedichts „Im Hochland ...“ handeln, das am Freitag vorher in der DLZ erschienen war.

Lamartine's FriedensMarseillaise] Alphonse Marie de Lamartine (1790-1869) war ein französischer Lyriker und Politiker. Er schrieb 1841 eine „Marseillaise de la paix“ für die Melodie der Marseillaise, die Freiligrath übersetzte. Die Übersetzung ist nach Fleischhack schon 1841 in Cottas *Morgenblatt...* erschienen und wurde später von Freiligrath in *Zwischen den Garben* (1849) aufgenommen.²⁷

Bishopsgate] Die später erwähnte White Hart Tavern liegt an der Straße Bishopsgate.

Liederbuch] nicht ermittelt.

27 Ferdinand Freiligrath: *Zwischen den Garben*. Eine Nachlese älterer Gedichte. Stuttgart 1849, S. 137-143. Vgl. Ernst Fleischhack: *Bibliographie Ferdinand Freiligrath 1829-1990*. Bielefeld 1993, Nr. 521, S. 94.

11. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 11. MÄRZ 1848

[Adressiert:]

Schabelitz Esq.

Office of the Deutsche

Londoner Zeitung Newspaper

19 Warren Street

Fitzroy Square |

Bürger Schabelitz,

Ich bin auf den gestrigen (doch so soliden) Abend heute sehr unwohl, hatte bei'm Erwachen Fieber, u. fühle mich jetzt so abgespannt, daß ich die *City* (wohin ich mich heute morgen *pro forma* fahren liess) gleich verlassen u. mich den Rest des heutigen Tages, sammt dem ganzen morgenden, ruhig zu Haus zu Bett halten werde. Hoffentlich bin ich dann *Montag* wieder auf Strümpfen.

Es thut mir nur leid, daß die dumme Geschichte mich verhindert, bei dem Bürger Levin diesen Abend meine Schuldigkeit zu thun. Bitte, sagen Sie ihm mit meinen herzlichen Grüßen, was mich verhindert, u. daß er mir mein unfreiwilliges Ausbleiben vergeben möge. Ich würde mich direct bei ihm selbst entschuldigen, wenn ich in meiner augenblicklichen Dumpfheit nur im Stande wäre, mich auf den Namen seiner Bürgerin zu besinnen.

Republikanischen Handschlag!

Ihr FFreiligrath

10 Moorgate,

Saturday 12 o'clock

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 6.

Briefrepertorium Nr. 3276.

Datierung: ergibt sich aus dem Wort „Saturday“ und dem Poststempel vom 11. März, der ein Samstag war.

bei dem Bürger Levin] Für Montag, 27.12.1847, notiert Schabelitz in seinem Tagebuch: „Am Montag Abend war ich mit Trübner, Becker und Freiligrath zu Hrn. Levin in Cumberwell zum Supper eingeladen. Da ging's hoch her! und welche Unterhaltung! Wie gemüthlich ist Freiligrath! Es wurde von diesem

Letztern der Vorschlag gemacht, einen kleinen Club zu bilden u. jede Woche einmal zusammen zu kommen. Natürlich wurde dies mit Glanz beschlossen u. Hr. Levin mit Aufsuchung eines Lokals beauftragt²⁸. Dieser Club trat dann am Samstag 8. Januar zum ersten Mal zusammen.²⁹
seiner Bürgerin] nicht ermittelt.

12. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 15. MÄRZ 1848

[Adressiert:]
 JSchabelitz
 /Office of the „Deutsche
 Londoner Zeitung“ Newspaper /
 19 Warren Street
 Fitzroy Square |

Bürger Schabelitz,

Ich wollte Ihnen gestern Etwas für Ihre nächste Nummer schicken, wurde aber gegen Abend wieder so unwohl, daß ich mich kaum rühren, geschweige denn meinem „hohen Genius“ die Flügel frei lassen konnte.

Ich gehe heute früh nach Hause, u. werde mich dann wahrscheinlich ein paar Tage im Zimmer halten, um meine furchtbaren Kopf- Brust- u. Rückenschmerzen los zu werden. Hoffentlich kann ich Ihnen im Lauf der Woche doch noch Etwas geben, was dann gleich als fliegendes Blatt gedruckt u. darauf in die Ztg. von künftiger Woche aufgenommen werden konnte, sofern Ihnen das Arrangement recht wäre.

Mit republikanischen Grüßen

Ihr

FFth

Wednesday.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.

Bestand: Privatbesitz; Transkription nach Kopie im Besitz der LLB Detmold (FrS 468,3).

Briefrepertorium Nr. 3089.

28 Schabelitz: Tagebuch (Anm. 6), S. 64.

29 Ebd., S. 66.

Datierung: ergibt sich aus Poststempel vom 15. März, der ein Mittwoch war, und der Eigendatierung „Wednesday“.

doch noch Etwas geben] Als nächstes Gedicht schreibt Freiligrath *Schwarz-Rot-Gold* zwei Tage später, am 17. März; es erscheint in der Ausgabe der DLZ vom 24. März.

13. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 21. MÄRZ 1848

[Adressiert:]

Citizen Schabelitz

19 Warren Street

Fitzroy Square |

Bürger Schabelitz,

Ich habe an den 150 Ex. einstweilen genug, da mein Bekannter (wenn er überhaupt geht) wohl nicht vor Freitag abreisen wird. Schicken Sie mir also nach *Convenienz*, fügen dann aber auch gef. einige passende norddeutsche Adressen bei.

Vielen Dank für den Achert, den ich gleich lesen werde.

Einige *Second Edition Papers* bringen so eben die Nachricht, der König von Preußen habe abgedankt, u. sei auf der Flucht. Nicht unwahrscheinlich, wird aber doch noch erst der Bestätigung bedürfen.

Republikanisch

Ihr

FFth

21. Mrz. 48.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 7.

Briefrepertorium Nr. 3277

150 Ex.] vermutlich Sonderdrucke von *Schwarz-Rot-Gold*. Das Gedicht war in der DLZ am 17. März erschienen. Eine Gedichthandschrift Freiligraths ist im Nachlass Schabelitz erhalten.³⁰

30 UB Basel, NL 233, 6 f) 13.

Bekannter] nicht ermittelt.

Achert] keine passende Veröffentlichung ermittelt.

Second Edition Papers] Tageszeitungen, die mit zwei Ausgaben pro Tag erschienen und in die zweite aktuellere Nachrichten des Tages aufnehmen konnten. Gemeldet war das Gerücht von der „Abdication of the King of Prussia“ u. a. im *Globe* vom 21. März 1848.

14. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 22. MÄRZ 1848

Bürger Schabelitz,

Ich habe bei unsern letzten Begegnungen immer vergessen, Sie nach dem Resultat Ihrer Bemühungen für Heizens „Schnellpost“ zu fragen. Haben Sie doch die Güte, mir vor übermorgen (als dem nächsten amerikanischen Posttage) ein paar Zeilen darüber zukommen zu lassen. Wahrscheinlich ist es jetzt doppelt schwierig, dem Blatte einen ausgedehntern Leserkreis hier zu verschaffen. Wer greift nach Amerikanischen Ztgn. jetzt, wo die Französischen u. Deutschen so inhaltsschwer sind, u. wo die letzten überdies bei zum Theil freier Presse ein gut Stück von dem sagen können, | was sonst nur durch die Freie deutsche Presse des Auslandes seinen Weg ins Publikum finden konnte?!

Mit republikanischen Grüßen

Ihr

FFth

22. Mrz. 48.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt
Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 8.
Briefrepertorium Nr. 3278

Heizens „Schnellpost“] Die „Deutsche Schnellpost für europäische Zustände und sociales Leben Deutschlands“ war eine deutsche Tageszeitung in New York, die seit 1842 erschien und deren Redaktion Karl Heizen am 1. Februar 1848 übernommen hatte, um jedoch bereits im März, gelockt von den revolutionären Ereignissen, wieder nach Europa zurückzukehren.³¹

31 „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 10), S. 41.

15. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ 28. MÄRZ 1848

Dienstag, 10 Uhr

Bürger Schabelitz,

Beiliegend das Gedicht! Wenn es Ihre Zeit erlaubt, mir die Correctur heute Abend Punkt 7 Uhr an den *Angel*, Islington (halbwegs zwischen Ihnen und mir) zu bringen oder zu schicken, so würden Sie mich verbinden u. die baldige Ausgabe durch dies Arrangement gewiß fördern. Ich würde zur bezeichneten Zeit vor dem *Angel* (am HauptEingang) warten. Kommen Sie, so gehen wir hinein u. corrigieren bei einem *Pot*.

Ich bin wüthend über heut Morgen erhaltene Nachrichten. Vor Ende April kann ich, aus elenden ökonomischen Rücksichten, nicht flott werden. Und was kann sich bis dahin nicht zugetragen haben! Ich möchte aus der Haut fahren!

Ihr

FFth

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 11.

Briefrepertorium Nr. 3281.

Datierung: Ergibt sich aus dem Wochentag und dem Hinweis auf die Beilage.

Beiliegend das Gedicht!] „Berlin“ schrieb Freiligrath am Samstag den 25. März. Es erscheint in der folgenden Ausgabe der DLZ am 31. März; eine Gedichthandschrift ist im Nachlass Schabelitz' erhalten.³²

Angel, Islington] Die berühmte „Angel Inn Tavern“ im Londoner Stadtteil Islington lag an der später umbenannten New Road.³³

erhaltene Nachrichten] nicht zu ermitteln.

Vor Ende April kann ich] An Buchner schreibt Freiligrath am 8. April: „In ungefähr vier Wochen (nicht eher, denn ein Hausstand läßt sich nicht im Handumdrehen verpflanzen) denke ich am Rhein zu sein“.³⁴ Ähnlich an Heinrich

32 UB Basel, NL 233, 6 f) 14.

33 The Angel, Islington. In: Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Angel,_Islington&oldid=846430637>.

34 Ferdinand Freiligrath an Karl Buchner, 8. April 1848. In: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Lahr 1881-1882, Bd. 2, S. 205.

Koester am 13. April, dass er „Anfangs Mai ... Alles, was mich hier noch bindet, gelöst“ haben werde.³⁵

Pot] engl. „Kanne“, also eine Kanne Kaffee oder Tee.

16. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 17. APRIL 1848

[Adressiert:]

Schabelitz Esq.

Editor of the Deutsche

Londoner Ztg. Newspaper

19 Warren Street

Fitzroy Square

Bürger Schabelitz,

Vor nächster Woche werde ich keiner Sitzg der Brüder beiwohnen können. Ich hatte erst vor, diesen Abend, aber es ist mir wieder unmöglich.

Salut & fraternité

Ihr

FFth.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt

Bestand: UB Basel, NL 233 (Nachlass Schabelitz), 6 f) 9.

Briefrepertorium Nr. 3279.

Datierung: ergibt sich aus dem Poststempel vom 18. April und dem Inhalt.

Sitzung der Brüder] Bezieht sich vermutlich auf den in Nr. 11 genannten Klub, der sich häufig am Samstag traf. Die Absage gilt einem Treffen am Abend des 17. April.

17. JACOB LUCAS SCHABELITZ, STAMMBUCHEINTRAG, 1. MAI 1848

Freiheit! Gleichheit! Brüderlichkeit!

J. Schabelitz

1. Mai 1848.

35 Ferdinand Freiligrath an Heinrich Koester, 13. April 1848. Ebd.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift.
Bestand: LLB Detmold (FrS 325).

Schabelitz trägt sich am 1. Mai 1848 in das Stammbuch der Ida Freiligrath ein, zusammen mit anderen. Amely Bölte schreibt über den Anlass: „Freiligrath zu Ehren gaben seine jungen Landsleute noch einen großen Schmaus.“³⁶ Die DLZ berichtet darüber auf fast zwei Seiten am 5.5.1848: „Am Abend des 1. Mai feierten über hundert hier lebender Deutscher, unter dem Vorsitze des Dr. Heß, ein Fest, dessen Gegenstand so erhebend und begeisternd war [...] es galt, dem muthigsten aller politischen Dichter Deutschlands, [...] dem ächten Volksmanne und bewährten Republikaner F. Freiligrath bei Anlaß seines Scheidens aus England eine öffentliche Huldigung und Anerkennung darzubringen und ihm zu zeigen, daß seine kräftig schallenden „Lieder-Fanfaren“ einen Wiederhall gefunden [...]“.³⁷

18. FERDINAND FREILIGRATH, STAMMBUCHEINTRAG, 3. MAI 1848

Wir treten in die Reiseschuh,
Wir brechen auf schon heute;
Nun, heilige Freiheit, tröste du
die Mütter und die Bräute!
Nun tröste Weib, nun tröste Kind,
die Wittwen und die Waisen –
Wie denen, die gefallen sind,
So unser, will's das Eisen!

Meinem lieben Schabelitz, zum
Andenken vor seiner u. meiner
Abreise von London FFreiligrath

London
3. Mai 48

[Seitlich links daneben:] *Vive la République!*

36 Amely [Bölte]: Aus London. In: Die Grenzboten 7 (1848) 2, S. 166-169, hier S. 169.

37 Vgl. auch Lattek: Ferdinand Freiligrath in London (Anm. 4), S. 110.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift.

Bestand: Privatbesitz; Transkription nach Kopie LLB Detmold (FrS 469).

Der Text ist die letzte Strophe des am 25. März geschriebenen Gedichts „Berlin“.

Wir brechen auf schon heute] Freiligrath schreibt an Heinzen am 5. Mai, er werde „morgen“ aus London abreisen.³⁸ Louise E. Pearce trug sich jedoch noch am 8. Mai mit der Ortsangabe „Hackney“ in Idas Stammbuch ein; vielleicht reisten seine Frau und Freiligrath getrennt.³⁹

seiner ... Abreise] Schabelitz ging von London über Paris nach Basel⁴⁰; sein Nachfolger bei der DLZ wurde Louis Bamberger.

19. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 8. MÄRZ 1849

Köln, 8. März 1849

Lieber Schabelitz,

du mußt mir nicht böse sein, daß ich deine freundlichen Zeilen vom November v.J. seither unbeantwortet ließ. Als sie ankamen, war ich eben mit Arbeit überhäuft und legte sie für einen freien Augenblick zurück. Das aber ist der Fluch des Zurücklegens: ist man einmal ins Zaudern hineingekommen, so kommt man sobald nicht wieder heraus. So ist es auch mir mit Deinem Briefe gegangen, böse Absichten oder schnödes Erkalten der Freundschaft konnte natürlich nicht zum Grunde liegen. Noch einmal drum: sei mir nicht böse, resp. laß deinen möglichen Zorn fahren, wenn meine Botin (Babett die Aargäuerin) nächsten Sonntag früh mit diesem Brieflein über Deine Schwellen stolpert u. so dir mit meinen herzlichen Grüßen überreicht.

Nun zum Hauptpunkt Deines Briefes! Einen Tausch mit der National-Zeitung kann die N. Rh. Ztg. nicht | eingehen, da die postalischen Anordnungen dem im Wege sind, dergestalt, daß die Nummern, welche du uns zuerst unter Kreuzband schicktest, gegen 1 fl. Porto kosteten, die Anschaffung der Blätter auf dem gewöhnlichen Wege mithin weit billiger für beide Teile ist als ein Tausch, der nichts weiter bezweckt, als dem unverschämten Institut der Post unverhältnismäßig hohe Porti in den Hals zu jagen. Ich habe daher veranlaßt, daß die Nat.

38 Ferdinand Freiligrath an Karl Heinzen, 5. Mai 1848. In: „Trotz alledem und alledem“ (Anm. 10), S. 141.

39 LLB Detmold (FrS 325), S. 87.

40 Ulrich: Der Verleger Jakob Lukas Schabelitz (Anm. 1), S. 101 und 111.

Ztg. seit Neujahr auf unserm Büro gehalten wird, und bitte dich, gegenseitig auf die N. Rh. Ztg. abonnieren zu wollen, wenn es nicht etwa schon geschehen sein sollte. Eine Äußerung von Engels, der dich ohnlänglich in Basel sah, läßt mich letzteres vermuten.

Korrespondenzen aus deiner Feder werden uns immer lieb und willkommen sein. Laß uns also bei interessanten Anlässen fleißig von dir hören!

Seit meiner Freisprechung im Okt. | v.J. lebe ich hier zu Köln – fast nur auf der Redaction und in meiner Familie. Der Sieg der Reaktion hat mich verstimmt und ingrimig gemacht. Wie anders jubelten wir vor einem Jahr um diese Zeit in *White Hart Tavern* und auf Eurer Officin, der mit den drei Farben festlich geschmückten! Nein, es kann nicht so bleiben, das ist mein Trost! Ungarn und Italien – wenn aber auch die nicht wären, da ginge man lieber gleich auf und davon! Die erste Revolution und ihre Contrerevolution haben jede ihren Kreislauf regelmäßig beschrieben, jetzt blitzt die zweite Revolution in Italien auf, und es wird und kann nicht fehlen, daß sie wie vor einem Jahr nach Frankreich und Deutschland überspringen wird. Dazu die internationalen Verwicklungen – Weltkrieg! Es wird gewiß noch gut und heiter werden, aber einstweilen ist's unter der kön. preuß. octroyierten Verfassung miserabel und langweilig leben.

Ich schicke Dir hierbei 1 Exempl. meiner | jüngsten Sammlung als *pretium affectionis*. Das Hef[?] [hat?] Glück gemacht. Die 3000 Ex. der ersten Aufl. sind vergriffen u. die zweite wird eben im Druck vollendet. Könntest Du dort vielleicht ein Quantum unterbringen, so schreib mir, damit ich Dir dann die Sendung über Mannheim machen kann. Ich gebe Dir 50 % Rabatt, wovon Du indeß die Fracht von hier tragen müßtest. Der Preis des Hefts ist 1/2 rt. preußisch. – Die Packetchen nach Zürich hast Du wohl die Güte, dort gleich zur Fahr Post geben zu lassen. [Mit „#“ am linken Rand ergänzt:] unter Beobachtung derjenigen Formalitäten, welche das geringere Porto für Gedrucktes führen.

Babett war 4 Monate bei Mrs. Griffin in *Cheapside*, u. kam dann zu uns zurück. Jetzt geht sie, zunächst durch eine Krankheit ihres Vaters veranlasst, vollends zurück nach der Schweiz. –

Von Bamberger erhalt' ich zuweilen einen Brief. – Schapper corrigirt seit seiner Freisprechung wieder die Ztg., läßt manchen Druckfehler mild am Leben (ein Beweis, daß er doch nicht so blutdürstig ist, wie Miss Charlotte Corday-Bölte glaubt) und wühlt im übrigen tüchtig. Zu Fastnacht ging er in Blouse u. Jakobinermütze durch die Straßen.

Alles grüßt Dich freundschaftlich. Auch meine Frau, die mit den Kindern wohlauf ist. Nun adieu, I. Freund u. Bruder! Noch einmal: sei nicht bös, u. zum Beweise dessen schreib mir bald einmal!

Salut & fraternité!

Ganz Dein alter F. Freiligrath

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, gekürzter Druck.⁴¹ Die grau hinterlegten Textteile sind bislang unveröffentlicht.

Bestand: Moskau, RZDG; Transkription nach Kopie aus dem Bundesarchiv (LLB Detmold, FrS 600,1).

Briefrepertorium-Nr. 1493.

Zeilen vom November] nicht überliefert.

Babett die Aargäuerin] nicht ermittelt.

Tausch mit der Nationalztg] Schabelitz wird nach seiner Rückkehr in die Schweiz Redakteur der Basler National-Zeitung; als solcher schlägt er den Austausch von Ausgaben mit der Neuen Rheinischen Zeitung vor.

meiner Freisprechung] Bezieht sich auf Freiligraths Prozess nach der Veröffentlichung des Gedichts *Die Todten an die Lebenden*.

jüngsten Sammlung] Das erste Heft der *Neueren politischen und sozialen Gedichte*, das Freiligrath 1849 im Selbstverlag herausbrachte. Ein zweiter Druck erschien im gleichen Jahr. Es enthält alle Gedichte der gemeinsamen Zeit in London.

pretium affectionis] lat. „Liebhaberpreis“. Der Ausdruck kommt aus der Wirtschaftslehre und bezeichnet den zu erzielenden Preis eines Gutes, der aufgrund eines durch Interessenten zugemessenen emotionalen Wertes (z. B. Sammlerwert) den rein wirtschaftlich kalkulierten Preis übersteigt.

Bamberger] Louis Bamberger; Schabelitz' Nachfolger als Redakteur der DLZ.

Schapper corrigit] Karl Schapper (1812-1870) ist ein gemeinsamer Bekannter aus London. Engels nannte ihn „einen Revolutionär von Profession“.⁴² Er war Gründungsmitglied des Bundes der Kommunisten und kümmerte sich um den Druck des Manifests der kommunistischen Partei. Anfang April 1848 ging Schapper von London nach Köln, um dort neben anderem an der Neuen Rheinischen Zeitung mitzuwirken, und wurde „zum populärsten Führer des Kölner Arbeitervereins“.⁴³ Er wurde zusammen mit Marx und anderen wegen des Aufrufs, die Steuer zu verweigern, angeklagt und im Februar 1849 freigesprochen.

Charlotte Corday-Bölte] Charlotte Corday (1768-1793) wurde berühmt für ihr Attentat auf Jean Paul Marat während der französischen Revolution, für das

41 Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. SED: Der Bund der Kommunisten. Dokumente und Materialien, 3 Bde., Berlin 1982-1987, hier Bd. 1, S. 917-918.

42 Gerhard Becker: Karl Schapper. In: Männer der Revolution von 1848. Hrsg. vom Arbeitskreis Vorgeschichte und Geschichte der Revolution von 1848/49. Bd. 1, 2. Aufl. Berlin 1988, S. 123-147, hier S. 124.

43 Ebd., S. 133.

sie mit dem Tod bestraft wurde. Die Bemerkung bezieht sich möglicherweise auf eine in deutschen Zeitungen gedruckte Korrespondenz Böltes (vgl. Kommentar zu Nr. 8), wobei es zu Schapper Weggang aus London im Frühjahr 1848 in den *Grenzboten* bloß hieß: „Schapper, der Präsident der hiesigen Communisten, ist nach Deutschland abgereist, als Deputirter für das preußische Parlament aufzutreten. Er ist ein kluger Kopf, aber kein weiser Mensch. Auch will er eine Republik, – *connu, connu!* Leider hegt auch Freiligrath ähnliche republikanische Ideen.“⁴⁴

20. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 2. SEPTEMBER 1849

Lieber Schabelitz,

Das inliegende Blatt erzählt Dir eine der herzergreifendsten Geschichten, die ich noch erlebt habe. Wie sehr sie Dich bewegen wird, der Du Schappers Freund bist und auch die Verstorbene kanntest, kann ich nach meinen eigenen Gefühlen ermes sen.

Wir tun, was wir können. Einstweilen sind die Kinder, bis Schapper selbst wieder über sie disponieren kann, bei Freunden untergebracht: Thusnelde bei mir. Das jüngste Kind muß natürlich zu einer Ziehmutter. Dieser und noch andere Umstände werden auch den werktätigen Anteil auswärtiger Freunde erwünscht machen. Kannst Du – mit derjenigen Diskretion natürlich, die Schappers Zartgefühl – unter dortigen Gesinnungsgenossen etwas tun, so wirst Du uns verpflichten. Eventuelle Beiträge kannst Du an mich schicken, ich verrechne der Kasse alles augenblicklich.

Meine Frau, die acht Tage vor dem armen Schapper von einem gesunden Mädchen entbunden wurde, ist bis jetzt mit dem Kinde wohlauf. Auch meine anderen Kinder, die Du zu London sahst, sind gesund. Auch mir geht es wohl, bis auf den verbissenen Grimm über den schönen Ausgang der Revolution, deren Anfänge wir damals in White Hart Tavern so jubelnd begrüßten. Hoffentlich ist die seitherige Wassersuppe nur ein Vorspiel gewesen, und der rechte Tanz geht erst los, nachdem wir diese immerhin nützliche Schule durchgemacht haben.

Babett hat geschrieben, daß sie Dich damals angetroffen hatte. Vor einigen Tagen kam Freund Trübner hier durch.

Vergib meine Eile. Ich habe heute noch viel in dieser Angelegenheit zu tun und zu schreiben. Laß bald von Dir hören!

44 Amely [Bölte]: Aus London. In: Die Grenzboten 7 (1848) 2, S. 101-104, hier S. 103.

Unverändert von Herzen Dein
 Freund und Bruder
 F. Freiligrath
 Johannstraße Nr. 26

Köln, 2. Sept. 49

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, bereits gedruckt, dort auch mit Kommentar.⁴⁵

Bestand: Moskau, RZDG; die Transkription wurde geprüft nach Kopie aus dem Bundesarchiv (LLB Detmold, FrS 600,2).

Briefrepertorium-Nr. 1487.

inliegende Blatt] „offenkundig [der] Text der Todesanzeige des Komitees des Kölner Arbeitervereins für die am 2. September 1849 verstorbene Frau Karl Schappers“, Susanna Schapper geb. Peckover.⁴⁶

über sie disponiren kann] Karl Schapper saß in Untersuchungshaft, nach dem Idsteiner Demokratenkongress im Juni 1849 vor dem Kriminalgericht Wiesbaden zusammen mit anderen des Hochverrats angeklagt. Der Prozess fand im Februar 1850 statt; das Geschworenengericht sprach alle Angeklagten frei. Die vier Kinder Schappers wurden nach dem Tod ihrer Mutter „bei Freunden und Gesinnungsgenossen untergebracht“ und Geld für sie gesammelt.⁴⁷ Thusnelda nahm Freiligrath selbst auf; an Wilhelm Wolff schreibt er im Oktober: „die kleine Schapper war nämlich kaum in meinem Hause, als das Scharlachfieber bei ihr ausbrach, gutartig zwar“, und alle eigenen Kinder ansteckte.⁴⁸

Mädchen entbunden] Luise wurde am 18. August 1849 geboren.

Babett] siehe Kommentar zu Nr. 19.

45 Bund der Kommunisten (Anm. 41), Bd. 2, S. 30-31.

46 Kommentar zur Erstveröffentlichung des Briefes. In: Der Bund der Kommunisten. Dokumente und Materialien. Bd. 2, 1849-1851. Berlin 1982, S. 524.

47 Ebd., S. 524-525.

48 Ferdinand Freiligrath an Wilhelm Wolff, Brief im Oktober 1849. In: Freiligraths Briefwechsel mit Marx und Engels. Bearb. Manfred Häckel. Teil II: Anmerkungen, 2. Aufl. Berlin 1976, S. 13-14. – Die von Häckel gegebene Datierung „Anfang bis Mitte September 1849“ ist falsch, da Thusnelda Schapper erst nach dem 4. September zu Freiligraths kam. Wenn sie danach erkrankte und seitdem mindestens fünf Wochen „seit Beginn der Krankheit“ verstrichen sind, wie Freiligrath schreibt, kann der Brief frühestens Mitte Oktober geschrieben sein.

Freund Trübner] Johann Nicolaus Trübner hatte Schabelitz und Freiligrath in London einander vorgestellt, vgl. Kommentar zu Nr. 1.

21. FERDINAND FREILIGRATH AN JACOB LUCAS SCHABELITZ, 16. AUGUST 1850

[Adressiert:]

Herrn

J. Schabelitz Sohn

Basel |

Lieber Schabelitz,

Der Ueberbringer ist mein Freund Herr Landschaftsmaler Lindlar von hier, den ich dir zu einer freundlichen Aufnahme herzlich empfohlen haben will. Er wird dir von mir u. den Meinigen erzählen u. ich freue mich, bei seiner Rückkehr auch über Dich wieder einmal etwas Näheres zu erfahren. Das Neueste aus meinem Hause ist, daß mir meine Frau am 10. d. M. einen gesunden, starken Jungen glücklich geboren hat. Ich habe jetzt zwei Pärchen.

Laß bald einmal von Dir hören u. sei herzlich begrüßt von

Deinem

FFreiligrath

Düsseldorf

16. Aug. 50.

Kommentar

Überlieferung: Eigenhändige Handschrift, ungedruckt.

Bestand: Privatbesitz.

Transkription nach Kopie im Besitz der LLB Detmold (FrS 468,4).

Briefrepertorium Nr. 3090.

Landschaftsmaler Lindlar] Johann Wilhelm Lindlar (1816-1896), Vertreter der Düsseldorfer Schule.

Jungen ... geboren] Am 10. August wird Otto Freiligrath geboren.

PETER SCHÜTZE (DETMOLD)

Jahresbericht 2018/19

Das Zusammengehen mit Partnervereinen wie insbesondere der Peter-Hille-Gesellschaft hat zu einer Erweiterung unseres Themenspektrums geführt. Unsere Aktivitäten blieben daher auch im hinter uns liegenden Zeitraum nicht allein auf unsere Detmolder Poeten konzentriert. Daher ist über zahlreiche darüber hinausgehende Begegnungen mit Autoren und Themen zu berichten. Das traf schon auf die Reise nach Trier zum 200. Geburtstag von Karl Marx zu, die gemeinsam mit der Hille-Gesellschaft im Mai 2018 durchgeführt wurde. Auf diese außerordentlich anregende Exkursion wurde im Jahrbuch 2018 bereits eingegangen. Die in Trier empfangenen Eindrücke wurden ergänzt durch einen Vortrag des Verf. über „Marx und die Dichter“: Was war seine bevorzugte Lektüre, welche Autoren lehnte er ab oder ignorierte er? Es wurde nachgewiesen, wie stark Karl Marx von großer Literatur beeinflusst war, von Shakespeare und Goethe etwa, und es wurde vor allem auf seine Beziehung zu Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth eingegangen, die als Mitarbeiter der *Neuen Rheinischen Zeitung* eine Wegstrecke lang eng mit Karl Marx und Friedrich Engels verbunden waren. Musikalisch wurde die Veranstaltung umrahmt von Beiträgen des „Queens Duo“ (Verena Beatrix Schulte, Flöte, und Hanna Rabe, Harfe) mit romantischen Stücken von Franz Liszt und Robert Schumann. Der Vortragsabend fand am 9. September 2018 in der Detmolder ‚Ressource‘ statt, im Anschluss an die traditionelle Niederlegung eines Blumengebindes am Grab Christian Dietrich Grabbes durch die Stadt Detmold. Es wurde von Bürgermeisterin Christ-Dore Richter überbracht.

Auf der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften (ALG), die in den Tagen zuvor, vom 6. bis 9. September in Konstanz stattfand, hatte der Verf. die Grabbe-Gesellschaft vertreten. Ausflüge über den Bodensee, nach Gottlieben in der Schweiz und Gaienhofen zum Hermann Hesse-Museum, Lesungen und Vorträge bereicherten diese Tagung. Merkwürdig war, dass die ALG wieder an einer verstärkten Unterstützung der literarischen Impulse gelegen ist, die von den ihr angeschlossenen Gesellschaften und Instituten ausgehen. Angesichts der Klage vieler Verbände über zurückgehende Mitgliederzahlen, so scheint es, wird den herkömmlichen Schwerpunkten ihrer Tätigkeit wieder größere Aufmerksamkeit geschenkt.

Parallel zu diesem überregionalen Treffen fand in Nieheim ein literarisches Wochenende mit Fritz Eckenga und anderen Autoren statt, zu dem die Hille-Gesellschaft eingeladen hatte. In Detmold wurde, zum Auftakt dieser Tage

westfälischer Literatur am 6. September 2018 eine Lesung geboten. Kurt Müller, der Grabbe-Gesellschaft seit langem als Mitglied verbunden, war am 4. August 85 Jahre alt geworden, und anlässlich seines Geburtstages stellte er in der Lip-pischen Landesbibliothek unter dem Titel „Was bleibt ist das Urteil“ sein neues Buch vor, in das er 25 kurze Erzählungen – Momentaufnahmen aus Westfalen und Lippe von der NS-Zeit bis in die 80er Jahre – aufgenommen hat. Kurt Müller lebt in Bad Salzuflen, wo er 1933 geboren wurde. 1957 war er als überzeugter Kommunist in die DDR übersiedelt und wurde dort Mitglied im Dessauer Zirkel schrei-bender Arbeiter. Seine allmählich wachsende Unzufriedenheit mit dem System veranlasste ihn jedoch, 1975 in die Bundesrepublik zurückzukehren. Hier begann er in den 80er Jahren wieder zu schreiben und veröffentlichte seither zahlreiche Erzählungen. Wir wünschen dem Jubilar, dem wir in alter Freundschaft verbun-den sind, noch viele, auch schriftstellerisch fruchtbare Jahre!

Viel Zuspruch fand der ‚Grabbe-Punsch‘, der im Geburtshaus des Dich-ter am 14. Dezember 2018 kredenzt wurde. Geschäftsführer Hans Hermann Jansen hatte den Konferenzraum vorweihnachtlich geschmückt und allerlei Knabbereien bereitgestellt, der Präsident rührte die heißen Getränke an. Jan-sen moderierte beschwingt den Abend, Dr. Schütze ließ die Aktivitäten des vergangenen Jahres Revue passieren und Prof. Dr. Lothar Ehrlich stellte das Jahrbuch 2018 vor und konnte die frisch erschienenen Exemplare an die Mit-glieder verteilen.

Unter den Gästen befanden sich auch der neue Schauspielregisseur des Lan-desttheaters, Jan Steinbach, und seine Kollegin, die Dramaturgin Lea Redlich. Sie gaben Einblick in ihre Arbeit, die Schwerpunkte und Perspektiven der neuen Theaterleitung und bereiteten auf die szenische Lesung vor, die das Landesthea-ter aus den Stücken der Grabbepreisträger Clemens Mädge und Mehdi Morad-pour plante.

Sie fand in Anwesenheit der Autoren am 29. Januar 2019 auf der Studiobühne im Grabbehaus statt. Die Stücke *Wenigstens hat es mal gebrannt* (Mädge) und *Reines Land* (Moradpour), die hier den Verlust menschlicher Kontaktfähigkeit und eine dadurch ausgelöste Katastrophe, dort die Fragwürdigkeit gegenwär-tiger Integrationsversuche behandeln, waren mit Förderpreisen ausgezeichnet worden – sozusagen mit jeweils einem halben Grabbe-Preis. Die Dramen wur-den in gekürzten Fassungen von Schauspielern des Landestheaters dargestellt und anschließend in einem Werkstattgespräch mit den Verfassern diskutiert. Die Veranstaltung setzte ein Zeichen für das weiterhin gute Zusammenwirken unserer Gesellschaft mit dem Theater. Auch während der Direktion des neuen Intendanten Georg Heckel ist die Vergabe eines Grabbe-Preises für innovative Dramatik vorgesehen. Die nächste Ausschreibung für das Jahr 2020 wird im Spätherbst 2019 vorbereitet.

Gleich zwei größere Exkursionen wurden 2019 gemeinsam mit der Peter-Hille-Gesellschaft durchgeführt. Für die Planung der Reisen nach Wuppertal am 15. und 16. Februar und nach Lübeck vom 10. bis 13. Mai 2019 war Michael Kie-necker, der Vorsitzende der Hille-Gesellschaft, verantwortlich; assistiert wurde er von Vorstandsmitgliedern der Grabbe-Gesellschaft. Um einen reibungslosen Ablauf dieser Reisen zu garantieren, ist organisatorischer Eifer und Einsatz erforderlich. Das war zu aller Zufriedenheit durch Carmen Jansen gewährleistet; ihr gebührt dafür unser Respekt und herzlicher Dank. Die Fahrt an die Wupper galt in erster Linie der jüdischen Dichterin Else Lasker-Schüler, die dort vor 150 Jahren geboren wurde und eng mit Peter Hille befreundet war. Darüber hinaus war jüdisches Leben im 19. und 20. Jahrhundert Thema der Exkursion. So hielt der volle Reisebus ein erstes Mal an der Synagoge in Bochum, wo der Arzt Dr. Michael Rosenkranz, Vorsitzender des dortigen Gemeinderats, mit einem Vortrag über jüdische Geschichte und Religionsausübung in der Region beeindruckte. Nach einem Mittagessen nebenan im Restaurant Matzen ging es dann weiter nach Wuppertal, wo sich ein Besuch der Begegnungsstätte Alte Synagoge anschloss. Übernachtet wurde nach einem vorzüglichen Abendessen im Restaurant ‚Kriegsfuss‘ im Hotel Arcade. Anderntags wurde die Reisegruppe in der Else Lasker-Schüler-Gesellschaft von ihrem Vorsitzenden Hajo Jahn empfangen. Der ehemalige Journalist und Redakteur setzt sich seit Jahren als Herausgeber und Veranstalter für die Verbreitung des Werks der Dichterin und anderer verfolgter Künstler ein, unter anderem mit der Einrichtung der Solinger Stiftung „Verbrannte und verbannte Dichter“. Jahn zeichnete in seinem frei gehaltenen Vortrag ein überaus ansprechendes und lebendiges Bild von Else Lasker-Schüler. Nach dieser eindrucksvollen Begegnung erlebten die Exkursionsteilnehmer in der Alten lutherischen Kirche Am Kolk ein Konzert mit dem Organisten Prof. Friedhelm Flamme, der Kompositionen von Walter Steffens interpretierte. Nach dem Mittagessen wurde dann die Heimfahrt angetreten.

Am 15. März 2019 wurde die heuer in der Lippischen Landesbibliothek anberaumte Mitgliederversammlung der Grabbe-Gesellschaft abgehalten. Nach den üblichen Berichten über die Aktivitäten im vergangenen Jahr wurde eingehend die pekuniäre Situation der Gesellschaft besprochen und ein finanzieller Ansatz bzw. der Wirtschaftsplan für 2019 festgelegt. Die Details sind im Protokoll der Versammlung nachzulesen. Ich zitiere daraus: „Christian Weyert stellt die Frage, ob und inwieweit der in der letzten MV erteilte Auftrag in Angriff genommen wurde, zur Generierung von mehr Beiträgen und Einnahmen um Fördermitgliedschaften zu werben und Kontakt zum NRW-Heimatministerium aufzunehmen. Es wurde festgestellt, dass weder höhere Beiträge zum jetzigen Zeitpunkt durchsetzbar sind (die letzte Erhöhung von 25€ auf 30€ wurde [...] 2014 umgesetzt) noch potenzielle Fördermitgliedschaften akquiriert werden können.

Zum Thema Heimatministerium hat Carmen Jansen sich eingehend mit den Förderrichtlinien beschäftigt und festgestellt, dass als zwingende Voraussetzung für Förderungen konkrete Projekte angestrebt und erläutert werden müssen.“

Herr Weyert stellte im weiteren fest, dass die mit der Hille-Gesellschaft gemeinschaftlich geplanten und durchgeführten „Literatouren“ zu keiner finanziellen Belastung der GG führen, sondern sich über die Teilnehmer finanzieren. Es wurde ferner angeregt, sich bei der Stadt Detmold um eine sogenannte ‚institutionelle Förderung‘, die losgelöst ist von konkreten Projekten, zu bemühen. Nachdem die Kassenprüfer, Dr. Joachim Eberhardt und Robert Weber, eine ordnungsmäÙe Buchhaltung festgestellt hatten, wurde der Vorstand entlastet. Die Neuwahl des Vorstandes wurde von Dr. Eberhardt geleitet. In offener Blockwahl wurde der bisherige Vorstand einstimmig wiedergewählt: Dr. Peter Schütze (Präsident), Prof. Dr. Lothar Ehrlich (stv. Präsident), Hans Hermann Jansen (Geschäftsführer), Christian Weyert (Schatzmeister) und Carmen Jansen (Schriftführerin).

Im Anschluss an die Mitgliederversammlung stellte der Literaturwissenschaftler Dr. Bernd Füllner (Düsseldorf/Wuppertal) das von ihm herausgegebene Lesebuch zu Georg Weerth vor. Das lezenswerte Bändchen ist in einer Reihe des Aisthesis Verlags erschienen, die sich „Nylands Kleine Westfälische Bibliothek“ nennt und in Werk und Leben westfälischer Autoren einführt. Sie wird vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe in Münster gefördert (Vgl. die Besprechung von Ulrich Klappstein in diesem Band).

Nachdem im Frühjahr des vergangenen Jahres an der Faculté des Lettres der Sorbonne innerhalb der Tagungsreihe „Mythos, Drama und Geschichte im deutschen Theater des 19. Jahrhunderts“ bereits ein internationales Symposium zu Grabbe stattgefunden hatte (Vgl. die Beiträge und den Bericht im Jahrbuch 2018), veranstaltete die Pariser Universität am 12. und 13. April 2019 eine weitere Konferenz zum Werk Friedrich Hebbels (1813-1863), an der Literatur- und Theaterwissenschaftler aus Frankreich, Österreich, Polen und Deutschland teilnahmen. Lothar Ehrlich referierte zum Thema „Der Dramatiker ein ‚Auferstehungengel der Geschichte‘? Mythos bei Friedrich Hebbel“ und ging dabei auch auf die konzeptionellen Differenzen zu Grabbes Geschichtsdramen ein. In den Vorträgen und Diskussionen wurde im Hinblick auf das widerspruchsvolle Verhältnis von Geschichtlichem und Mythischem immer wieder auf Grabbes Werke Bezug genommen. Die Tagungsbeiträge werden in der Reihe „Analysen und Ergebnisse der Hebbelforschung“ im Weidler Buchverlag Berlin publiziert.

Am 13. April folgte Dr. Schütze der Einladung des Forums Vormärz Forschung zum Jahrestreffen an die Bergische Universität Wuppertal. Am Nachmittag hielt dort das Forum Junge Vormärz Forschung eine Studientagung ab. Unter den Vorträgen der Nachwuchswissenschaftler war für den Vertreter der

Grabbe-Gesellschaft vor allem der Beitrag der Doktorandin Katja Holweck aus Mannheim interessant: Sie las aus ihrer Arbeit über *Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes* und ging dabei sehr überzeugend auf die „Umschlagtechnik“ und Vexierhaftigkeit der antagonistischen Beziehungen in *Herzog Theodor von Gothland* ein.

Erich Mühsam (1878-1934) – eine Spurensuche. Das waren das Thema und der hauptsächliche Anlass unserer „Literatour“ nach Lübeck. Zwar ist der anarchistische Politiker und als Poet oft unterschätzte Erich Mühsam, der im KZ ermordet wurde, für uns nicht so bedeutsam wie für die Peter-Hille-Gesellschaft, mit der wir seit Jahren partnerschaftlich verbunden sind: Mühsam war ein Zeitgenosse und Freund Hilles. Federführend bei unserer Fahrt war denn auch die Hille-Gesellschaft, angeleitet durch ihren Vorsitzenden Dr. Michael Kienecker. Literarische und politische Themen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind vor allem für die ‚Hilleaner‘ von Interesse, doch kann diese erlebnisreiche und anregende Exkursion auch als Höhepunkt unter den Aktivitäten der Grabbe-Gesellschaft im hier besprochenen Zeitraum gelten.

Ein erster Halt mit Frühstückspause wurde beim Kaiser Wilhelm-Denkmal in der Porta Westfalica eingelegt, dann steuerte die Reisegruppe Worpsswede an, jenes niedersächsische Dorf, wo sich 1889 Maler, Bildhauer und Architekten ansiedelten und eine Künstlerkolonie bildeten, darunter so bedeutende Gestalten wie Otto und Paula Modersohn oder Heinrich Vogeler, dessen „Barkenhoff“ besichtigt wurde: Vogeler gestaltete den Hof mit seinem Park selbst aus, betrieb ihn zunächst als Wohnsitz, siedelte nach dem 1. Weltkrieg dort eine sozialistische Kommune an und überließ ihn hernach der ‚Roten Hilfe‘ als Kinderheim. Heute beherbergt der „Barkenhoff“ eine umfangreiche Sammlung der Werke Vogelers und ist als Museum der Öffentlichkeit zugänglich. Es werden dort Konzepte künstlerischer Gestaltung vermittelt, die alle Lebensbereiche umfasst und eine Alternative zur etablierten Lebensweise in der bürgerlichen Gesellschaft bietet.

In Lübeck wurde Quartier im *Motel One* bezogen; abends bot sich die Gelegenheit zu einem Besuch der *Don Giovanni*-Inszenierung im Theater. Am zweiten Tag der Reise stand vormittags das *Buddenbrook-Haus* auf dem Programm. Die Ausstellungen auf mehreren Etagen vermittelten Zugang zu Leben und Werk der Brüder Heinrich und Thomas Mann, die in Lübeck geboren wurden und aufwuchsen. Nachmittags dann ging es auf den Spuren Erich Mühsams durch Lübeck. Die Diskussion mit Vertretern der Mühsam-Gesellschaft belegte sehr nachdrücklich, wie wirksam literarische Tätigkeit und ein vorbildlicher Umgang mit dem literarischen Erbe im Leben einer Stadt sein können. Den Exkursionsteilnehmern wurden die Jugendstrieche und späteren Verdienste Mühsams um seine Vaterstadt sehr lebendig nahegebracht.

Die Besichtigungen, Stadtführungen und eine Hafenrundfahrt waren Elemente eines höchst ergiebigen Exkursionsprogramms; ein zweiter Theaterbesuch in die *Dreigroschenoper* wurde von 20 Teilnehmern genutzt und die geselligen Abende und Mahlzeiten in der „Schiffergesellschaft“ und im „Kartoffelkeller“ sorgten auch kulinarisch für das Wohlbefinden der Gäste.

Am 13. Mai wurde die Rückreise angetreten; ein Zwischenaufenthalt in Lüneburg führte zum dortigen Heinrich Heine-Haus und rundete die rundum gelungene Fahrt ab. Fazit: Auch dieses Mal zeigte sich, dass unsere „Literatouren“ sich einer hohen Akzeptanz erfreuen und auch künftig durchgeführt werden sollten. Für 2020 ist, wiederum gemeinsam mit der Peter-Hille-Gesellschaft eine Fahrt nach Brüssel geplant – in Erinnerung an die Exilanten der Vormärzzeit und der Revolution von 1848.

Rezensionen

Antonio Roselli: „*alles scheint mir jetzt möglich*“. *Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019 (Vormärz-Studien, Bd. XXXIX).

Das Motto der Paderborner Dissertation¹ stammt aus Friedrich Hebbels heute noch oft auf unseren Bühnen inszeniertem bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalene* (1844). Der Tischlermeister Anton spricht den Satz zu seiner Tochter Klara in der ersten Szene des zweiten Aktes, und das Stück schließt mit seinem resignierenden Eingeständnis: „Ich verstehe die Welt nicht mehr! / *Er bleibt sinnend stehen*.“² Auch wenn Hebbel gerade nicht das Phänomen der *Kontingenz* in der dramatischen Handlung so signifikant wie die ideell und ästhetisch innovativen Autoren Grabbe und Büchner thematisierte, dürften beide Zitate geeignet sein, den Gegenstand der zu besprechenden Abhandlung anzukündigen – der diskursiven Untersuchung einer symptomatischen zeitgeschichtlichen Wahrnehmung in der Epoche des *Vormärz* und *Realismus* zwischen 1820 und 1850, die durch ein „nachidealisiertes Kontingenzbewusstsein“ (S. 35-36) geprägt sei. Dieses ist dadurch gekennzeichnet, dass in der politischen und gesellschaftlichen Realität und in der sie spiegelnden Dramatik die tragischen Kollisionen nicht mehr von kausaler, zweckorientierter Notwendigkeit, sondern beliebig variabler Möglichkeit und Zufall bestimmt sind: Nichts ist mehr notwendig, alles ist möglich.

1 Antonio Roselli: „...und ich weiß nicht wie's kommt, alles scheint mir jetzt möglich.“ Handlung und Kontingenz im Drama des Vormärz und des Realismus. Phil. Diss. Paderborn 2016. Bei der Publikation wurden also die problematischen literaturgeschichtlichen Epochenbegriffe durch die Nennung der vier Dramatiker ersetzt. – Zu Grabbe und Büchner sei auf frühere Aufsätze des Verfassers verwiesen: Nachidealisiertes Kontingenzbewusstsein. *Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland, Napoleon oder die hundert Tage* und in Büchners *Danton's Tod**. In: Gustav Frank, Madleen Podewski (Hrsg.): *Wissenskulturen des Vormärz*. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 17 (2011), S. 137-181; „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; *Formen des Grotesken bei Grabbe und Büchner*. In: Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): *Innovation des Dramas im Vormärz*: Grabbe und Büchner (Vormärz-Studien, Bd. XXXVIII). Bielefeld 2016, S. 89-113.

2 Friedrich Hebbel: *Werke*. Erster Band. Hrsg. von Werner Keller und Karl Pörnbacher. 2., revidierte Aufl. München 1987, S. 382; das Motto S. 354.

Der gegenwärtige interdisziplinäre geisteswissenschaftliche Diskurs über die Kontingenz in Geschichte und Kultur der Moderne setzte ein – inspiriert durch Rückgriffe auf die deutsche Philosophie (Kant, Fichte, Hegel und Feuerbach sowie Nietzsche) – spätestens Anfang der 1960er Jahre in einem von Hans Robert Jauf herausgegebenen Band, in welchem u. a. Hans Blumenberg vertreten ist³, und führte über Odo Marquards *Abschied vom Prinzipiellen* (1981)⁴ und *Apologie des Zufälligen* (1986)⁵ bis zu Michael Makropoulos *Modernität und Kontingenz* (1997)⁶ und die Sammlung *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII.* (1998).⁷ Die komplizierten und komplexen theoretischen Prämissen und Intentionen einer inzwischen unübersichtlichen und ziemlich ausufernden Forschung (vgl. die umfangreiche Bibliographie zur benutzten Sekundärliteratur, die auch diverse moderne französische und italienische Arbeiten einschließt (S. 347-364), bilden die methodische Grundlage der Arbeit von Antonio Roselli, der sich eingangs auf immerhin etwa 150 Seiten (bei insgesamt ca. 360 Seiten Gesamtumfang) differenziert mit ihr auseinandersetzt. In dem großen, grundlegenden Kapitel „Kontingenz und Unbestimmtheit als Merkmale der Moderne“ (S. 31-110) werden die Leitbegriffe des Diskurses (Kontingenz, Zufall, Unbestimmtheit u. a.) definiert und in widersprüchliche Beziehung gesetzt zur Krise der klassischen Metaphysik und Geschichtsphilosophie sowie zur daraus resultierenden „Fremdheitserfahrung des postidealistischen Subjekts“ im 19. Jahrhundert (S. 78-97). Danach werden die gewonnenen Erkenntnisse auf die Entwicklung der Dramatik seit Aristoteles unter den Aspekten der poetischen Fiktionalität im Spannungsfeld von Handlung und Kontingenz reflektiert. Schon diese erste (theoretische) Hälfte des Buches besticht durch weit- und tiefgreifende geistige Fundierung, Präzision und methodische Sicherheit im Umgang mit den philosophischen, soziologischen und kulturwissenschaftlichen Kontroversen, die der Autor mit Souveränität analysiert und auf seinen Gegenstand anwendet.

Roselli bezieht die ausgewählten Autoren Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer von Anfang an in den Horizont seiner streckenweise prononciert theoriegeleiteten Darstellung mit ein, ohne sie auf „eine ‚Beschreibungsstrategie‘ oder ein *einheitliches* Profil“ festzulegen, versteht sie vielmehr als literarische

3 Hans Robert Jauf (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I. 2., durchgesehene Aufl. München 1969; darin: Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, S. 9-27.

4 Odo Marquard: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart 1981.

5 Odo Marquard: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien. Stuttgart 1986.

6 Michael Makropoulos: Modernität und Kontingenz. München 1997.

7 Gerhart von Graevenitz, Odo Marquard in Zusammenarbeit mit Matthias Christen (Hrsg.): Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII. München 1998.

„Variationen ästhetischer und diskursiver Praxen“. (S. 92) Welche Dramen unterzieht er nun einer neuen Lektüre, die durch wissenschaftsgeschichtliche Diskurse über das Profil und die Konsequenzen des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses unter dem Gesichtspunkt des Subjekt-Objekt-Verhältnisses determiniert ist? Die Werke Grabbes und Büchners repräsentieren dabei den „Vormärz“, die Hebbels und Grillparzers den „Realismus“. Sie reagieren auf grundsätzlich verschiedene Weise auf die historischen Veränderungen nach den Napoleonischen Kriegen und der Juli-Revolution 1830. Während sich Grabbe und Büchner in ihren Dramen durch die „sozial-historische Wandlung der Kontingenzproblematik“ (S. 26, auch S. 344) „produktiv affizieren [...] lassen“ (S. 344), was zu innovativen atektonischen Gestaltungsweisen führt, markieren Hebbels und Grillparzers Tragödien eine ästhetische Rückbesinnung auf die geschlossene aristotelisch-klassische Dramaturgie – eine „restaurative“ Wende“ (S. 23) in der Geschichte des deutschen Dramas.

Roselli behandelt einerseits *Herzog Theodor von Gothland* (1822), *Napoleon oder die hundert Tage* (1831) und *Danton's Tod* (1835; mit einem Exkurs zu *Leonce und Lena*, 1836) sowie andererseits Hebbels *Maria Magdalene* (1844) und Grillparzers *Libussa* (1847). Da er die Dramen Grabbes am ausführlichsten untersucht, weil sie die konzeptionellen Wandlungen wohl am radikalsten in offenen Kompositionstendenzen zu erkennen geben, sollen sie hier – exemplarisch für die Darstellungsmethode – im Zentrum stehen, ohne den Eindruck vermitteln zu wollen, ihre Konzeptionen seien mit den der anderen Autoren identisch. Sowohl beim *Gothland* als auch beim *Napoleon* konzentriert sich Roselli zu Recht auf die moderne Subjektivität der Hauptfiguren, die gleichwohl im Unterschied zum idealistischen Drama in pluralistischen Perspektiven und Netzwerken agieren und der Kontingenz der Handlung ausgesetzt sind und ihr letztlich unterliegen. Abgesehen von der materiell disponierten Anlage und szenischen Ausführung im *Napoleon*, bestehe die strukturelle Differenz zwischen beiden Texten darin, dass in der während der Studienzeit geschriebenen „grotesken Tragödienparodie“ (Vgl. S. 191f.) die Kontingenz der Handlung im Wesentlichen noch traditionell im „Nacheinander“, im späteren realistischen Geschichtsdrama dann im „Nebeneinander“ erzählt wird (S. 152). Ist diesem durch Analysen ermittelten variantenreichen dramaturgischen Verfahren zuzustimmen, so scheint mir die ästhetische Konsequenz des „Grotesken“ zwar zutreffend zu sein, doch in ihrer alleinigen, einseitigen Hervorhebung als „Kompositionsprinzip“ (S. 171) problematisch, weil sie andere innovative Momente vernachlässigt. Insofern wäre die summierende Feststellung zu hinterfragen, dass bei Grabbe und Büchner die „Umgestaltung der klassischen Gattungsmerkmale der Tragödie“ hauptsächlich „durch die Aufnahme von Elementen der Farce und der Burleske“ (S. 344) erfolgte. Neben den grotesken Sequenzen in den Dramen

dürfte doch die programmatische Episierung der dramatischen Fabelerzählung sowie der psychologisch nicht individualisierte, sondern typisierte Figurenaufbau die Strukturveränderungen in Raum und Zeit bestimmen – in einigen Passagen auch die Inszenierung und Theatralisierung historischer Vorgänge.

An der modernen Lektüre der beiden Theaterstücke Grabbes – wie bei den anderen Texten – beeindruckt insbesondere, wie Roselli die vergangenen und gegenwärtigen Diskursformationen in die Interpretation gleichsam mit einschreibt. Die Frage wäre allenfalls, ob er nicht zu viele historische Schichten des Kontingenz-Deutungsmodells zur Stützung seiner Argumentationen verwendet, was etwa aus einer Passage zum *Gothland* mit Verweis auf das methodologische Kapitel 2.2 (S. 55-60) hervorgeht: „Das antiidealistische Moment in Grabbes Dramatik weist zudem Ähnlichkeiten zu Iser und Jauß' Auslegung von Blumenbergs ‚viertem' Wirklichkeitsbegriff im Lichte von Henrichs Einwänden auf.“ (S. 171)⁸ An solchen Stellen, die mehr für den theoretisch interessierten Wissenschaftler und weniger für die Lektüre und das Verständnis Grabbes notwendig sind, bin ich mir nicht immer sicher, ob die einzelnen Stufen der modernen Diskursgeschichte tatsächlich hätten herangezogen werden müssen – zumal z. B. die in Rede stehende Auseinandersetzung vor über einem halben Jahrhundert (1964) längst durch (öfter zitierte) aktuelle Studien überholt sein dürfte. Insofern – und um ein anderes Beispiel zu nennen – ist sicherlich forschungsgeschichtlich aufschlussreich, dass Roselli bei der Behandlung des „Grotesken“ nicht nur auf Bachtins heutzutage häufig zitierte Schrift *Literatur und Karneval*⁹, sondern auch auf ein fast vergessenes, aber wichtiges Buch Wolfgang Kayser abhebt.¹⁰

Auf der Basis des logisch und konzentriert aufgebauten theoretischen Fundaments erbringen Rosellis Textanalysen zu *Gothland* und *Napoleon* im Hinblick auf die „Aporien“ (S. 181) der „Konstitutionsproblematik des (modernen) Subjekts“ (S. 206) in der kontingenten Realität wichtige Einsichten, beispielsweise wenn er die beiden Dramen in ihrer strukturellen Verfasstheit vergleicht oder im *Napoleon* die „Meeresmetaphorik“ (S. 207-214) und die widersprüchliche Gestalt des „charismatischen“ Herrschers nach Max Webers *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft* (S. 216)¹¹ untersucht.

8 Vgl. den in Anm. 3 verzeichneten Aufsatz von Hans Blumenberg; zu Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser und Dieter Henrich, „Diskussionsprotokoll“, S. 219-227.

9 Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M. 1990.

10 Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg 1957.

11 Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hrsg. von Joseph Winckelmann. Tübingen 1988, S. 475-488, hier S. 483.

Dass sich das hohe Niveau bei der dialektischen Verbindung von diskursiven und literaturgeschichtlichen Elementen in der Darstellung ebenso in den Kapiteln zu Büchner, Hebbel und Grillparzer findet, ist in dieser Besprechung nur pauschal festzustellen und zu würdigen. Insgesamt stellt das Buch durch die stringente methodische und substantielle Geschlossenheit der Interpretationen unter dem Aspekt der Kontingenz sowohl im gesellschaftlichen Prozess als auch in der künstlerischen Fiktion einen vorzüglichen wissenschaftlichen Beitrag zum Verständnis der Dramatik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.

Lothar Ehrlich

Robert Weber: *Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht. Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum*. Celle: Schlammhauer GbR Weber & Schiwiek 2018.

Robert Weber hat sich eine Menge vorgenommen für seine wissenschaftliche Feuerprobe: In seiner 2017 in Hannover vorgelegten Dissertation verbindet er mit literargeschichtlichen Untersuchungen zum Thema „Hermannsschlacht“ eine „Gegenwartsanalyse“. Er schlägt einen gewaltigen Bogen, um die Frage zu beantworten, „welche Relevanz der Stoff für den heutigen Rezipienten besitzt“ (S. 9) und um ein „flexibles Werkzeug zur Analyse und Deutung“ zu entwickeln. Der Verfasser nimmt seinen Leser mit auf eine lange Reise, deren Ziel dann über das bearbeitete Thema hinaus eine neue Konzeption literaturwissenschaftlicher Analyse und Darstellung ist. Wir begleiten ihn auf seiner Suche nach dem „Fundament aller späteren poetischen Verarbeitungen des historischen Ereignisses“ (S. 12). Zur Ermittlung eines „Hermannsschlacht-Narrativs“ untersucht Weber Schritt um Schritt, „in welchen medialen Gestalten und Gattungen und zu welchen Zwecken der Gegenstand wieder und wieder aufgegriffen wurde.“ (S. 13) Über den Anlass hinaus geht es ihm darum, eine „zeit- und epochenunabhängige Literaturbetrachtung“, sprich, ein methodisches Raster für künftige literaturwissenschaftliche Untersuchungen bereitzustellen, das allgemeine Anwendung finden kann.

Seit die römischen Quellen (Velleius Paterculus, Cassius Dio und Tacitus) im deutschen Humanismus zu Beginn des 16. Jahrhunderts bekannt wurden, seit Ulrich von Hutten's *Arminius-Dialog*, entstanden rund 360 poetische Bearbeitungen, die Weber aufgespürt hat und bei denen er unterschiedliche, aber auch sich wiederholende Lesarten und Funktionalisierungen des Stoffes ausmacht. Dabei fällt besonders die Verwendung der historischen Vorlage zur nationalen Identitätsbildung ins Gewicht. Da die historischen Schilderungen

der römischen Historiker allesamt unzuverlässig sind, was den Ort, den Verlauf und die Bedeutung der Kämpfe angeht, liegt das, was wir historische Wahrheit nennen könnten, sehr im Dunklen – ein Grund, weshalb Goethe von dem Stoff Abstand hielt. Es kommt hinzu, dass die klassischen Autoren für ihre Schilderungen selbst literarische und dramaturgische Topoi und Regeln bemühen. Weber zufolge bemühten sie sich um die „Konstruktion eines kausal zusammenhängenden Handlungsstrangs“, wie Aristoteles ihn in seiner *Poetik* vorschlug, und folgerten einen notwendigen Untergang aus dem Charakter des tragischen Helden Varus und seinen fahrlässigen Handlungen.

In den literarischen Bearbeitungen wird die Perspektive auf die germanischen Gegner, vor allem auf den Helden Arminius (Hermann) verschoben, die römische Stellungnahme verwandelt sich in eine deutsche, die sich an einer germanischen Vergangenheit orientiert. Der Stoff wandert durch die deutsche Geschichte. Es gibt nach Robert Weber ‚Spitzen‘ des Interesses am Stoff, die Zeit der napoleonischen Hegemonie, die Gründung des deutschen Kaiserreichs samt der Einweihung des Hermannsdenkmals, der Erste Weltkrieg, die NS-Zeit und auch das Jahr des 2000jährigen Schlacht-Jubiläums 2009 mit ihrer „gegenwartstypischen, entpolitisierten Nutzung des Hermanns“. (S. 37) Er zieht die Versionen der Barockzeit ins Kalkül: Hofmannswaldau, Lohenstein, dann Johann Elias Schlegels, Schönaichs, Mösers und vor allem die Dramen und Gedichte Klopstocks, der „vaterländische Geschichte als Identitätsverteidigung“ beschreibe (S. 86), werden besprochen. Auch Christian Dietrich Grabbes Drama wird herangezogen, in dem die Ideen zur Bildung eines deutschen Nationalstaates „auf humoristische Weise“ dekonstruiert würden. (S. 61) Grabbe lasse die „gegenläufigen Intentionen von Volk und Souverän“ (S. 62) aufeinanderprallen. Sein Drama kommt mehrfach, aber eher am Rande in Webers Arbeit vor. Auch Kleists militante und „aggressionsgeladene“ *Hermannsschlacht* und Ernst Moritz Arndts „antifranzösische und kriegslüsterne Kampfgedichte“, die ihre Wirkung im Dritten Reich nicht verfehlten, werden zitiert (S. 60ff.): „So ziehn wir aus zur Hermannsschlacht/ und wollen Rache haben“. Weber zieht folgendes Fazit: „Der Germanen-Römer-Gegensatz dient als Grundform verschiedener Feindkonstellationen, sei es derjenige zwischen Reformation und katholischer Kirche, zwischen Frankreich und Deutschland oder der Ausstoßung innerer Feinde. Neben der Abgrenzung und Verteufelung des Fremden bildet das Herausstellen des Eigenen eine zentrale Funktion des Stoffes, das Beharren auf ‚deutschen Tugenden‘ wie Treue, Keuschheit oder Ehrhaftigkeit, die Anschauung eines Geistes beziehungsweise einer Identität der Nation bis zum europäischen Gedanken, der das Fremde und das Eigene gleichzeitig umfasst und auf eine europäische Identität abzielt“. (S. 73) In der Zeit der napoleonischen Besatzung gewann die Schlacht den Charakter eines „Vernichtungskrieges“, in dem

sich auch heutige rechtsradikale Varianten wieder spiegeln können, wobei sie das Schlachtgeschehen in die unmittelbare Gegenwart projizieren.

Wirksam werde in all den Bearbeitungen vor allem das „Bewusstsein einer germanisch-deutschen Identität“, die Darstellung einer vorgeschichtlichen Lebenswelt, die dem Angehörigen religiösen, transzendenten wie sozialen Halt geboten habe und nun als Resonanzraum für einen zeitgenössischen Patriotismus poetische und ideologische Bedeutung erlangt. Die Hermannsschlacht sei zum „Sediment in der deutschen Geschichte“ geworden (S. 50): „Das historische Ereignis der Schlacht im Teutoburger Wald wurde bis zum Ende des Dritten Reiches funktionalisiert (und wird es weiterhin in rechtsextremen Kreisen), der bearbeitete Stoff stets mit bestimmten Bedeutungen beziehungsweise Intentionen durchsetzt.“ Wir begegnen dabei einem „konstante(n) Repertoire der Lesarten und Funktionalisierungen.“ (S. 73)

Immer wieder gehe es um das „Nachfolgeverhältnis von Germanen und Deutschen“ – Weiterhin diene der Germanen-Römer-Gegensatz „als Grundform verschiedener Feindkonstellationen, sei es derjenigen zwischen Reformation und katholischer Kirche, zwischen Frankreich und Deutschland oder der Ausstoßung innerer Feinde.“ Neben der ‚Abgrenzung und Verteufelung des Fremden‘ werde beharrt auf ‚deutschen‘ „Tugenden wie Treue, Keuschheit oder Ehrhaftigkeit.“ Vor 1813 werde die Schlacht zum Vernichtungskrieg; zum Ausrotten der fremden Besatzer. Arminius Kampf gelte dem Schutz der germanisch-deutschen Reinrassigkeit. So geht das hin bis zur Pegida-Bewegung mit ihrem Frontmachen gegen die nahöstliche muslimische Kultur. Seit 1949 freilich werde die Einigung der germanischen Stämme nicht länger mehr auf „die Überwindung des deutschen Partikularismus hin gedeutet, sondern mehrheitlich auf den freundschaftlichen Zusammenschluss der europäischen Nationen“. (S. 71) Die positive Wendung des Themas lässt sich sehr deutlich auch an den Veranstaltungen, Ausstellungen und Publikationen zur 2000Jahrfeier der Schlacht 2009 ablesen. Auch das Hermannsdenkmal habe nicht länger als Zeichen für Angriffslust und Selbstbestimmung, sondern für Völkerverständigung und Frieden gestanden. Gegenläufig dazu werde in den ‚rechten Liedtexten‘ die „Hermannsschlacht-Matrix enthistorisiert und mit der Lebenswelt des Rezipienten verschmolzen“; es werde durch sie eine „Scheinwelt entworfen, die Überschaubarkeit und Selbstwirksamkeit verheißt“ – ein verlockendes Gegenbild zur „defizitären Gegenwart“. (S. 378f.)

In einem Forschungsbericht zu den üblichen Fragestellungen seit 1995 bemerkt der Verfasser, in all diesen Elaboraten richte sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die kollektive, nicht die individuelle Ebene. (S. 87) Die Forschung beschäftige sich mit einem Kanon, der nur bis ins 19. Jahrhundert reiche und zeige kaum Interesse an der Gegenwartsproblematik, die Robert Weber im

Besonderen herauszuarbeiten bemüht ist. Für die Textanalyse bedient er sich einer Matrix, die die Art des Einbezugs der historischen Realität, der Poetisierung, der Verschiebung auf die jeweils aktuellen, oft politischen Anliegen und der Produktivität oder rein interpretierenden Anlage der Werke berücksichtigt.

Der Bogen von den römischen Klassikern bis zur heutigen Verwendung des Themas wird im ersten Teil der Dissertation geschlagen, insgesamt sehr überzeugend; zu vermissen ist allenfalls ein Eingehen auf die zahlreichen „Arminius“-Operntexte des 18. Jahrhunderts. Webers „Bestandsaufnahme“ hat durchaus bereits Dissertationscharakter, doch er gibt sich mit der Übersicht nicht zufrieden. Er geht weiter auf die Frage zu, welche Art Orientierung die Dichtungen für den Rezipienten schaffen, auf welche Weise sie auch seine Probleme mit der uns umgebenden Welt aufnehmen und in ihren Fiktionen, Interpretationen oder Appellen verarbeiten. Das zu ermitteln erscheint nun als Aufgabe einer zeitgemäßen Literaturwissenschaft. Sie muss sich Weber zufolge, um ihre Aufgabe erfüllen zu können, auf die Ergebnisse anderer Disziplinen stützen und verlassen können, soziologischer und psychologischer. Der Verfasser unterbricht seine „Chronologie der Lesarten“ (S. 52) und Forschungsschwerpunkte. Er schwenkt im Folgenden völlig weg vom Thema der Hermannsschlacht. Unabhängig davon widmet er sich unserer „Gegenwartsproblematik“. Sein ‚zweites Kapitel‘, das auf den Forschungen verschiedener Gesellschaftstheoretiker und Psychoanalytiker – darunter Horst Eberhard Richter, Hartmut Rosa, Alain Ehrenburg, René Spitz und Hans-Joachim Maaz – beruht, nimmt etwa ein Drittel des gesamten Buches in Anspruch. Weber resümiert die Ergebnisse jener Gelehrten und stellt mit ihrer Hilfe die deutsche Gegenwart, die er als ‚Spätmoderne‘ begreift, als eine entfremdete Sozietät dar, in der „Glaubensgeborgenheit“ und Orientierung verlorengegangen und die Zumutungen, die das seiner Welt und seiner selbst entfremdete Individuum belasten, verdrängt werden. Er sieht in ihr eine „narzisstisch gestörte Gesellschaft“, in der eine Anzahl von „Regressoren“ für fortschreitende Entfremdung, für Heteronomie, eine das Individuum überfordernde „soziale Beschleunigung“ und eine nicht mehr durchschaubare Kontingenz des persönlichen Lebens verantwortlich sind. Sie hätten narzisstische Störungen, Kontingenzkrisen und Erkrankungen wie Depression und Burnout im Gefolge, die „zu schwerwiegenden und empirisch beobachtbaren Formen der sozialen Entfremdung“ führen. In dieser Umwelt erfahren die sozialen Akteure „ihr individuelles Leben als flüchtig und richtungslos“. Der Verfasser sieht darin zeittypische „Beeinträchtigungen eines positiven Selbst- und Weltverhältnisses“. (S. 75) Es handle sich um dynamische Prozesse, die das Individuum fremdbestimmen, lähmen und seine seelische Gesundheit ruinieren können. Als Kontraindikation wird nun eine Literaturwissenschaft auf den Plan gerufen, die zwischen den Bereichen poetischer Gestaltung und gesellschaftlicher Vereinnahmung

vermittelt und sich zum Diagnostiker und zur Heilkundlerin der sozialen und individuellen Schäden ausbildet.

Mit seiner ‚Gegenwartsanalyse‘ steckt Weber zugleich das Terrain ab, auf dem eine derart erneuerte Literaturwissenschaft tätig zu werden habe. Die Nutzanwendung auf die Hermannsschlachten folgt in den abschließenden Kapiteln 3 bis 5. Hier wird nun versucht, die „Problemkerne der spätmodernen Gegenwart“ auf die Hermannsschlacht-Lyrik und Prosa zu beziehen und anwendbar zu machen für alle literaturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Ermittlungen. Mit ihrer Hilfe sollen Einsichten ermöglicht werden, die neue, zeitgemäße Wege zur Dichtung und zu ihrer Rezeption bahnen. Weber peilt ein überschaubares und praktikables Kategoriensystem an, über das literarische Texte sich zuordnen und hinsichtlich ihrer Wirkung auf das ‚spätmoderne‘ Individuum prüfen lassen.

Die literaturwissenschaftliche Methode und Methodologie mit einer ‚Gegenwartsanalyse‘ zu verbinden, ist erklärtes Ziel der Untersuchung. Weber stellt mit seiner beispielhaften Darstellung der Hermannsschlacht-Versionen ein methodisches Raster für künftige literaturwissenschaftliche Analysen zur Verfügung, das auf beliebige Gegenstände der poetologischen Forschung übertragen werden könne. Er geht der Frage nach, welche im Werk nachweisbare Orientierung die Dichtung für ihre Rezipienten schafft und wie sie solche Bezüge modelliert, auf welche Weise sie dessen Probleme mit der ihn umgebenden Welt aufgreift, spiegelt und Einfluss auf seine Lebenswirklichkeit nehmen könne. Ohne einen gesellschaftstheoretischen Bezugsrahmen ist das Zusammenspiel von Dichtung und Gegenwart nicht darstellbar, und Weber unterzieht sich der Aufgabe, eine solche theoretische Grundlage zu schaffen, wobei ihn vor allem die zeittypischen Beschädigungen in unserer Gesellschaft interessieren, die das Selbst- und Weltverhältnis des zeitgenössischen Individuums deformieren.

Der Autor geht der Frage nach, ob und inwiefern der Stoff und seine Bearbeitungen in der ‚spätmodernen Gesellschaft‘ Anknüpfungsmöglichkeiten bieten „für das Individuum in seiner Eigenschaft als Individuum“ (S. 75); in der deutschen spätmodernen Gesellschaft werde es sich mehr denn je selbst problematisch. Nicht recht klar wird, inwieweit Weber den poetischen Gestaltungen die Chance einräumt, verändernd auf die Defekte einzuwirken und positive ‚Selbst- und Weltverhältnisse‘ zu evozieren bzw. ob diese Erfahrung in erster Linie durch eine wissenschaftliche Durchdringung virulent werde, oder inwieweit die emotionalen Kräfte alter wie neuer Kunst unmittelbaren Eingang beim heutigen ‚naiven‘ Rezipienten finden können. Welche Bedeutung hätte die von Mark-Georg Dehrmann bei Klopstock festgestellte Maßgabe, eine fiktionale „vaterländische Geschichte als Identitätsverheißung“ darzustellen, für den heutigen Leser oder Theaterbesucher? (S. 86) Weber versucht immerhin, über eine Forschung, die sich bis heute fast ausschließlich auf die Arbeit an einen

alten Kanon konzentrierte, hinauszugehen und seine Untersuchungen bis in die jüngste Zeit literarischer Produktion auszudehnen. In diesem Zusammenhang lässt sich sein Interesse an der Gegenwartsproblematik im Zusammenhang mit den „Hermannsschlachten“ am ehesten nachvollziehen: Für seine Betrachtung zieht er Prosa von Bredemayer, Fuchs, Harms, Kammerer, Kastner, Linnemann, Müller-Hilje und ein Theaterstück von Per Wolthers heran, außerdem Liedtexte zeitgenössischer Songschreiber, auch rechtsradikaler Musikgruppen wie „Stahlgewitter“.

Dichtung mit ihren „imaginären Kontinuitäten und Sinngebungen“ werde als „Kontrapunkt eingesetzt zu einer defizitären Gegenwart“, die an einer „zunehmenden Geschwindigkeit und Komplexität“ leide. (S. 127) Sie könne eine erfolgreiche Verwandlung des Leids, das zur Selbstzerstörung oder Selbstaufgabe führen kann, verursachen, zum Beispiel durch eine nach außen gerichtete Aggression gegen den ursprünglichen Aggressor (S. 485), indem sie den Leser oder Hörer ins Schlachtgeschehen einbeziehe. Weber ermittelt in manchen Romanfassungen ein ‚Breaking-Point‘-Verfahren; durch dieses werde spürbar gemacht, wie die Zugriffe einer hegemonialen oder einbrechenden Macht sich bis zu einem Punkt steigern, an dem sie unerträglich werden und an dem ‚das Fass überläuft‘. Dann gibt es Texte, in denen für einen Kampf gegen die innere Heteronomie, Resignation, Depression und Erstarrung mobilgemacht werde, der Leser erlebt Gewaltausbrüche als Katharsis, als Reinigung. Meist bietet die Dichtung Projektionsflächen für Zu- und Missstände in der jeweiligen Gegenwart des Autors wie des Rezipienten. Robert Weber entwirft in seiner ambitionierten Arbeit den Vorschlag zu einer zeitgemäßen Literaturerforschung, die den Zumutungen, mit dem die ihrer Umwelt entfremdeten Individuen belastet sind und die eher verdrängt als überwunden werden, entgegenwirkt und analytisch wie therapeutisch eingreifen könnte. Am Beispiel der Hermannsschlacht untersucht er, ob Dichtung die Möglichkeit und Fähigkeit besitze, streitbaren Widerstand gegen entfremdete Verhältnisse wachzurufen, in ihren Bildern krisenhafte Erscheinungen zu überwinden und ein ‚unentfremdetes‘ Dasein zu imaginieren, in welchem das Individuum sich mit seiner Umgebung und sich selbst im Einklang befindet. Kann aber nun durch ihre Analyse des im Werk Gestalteten die Literaturwissenschaft einer solchen Vitalisierung und Orientierung durch Dichtung Vorschub leisten? Und ist ein solcher Effekt, bei dem Hass und blutige Rache Mittel der Befreiung sein können, überhaupt wünschenswert?

Das sind Fragen, die Robert Webers Arbeit aufwirft. Was ihm vorschwebt, ist eine „zeit- und epochenunabhängige Literaturbetrachtung, die über den Gegenstandsbereich der Hermannsschlacht hinaus auf andere poetische Erzeugnisse und Thematiken anwendbar ist.“ (S. 18) Was seinen Gegenstandsbereich angeht, so liefert der Verfasser uns eine Menge Anschauungsmaterial. Er schafft

zahlreiche Zugänge zum Thema, zu den Wandlungen und Funktionalisierungen der „Hermannsschlacht“ im Lauf der Geschichte und macht aufmerksam auf die „Gegenwartsproblematik“, die alten wie neuen literarischen Behandlungen des Themas eignet. Weber macht darüber hinaus bedenkenswerte Vorschläge für eine Ausweitung des literaturwissenschaftlichen Forschungsbereiches. Ob sie zu einer Erneuerung der Fachdisziplin selbst beitragen können, muss dahingestellt bleiben.

Das Verhältnis von Fiktion und modellierbarer Wirklichkeit bleibt prekär, es hält schwer, die weit divergierenden Interpretationen des Stoffes einem übersichtlichen Satz von Themen zuzuordnen und in einem griffigen Kategoriensystem zu durchleuchten. Bei seinem Versuch, eine gleichsam idealtypische Ordnung in die kaum übersehbare Fülle der „Hermannsschlachten“ zu bringen, bleiben Widersprüche vorprogrammiert. Der Verfasser geht ihnen nicht aus dem Wege, sondern versucht, bisweilen ohne Rücksicht auf seine Gliederung, den Texten und anderen medialen Versionen auch im Einzelnen gerecht zu werden. In diesem Sinne schließt sein Text mit einem schönen und beherzigenswerten Satz, der das Einheitliche im Uneinheitlichen unterstreicht: „Die Deutschen haben über Jahrhunderte hinweg die Schlacht im Teutoburger Wald aufgegriffen, um sich ihre eigene Vergangenheit zu erdichten.“

Peter Schütze

Ferdinand Freiligrath. Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 80).

Nach dem gewichtigen Buch, mit dem Frank Stückemann schon 2009 im Aisthesis Verlag auf 641 sehr lesenswerten Seiten dem Leben des Jöllenbecker Landpfarrers Johann Moritz Schwager (1738-1804) ein Denkmal gesetzt und ihn gewissermaßen neu entdeckt hat, hat der Autor nun – wiederum bei Aisthesis – ein Lesebuch mit Texten des westfälischen Freiheitsdichters Ferdinand Freiligrath (1810-1876) vorgelegt. Der am 17. Juni 1810 in Detmold geborene und aufgewachsene Vormärzdichter absolvierte in Soest von 1825 bis 1832 im Geschäft seines Stiefonkels eine Kaufmannslehre, und dort war es auch, wo er 1828 im *Soester Wochenblatt* erste Gedichte veröffentlichte, bevor er aus beruflichen Gründen nach Amsterdam umzog. 1839 kehrte er nach Unkel am Rhein zurück und entschloss sich, fortan als freier Schriftsteller zu leben. Freiligraths Jugendwerke aus der Soester Periode, die in dem hier anzuzeigenden Bändchen nicht enthalten sind, waren erstmals ein Jahr zuvor in der Anthologie *Gedichte* im Cotta'schen Verlag in Stuttgart 1838 gesammelt herausgegeben worden.

Freiligraths erste selbständige Publikation ist nicht nur sein erfolgreichstes Buch gewesen, sondern einer der Longseller des 19. Jahrhunderts, 1905 erschien er in 53. Auflage. Freiligrath zählte zu den erfolgreichsten und beliebtesten Schriftstellern Westfalens und neben Emanuel Geibel (1815-1884) zu den populärsten deutschsprachigen Lyrikern im 19. Jahrhundert überhaupt.

Zwar sind Freiligrath und seine Gedichte jedoch nicht ganz vergessen, immerhin ist er noch in verschiedenen Lyrik-Anthologien vertreten: *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte* widmet ihm immerhin drei Druckseiten, der *Neue Conrady* bringt sieben Gedichte, der manchmal im Oberstufenunterricht noch anzutreffende *Echtermeyer* stellt den Autor noch mit drei Gedichten vor, darunter das berühmte *Trotz alledem!* von 1848. Das Unternehmen eines Freiligrath-Lesebuchs ist also allein deshalb schon verdienstvoll, weil zwar Freiligraths Texte als Digitalisate im Internet leicht verfügbar sind, sie in dem im Lesebuch gebotenen Umfang aber nur noch in antiquarisch zu erwerbenden Werkausgaben des Dichters vorliegen. Freiligrath verdient es in jedem Fall, erneut aufgelegt zu werden, hat er doch nicht nur einige der bedeutendsten Freiheitsdichtungen deutscher Sprache geschaffen, sondern auch seine westfälischen Heimat bis ins hohe Alter hinein gehuldigt:

Im Teutoburger Walde (Bielefeld und Detmold, 18./20. Juli 1869)

[...]

So zog ich fort! Ein halb Jahrhundert
 Verrann seit jenem Tage fast!
 Hier war's! ich seh' mich um verwundert:
 Zu Haus und dennoch schier ein Gast!
 Der braun als Knabe ausgefahren,
 Kehrt heim mit eisengrauen Haaren
 Und hält mit seiner Last von Jahren
 In seinem Heimatwäldern Rast! (S. 103)

Daneben hat Freiligrath einige der schönsten Liebesgedichte deutscher Sprache verfasst:

Du hast genannt mich einen Vogelsteller (1840)

Du hast genannt mich einen Vogelsteller –
 Als ob du selber keine Garne zogst!
 O Gott, in deine Garne flog ich schneller
 Und blinder ja, als du in meine flogst!

[...]

Doch wie du willst! Laß mich dein Auge küssen;
 Du bist nun mein und bleibst mir ewig nah!
 Hat rauh mein Garn die Flügel dir zerrissen?
 O sei nicht böß – es fiel aus Liebe ja! (S. 41)

Deshalb hat ein Lesebuch mit Texten Ferdinand Freiligraths auch heute noch einen Platz im schnelllebigen Literaturmarkt verdient, bietet es doch einen (preiswerten und) gelungenen Querschnitt der Dichtungen und Übersetzungen des heute weitgehend aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwundenen Schriftstellers. „Nylands Kleine Westfälische Bibliothek“ hat sich deshalb mit diesem Band nicht nur um die westfälische Literaturlandschaft große Verdienste um Freiligrath erworben. Vielleicht ist noch erinnerlich, dass in der früheren DDR Freiligrath zum Bestand der „Bibliothek Deutscher Klassiker“ des Aufbau-Verlags zählte – neben Georg Weerth und Georg Herwegh. Im Leipziger Insel-Verlag existierte sei 1973 eine gut 180seitige Auswahl, die wie das vorliegende Lesebuch ebenfalls den Schwerpunkt auf die Sammlungen *Ein Glaubensbekenntnis*, *Ça ira!* und *Neuere politische und soziale Gedichte* legte.

Dass es um die Bekanntheit und Beliebtheit Freiligraths zu Lebzeiten ganz anders stand, belegt das umfangreiche Nachwort des Herausgebers. Freiligraths Gedichtsammlung *Ein Glaubensbekenntnis* von 1844 – zeitgleich mit Heinrich Heines *Neuen Gedichten* erschienen – war ein veritabler Verkaufsschlager: Die 8000 Exemplare der Erstausgabe waren bereits nach einem Monat ausverkauft – und das Buch prompt verboten! In seinem Vorwort hatte Freiligrath bekannt:

Die jüngste Wendung der Dinge in meinem Vaterlande Preußen hat mich, der ich zu den Hoffenden und Vertrauenden gehörte, in vielfacher Weise schmerzlich enttäuscht, und sie ist es vornehmlich, welcher die Mehrzahl der in der zweiten Abtheilung dieses Buchs mitgetheilten Gedichte ihre Entstehung verdankt. Keines derselben, kann ich mit Ruhe versichern, ist *gemacht*; jedes ist durch die Ereignisse *geworden*, ein ebenso notwendiges und unabweisliches Resultat jenes Zusammenstoßes mit meinem Rechtsgefühl und meiner Überzeugung als der gleichzeitig gefaßte und zur Ausführung gebrachte Entschluß, meine vielbesprochene kleine Pension in die Hände des Königs zurückzulegen. Um Neujahr 1842 wurde ich durch ihre Verleihung überrascht: seit Neujahr 1844 hab' ich aufgehört, sie zu erheben. (S. 43)

Auch der 1846 folgende Gedichtzyklus *Ça Ira!*, der heute wohl noch zu den bekannteren gezählt werden darf, wurde ein Bestseller der Vormärzlyrik. Erstaunlich für den heutigen Leser ist die andauernde Aktualität dieser Sammlung:

Freie Presse

Auch aus ihm bis in die Hofburg fliegt und schwingt euch, trotzig Schriften!
 Jauchzt ein rauhes Lied der Freiheit, jauchzt und pfeift es hoch in Lüften!
 Schlagt die Knechte, schlägt die Söldner, schlägt den allerhöchsten Toren,
 Der sich *diese* freie Presse selber auf den Hals beschworen!
 Für die *rechte* freie Presse kehrt ihr heim aus diesem Strauß:
 Bald aus Leichen und aus Trümmern graben wir euch wieder aus!
 Gießen euch aus stumpfen Kugeln wieder um in scharfe Lettern –
 Horch! ein Pochen an der Haustür! und Trompeten hör' ich schmettern! (S. 68)

Freiligrath hegte Sympathien für Sozialismus und Frühkommunismus und schloss Bekanntschaften u. a. mit Karl Marx und Friedrich Engels sowie anderen führenden Persönlichkeiten des Vormärz wie dem Politiker-Dichter Arnold Ruge (1802-1880) und dem ins amerikanische Exil verbannten hessischen Schriftsteller Karl Follen (1794-1855). Kontakte pflegte er auch zu zahlreichen englischen Dichtern, deren Texte er teilweise übersetzt hat: die politische Lyrik und sozialkritischen Balladen eines Robert Burns (1759-1796), dem neben Walter Scott wohl einflussreichsten schottischen Schriftsteller, haben sein eigenes Schaffen nachhaltig beeinflusst. Freiligraths Popularität reichte sogar bis nach Nordamerika. Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) Langedicht *Song of Hiawatha* (1855) – die Lobpreisung des Lebens der Ureinwohner Nordamerikas – hatte sowohl in England als auch in Amerika schnell außergewöhnlich hohe Auflagen erreicht. Durch die kongeniale Neuübersetzung seines Freundes Ferdinand Freiligrath wurde es nach 1857 auch in Europa gefeiert. Dass das Gedicht bis heute ein Nachleben in der zeitgenössischen deutschen Literatur hat (u. a. Erwähnungen bei Arno Schmidt), ist nicht zuletzt Freiligraths bleibendes Verdienst.

Ins Lesebuch wurden neben den vielen Gedichten auch Auszüge der Übersetzungen von Robert Burns sowie die Übertragungen einiger Revolutionsdichtungen Victor Hugos (1802-1885) und Alphonse de Lamartines (1790-1869) *Friedensmarseillaise* (die Freiligrath 1841 als Reaktion auf Nikolaus Beckers chauvinistisches *Rheinlied* verfertigt hatte) aufgenommen. Es lädt die interessierte Leserschaft zu einem Streifzug durch die politischen und gesellschaftskritischen Dichtungen Freiligraths ein, wobei die an der Chronologie des Erscheinens der Texte orientierte Edition sehr dienlich ist. Alle Texte werden mit ihren Quellen nachgewiesen und Fremdwörter sowie Sachhinweise in dem ausführlichen Anhang verständlich kommentiert. So gelingt es dem Herausgeber, auf die zahlreichen historischen, politischen und literarischen Bezüge dieses weltläufigen Universaldichters aufmerksam zu machen, die sich beim bloßen Lesen der Gedichte heutzutage nicht mehr ohne weiteres erschließen dürften. Einige

Illustrationen ergänzen den kleinen Band: Abbildungen des Freiligrath-Hauses in Soest, wo der Dichter von 1825 bis 1832 wohnte, ein Stahlstich des jungen Freiligrath von 1840, ein Faksimile des Titelblatts des Bandes *Ein Glaubensbekenntnis* von 1844 sowie ein Bildnis des Schriftstellers aus späten Jahren – beigesteuert aus dem Stadtarchiv Soest. Auch wenn – wie im Deutschen Kaiserreich geschehen – heute keine erneute Kanonisierung Freiligrath als Schulbuchautor mehr zu erwarten ist, so liefert diese Publikation aus der „Kleinen Westfälischen Bibliothek“ doch genügend Lese- und Denkanstöße, um ein gewichtiges Œuvre des 19. Jahrhunderts in Erinnerung zu rufen. Das Literaturverzeichnis regt zum Weiterlesen und Studium an.

Ulrich Klappstein

Georg Weerth. Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 78).

In der Reihe „Nylands Kleine Westfälische Bibliothek“ ist als 78. Band eine Auswahl aus dem Gesamtwerk von Georg Weerth (1822-1856) erschienen. Die Texte sind – abgesehen von Veröffentlichungen im Internet und einem daraus gezogenen „book on demand“ – nur noch antiquarisch erhältlich, so die *Sämtlichen Werke in fünf Bänden* (im Berliner Aufbau-Verlag, 1956/57 herausgegeben von Bruno Kaiser), das *Fragment eines Romans* (als 8. Band der berühmten Sammlung Insel (Frankfurt a. M. 1965) und die *Ausgewählten Werke* (Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1966), die beiden letzteren ebenfalls herausgegeben von Bruno Kaiser.

1975/76 war im Kölner Leske-Verlag noch die Ausgabe *Georg Weerth. Vergessene Texte* (herausgegeben von Jürgen-Wolfgang Goette und Jost Hermand) erschienen sowie 1989 die ebenfalls von Goette betreute Ausgabe *Sämtliche Briefe* in zwei Bänden (im Frankfurter Campus-Verlag).

Auch in der akademischen Forschung ist es seit der umfassenden Monografie von Florian Vaßen (Georg Weerth. Ein politischer Dichter des Vormärz und der Revolution von 1848/49), die schon aus dem Jahr 1971 stammt, um Weerth stiller geworden und außer dem Bielefelder Forum Vormärz Forschung kümmert sich nur noch die Grabbe-Gesellschaft in wissenschaftlichen Beiträgen (unregelmäßig veröffentlicht im Grabbe-Jahrbuch) um das Werk des Dichters und Journalisten. Um heutige Leser zu erreichen und dem Autor neue Leserschichten zu erschließen, ist das verdienstvolle Unternehmen von Füllner also allein schon deshalb sehr zu begrüßen.

Der Konzeption der „Kleinen Westfälischen Bibliothek“ entsprechend, kann nur ein repräsentativer Querschnitt aus dem Gesamtwerk Weerths geboten

werden. Der an der Wuppertaler Universität und dem Düsseldorfer Heinrich-Heine Institut arbeitende und lehrende Füllner hat sich bereits in mehreren Publikationen, die vornehmlich im Aisthesis-Verlag erschienen sind, mit dem Schriftsteller des deutschen Vormärz beschäftigt und legt nun in dem neu erschienenen Band eine Auswahl von Weerths Gedichten aus den Jahren 1841-1848 vor. Außerdem enthält der Band einige der zwischen 1843 und 1849 entstandenen Reisebilder, Feuilletons und Sozialreportagen des Autors, ergänzt um Auszüge aus dem Feuilletonroman *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski*, der 1848 und 1849 in der *Neuen Rheinischen Zeitung* veröffentlicht wurde, sowie drei Gedichte aus der vom Schriftsteller selbst zusammengestellten Sammelhandschrift *Gedichte* und das nur in einem Folioheft aus dem Nachlass Weerths erhaltene Gedicht *Das war daheim ein ewiger Gesang* (entstanden ca. 1843/44).

Das Weerth-Lesebuch enthält darüber hinaus einige Illustrationen, so ein Faksimile von Hermann Püttmanns *Album. Originalpoesien*, das 1847 in Bremen/Brüssel erschienen war und Weerths Gedicht *Sie saßen auf den Bänken* brachte, weiterhin ein Faksimile aus dem ebenfalls von Püttmann herausgegebenen *Bürgerbuch für 1845*, das zu den wichtigsten Anthologien der Vormärz-Literatur zählt und in dem Weerths Sozialreportage *Die Armen aus der Senne* abgedruckt worden war. Beigegeben sind weiterhin eine Karikatur aus *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski* der Ausgabe des Jahres 1848 (heute im Besitz der Lippischen Landesbibliothek, Detmold), eine Reproduktion des Titelkopfs von Weerths Artikel *Proklamation an die Frauen* aus der *Neuen Rheinischen Zeitung* sowie die Karikatur *The Poor man's friend* aus der Zeitschrift *Punch. The London Charivari* aus dem Jahr 1845, hier als passende Illustration zum Gedicht *Der arme Tom* aus Weerths Zyklus *Lieder aus Lancashire*:

Es sprach der Tod zum armen Tom:

„Armer Tom, komm O komm!

Komm hinab in's kühle Grab,

Komm Tom, komm hinab!“

[...]

„O komm, dieweil Dein Bett gemacht!“ –

Durch die Nacht, klang es sacht

Klang es also wundersam:

„Komm Tom!“ bis Tom kam.

Hervorzuheben ist, dass Füllners Ausgabe die zu Lebzeiten erschienenen Gedichte und Texte erstmals diplomatisch getreu ediert und mit den exakten Quellennachweisen versehen hat. Die vier Nachlassgedichte werden nach den Handschriften abgedruckt, die sich heute im Internationalen Institut für Sozialgeschichte in Amsterdam befinden.

Weerth veröffentlichte seine Texte hauptsächlich in der *Kölnischen Zeitung*, die im 19. Jahrhundert zu den führenden deutschen Tageszeitungen zählte und die ab 1829 sechsmal wöchentlich erscheinen konnte. Das demokratisch-bürgerlich und liberal ausgerichtete Blatt bot Weerth eine Publikationsmöglichkeit in Deutschland, neben der *Neuen Rheinischen Zeitung*, die als „Organ der Demokratie“ nach Aufhebung der Pressezensur in den Jahren 1848 und 1849 von Karl Marx ebenfalls in der zur preußischen Rheinprovinz gehörenden Stadt Köln herausgegeben wurde.

Mit der ganz in Rot gedruckten Ausgabe vom 19. Mai 1849, in der auch die *Proklamation an die Frauen* abgedruckt worden war, musste die Zeitung nach Niederschlagung der letzten Märzaufrüste im Rheinland ihr Erscheinen einstellen. Zu ihren Redakteuren zählten neben Karl Marx und Friedrich Engels auch Ferdinand Freiligrath und eben Georg Weerth. Letzterer war nach Ausbruch der Februarrevolution 1848 in die französische Metropole gereist, um die Vorgänge aus nächster Nähe beobachten zu können; in den Briefen an seine Mutter hat er auf die kosmopolitische Bedeutung der Pariser Barrikadengänge hingewiesen. Am 22. März 1848 begab sich Weerth nach Köln, wo er mit Marx zusammen aktiv die Herausgabe der *Neuen Rheinischen Zeitung* betrieb. Bis zum 18. Mai 1849 dauerte auch der Höhepunkt seiner schriftstellerischen Karriere.

Füllner steuert aus dieser Zeitung die Gedichte *Pfingstlied*, *Ich wollt ich wär Polizeiminister* und *Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf* bei.

Das *Pfingstlied* beginnt noch ganz im romantischen Ton, benutzt diesen aber nur als Mimikry und endet mit einer klaren politischen Botschaft:

Sie herzten sich und sie küßten sich
 Mit liebevoller Geberde.
 Der junge Herr Frühling wonniglich,
 Der besuchte die alte Frau Erde.
 [...]
 „Ich habe so oft an dich gedacht,
 Wenn es stürmte wilder und wilder,
 Doch sprich, was hast du mir mitgebracht
 Für die lieblichen Menschenbilder?“

„Für die Menschenbilder?“ versetzte da
 Der junge Herr Frühling stutzend –
 In die Tasche griff er gehend: „*Voilà!*
 Revolutionen ein Dutzend.“

Ähnlich changierend, allerdings offen mit sexuellen Anspielungen unterfüttert, ist auch das zweite in der *Neuen Rheinischen Zeitung* abgedruckte Gedicht, das uns Füllners Sammlung bietet:

Ich wollt' ich wär' Polizeiminister,
da ließ ich alle Leut' arretieren,
Da ließ ich die schönsten Frauen schier
Mir all' in's Gefängnis führen.

Da sollten sie schmachten in Seide und Sammt,
In Troddel und goldener Frage,
Da sollten sie essen Ambrosia
Und trinken den Wein der Champagne.

[...]

Und der Herr Prokurator würdevoll,
Der spräche mit vielem Pathos:
Ich wasch' meine Hände in Regenwasser
Und in Unschuld wie Pontius Pilatus.

Ja staatsgefährlicher als Rebell'n
Ist – O, ins Gefängnis schickt sie! –
Eine einzige kleine Frau mit ihrem
Süßen *Corpus Delicti*.

Ebenso anspielungsreich und durchaus selbstironisch prangert Weerth in dem folgenden Rollengedicht noch einmal den schon erwähnten Oberprokurator an, der ein führender Mann der rheinischen Reaktion und also auch ein Feind der *Neuen Rheinischen Zeitung* und ihres Redaktionsteams war:

Heute Morgen fuhr ich nach Düsseldorf
In sehr honetter Begleitung:
Ein Regierungsrath – er schimpfte sehr
auf die Neue Rheinische Zeitung.

Die Redakteure dieses Blatt's –
So sprach er – sind sämmtlich Teufel;
Sie fürchten weder den lieben Gott,
Noch den Ober-Prokurator Zweiffel.

Für alles irdische Mitgeschick
Seh'n sie die einzige Heilung
In der rosenröthlichen Republik
Und vollkommener Gütertheilung.

Die ganze Welt wird eingetheilt
 In tausend Millionen Parzellen;
 In so viel Land, in so viel Sand,
 Und in so viel Meereswellen.

Und alle Menschen bekommen ein Stück
 Zu ihrer speziellen Erheiterung –
 Die besten Brocken: die Redakteur'
 Der Neuen Rheinischen Zeitung.

Auch nach Weibergemeinschaft steht ihr der Sinn.
 Abschaffen woll'n sie die Ehe:
 Daß alles in Zukunft *ad libitum*
 Mit einander nach Bette gehe:

Tartar und Mongole mit Griechenfrau'n,
 Cherusker mit gelben Chinesen,
 Eisbären mit schwedischen Nachtigall'n,
 Türkinnen mit Irokesen.
 [...]

Das Gedicht lässt den Regierungsrat noch länger in seiner Suada fortfahren, bis das lyrische Ich einen Schlusspunkt setzt:

O fahr' er fort, mein guter Mann –
 Ich will ihm ein Denkmal setzen
 In unserm heitern Feuilleton –
 Sie wissen die Ehre zu schätzen.

Ja wahrlich, nicht jeder Gimpel bekommt
 Einen Tritt von unsern Füßen –
 Ich habe, mein lieber Regierungsrath,
 Die Ehre, Sie höflich zu grüßen.

Nachdem die *Neue Rheinische Zeitung* eingestellt werden musste, verlässt Weerth Köln und auch Deutschland noch im Mai 1849 und übernimmt für die Hamburger Firma „Emanuel & Sohn“ eine Handelsagentur in Liverpool. Er bereist noch einmal den kranken Heine in Paris und unternimmt zahlreiche Auslandsreisen auch nach Übersee. Ab März 1856 verlegt Weerth seinen Wohnsitz nach Havanna, wo er an den Folgen einer Malariainfektion am 30. Juli 1856 stirbt.

Den Text *Überfahrt von Köln nach London*, den Füllner in der zweiten Sektion des Lesebuchs dokumentiert, kann der Rezensent hier wegen der Knappheit

des Raums neben einigen weiteren, außerhalb Deutschlands entstandenen Prosatexten nicht mehr zu Wort kommen lassen. Dem interessierten Leser sei aber versichert, dass Weerth in der Konfrontation mit der sozialen Wirklichkeit im England der 40er Jahre zu einem neuen Ton der Sozialreportage findet, die den Vergleich mit heutigen journalistischen Texten nicht zu scheuen braucht. Im Gegenteil: beim Lesen frappt die manchmal hellseherische Modernität des Schriftstellers, wenn er soziale Missstände anprangert, das Schicksal „realer“ Menschen plastisch darstellt und für die Parias des aufkommenden Industrialismus eintritt. Auch heute noch können die Texte Weerths – freilich verfasst im Gewand einer Zeit, in der sich die politischen Ereignisse im weltgeschichtlichen Maßstab zu überschlagen begannen – eine nachhaltige Warnung vor den ausufernden Folgen des sich globalisierenden Kapitalismus und der Phrasenhaftigkeit in den Reden mancher öffentlicher Personen darstellen. Weerths Texte treten schon damals für die heute viel beschworene Menschenwürde ein und sind auch, vielleicht sogar gerade wegen ihrer humoristisch-sarkastischen Stilebene, die Weerth bestens beherrschte, überaus lesenswert.

Auch wenn in der Sammlung ein Auszug aus dem überaus interessanten *Fragment eines Romans* wohl aus Platzgründen leider fehlt – ein Text, an dem Weerth über Jahre hinweg immer wieder arbeitete und mit dem Manuskript sorgsamer als mit anderen Arbeiten umging – gebührt der hier angezeigten Ausgabe Füllners ein großes Lob!

Ulrich Klappstein

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2018 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2019.

Handschriften

1. **Eberhardt, Joachim:** Autographenerwerbungen für das Grabbe-Archiv der Lippischen Landesbibliothek seit 1990. – Faksimiles, Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 150-171. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2017-6.html>

Zur Bibliographie

2. **Grabbe-Bibliographie 2016** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 241-251. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2016.html>

Zu Leben und Werk

3. **Baumgartner, Stephan:** Konkurrenz und Kampf der „großen Männer“ bei Christian Dietrich Grabbe. – In: Größe : zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert / Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hg.). – Zürich : Chronos, [2015]. – (Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen ; Band 34). – ISBN 978-3-0340-1280-5. – Seite 111-131
4. **Edwards, Maurice:** Christian Dietrich Grabbe : his life and his works / Maurice Edwards. – New York : QCC Art Gallery, [2015]
-Rez.: Robertson, Ritchie. – In: The modern language review. – London. – Volume 112, 1 (2017), Seite 283-284
-Rez.: Sammons, Jeffrey L.. – In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. – Madison, Wis. – Volume 110, number 1 (spring 2018), Seite 140-142
5. **Christian Dietrich Grabbe** / Gastherausgeber: Sientje Maes und Bart Philipsen. – München : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, [2016]. – (Text + Kritik ; Heft 212 (September 2016))

- Rez.: Jauslin, Kurt. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 230-235
6. **Gamper, Michael:** Der große Mann : Geschichte eines politischen Phantasmas / Michael Gamper. – Göttingen : Wallstein Verlag, [2016]. – 432 Seiten. – ISBN 978-3-8353-1796-3. – Grabbe: mehrere Erwähnungen, siehe Register; Seite 256-270: Größe im Komparativ: Grabbe
 7. **Matsumura, Tomohiko:** Pygmalions Kinder : Goethe-Rezeption bei Grabbe, Gutzkow, Hebbel und Eichendorff. – In: Hikisakareta „genzai“ : 1830-nendai no bungaku to seiji = Die zerrissene „Gegenwart“ : Literatur und Politik in den 1830er Jahren / Nishio Takahiro hen. – Tokyo : Nihon Dokubun Gakkai, 2016. – (Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik ; 118). – ISBN 978-4-908452-08-6. – Seite 61-74. – Beitrag auf Japanisch
 8. **Kodama, Asami:** Die Natur-Vorstellungen in den Geschichtsdramen von C.D. Grabbe : die Landschaft als patriotisches Symbol und ihre Auflösung. – In: Neue Beiträge zur Germanistik / hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. – Tokyo. – Band 16, Heft 2 (2017), Seite 139-154. – Beitrag auf Japanisch, deutsche Zusammenfassung Seite 152-154
 9. **Kopp, Detlev:** Christian Dietrich Grabbe: ein Anarchist? : Einige Vorüberlegungen. – In: Anarchismus in Vor- und Nachmärz / herausgegeben von Detlev Kopp und Sandra Markewitz. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, [2017]. – (Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung ; 2016, 22. Jahrgang), Seite 193-204
 10. **Baumgartner, Stephan:** Die Macht der Komik - die Komik der Macht : Perspektiven zu einer spannungsvollen Konstellation im Vormärz. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 55-73. – Auch zu Grabbes Werken, besonders zu „Napoleon oder die hundert Tage“
 11. **Bockow, Jörg:** Ein aufgeschlagenes Buch. – Illustrationen. – In: Westfalium. – Münster. – Nr. 65 (Frühling 2018), Seite 88-92. – Titel lautet im Inhaltsverzeichnis: Von Grabbe bis Hülshoff : auf den Spuren der Romantiker im Land der roten Erde
s. o. Nr. 1
 12. **Jäger, Hans-Wolf:** Vorlesungen zur deutschen Literaturgeschichte. – Bremen : edition lumière. – Band 7: Biedermeier / Vormärz. – 2018. – 363 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-943245-66-0. – Seite 83-98: Vorlesung VI: Christian Dietrich Grabbe

13. **Jauslin, Kurt:** Grabbe und wie er die Welt sah : Stationen eines metaphorischen Lebenslaufs. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 22-54
14. **Schierholz, Sabine:** Plattdeutsche Ecke: Christian Dietrich Grabbe/[Sabine Schierholz]. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 13.03.2018

Zu einzelnen Werken

Aschenbrödel

15. **Rose, Margaret A.:** Grabbes *Aschenbrödel* und Shakespeares *Sommer-nachtstraum* : eine Miszelle. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 87-97

Don Juan und Faust

16. **Bauer, Manuel:** Der literarische Faust-Mythos : Grundlagen - Geschichte - Gegenwart / Manuel Bauer. – Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, [2018]. – XIV, 404 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-476-02550-0. – Abschnitt 8.6.2 Archetypen im Vergleich: Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“ (Seite 196-199). – 8.6.3 Grabbes Mythenkonfrontation (Seite 199-200). – Und weitere Erwähnungen, siehe Register
17. **Schöneck, Annette:** Faust-Handbuch : Konstellationen - Diskurse - Medien / Carsten Rohde/Thorsten Valk/Mathias Mayer (Hg.) ; unter Mitarbeit von Annette Schöneck. – Stuttgart : J.B. Metzler Verlag, [2018]. – VIII, 616 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-476-02275-2. – Zu Grabbes „Don Juan und Faust“: zahlreiche Erwähnungen, siehe Register

Herzog Theodor von Gothland

18. **Raoul-Davis, Michèle:** Herzog von Gothland. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 9-10. – Übersetzung von Michael Halfbrodt. – Quelle: URL: <http://www.epeedebois.com/wp-content/uploads/2016/08/Dossier-presse-Duc-valid---220816-EMAIL.pdf>, Seite 5-6

Marius und Sulla

19. **Roselli, Antonio:** Grabbes *Marius und Sulla* - ein Geschichtsdrama mit *Happy End?*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 74-88

Napoleon oder die hundert Tage

20. **Kodama, Asami:** Sehnsucht nach und Misstrauen gegenüber dem politischen Helden in Grabbes „Napoleon oder Die hundert Tage“. – In: Hikisakaretta „genzai“ : 1830-nendai no bungaku to seiji = Die zerrissene „Gegenwart“ : Literatur und Politik in den 1830er Jahren / Nishio Takahiro hen. – Tokyo : Nihon Dokubun Gakkai, 2016. – (Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik ; 118). – ISBN 978-4-908452-08-6. – Seite 33-45. – Beitrag auf Japanisch
21. **Zelić, Tomislav:** Machtspiele : Katachresen der gerechten Herrschaft im modernen Geschichtsdrama / Tomislav Zelić. – Frankfurt am Main : Peter Lang Edition, [2016]. – (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland ; Band 50). – Seite 93-120: 5. Die Wiedergänger der absoluten Souveränität. Christian Dietrich Grabbe: Napoleon oder die hundert Tage
-Rez.: Ehrlich, Lothar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 235-237
s. o. Nr. 10

Zur Wirkungsgeschichte

22. **Bärwinkel, Roland:** Gedichte. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 172-179. – Enthält: 2 Fliegen haben Leistenbruch gekriegt. – Kein Vergleich. – Alitta. – Leporello auf dem Weg zum Mont Blanc. – Der Blog von Detmoldern für Detmolder
23. **Eberhardt, Joachim:** Private Sammlungen in der Lippischen Landesbibliothek : für Detlev Hellfaier zum Siebzigsten. – In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde. – Bielefeld. – 87. Band (2018), Seite 81-94. – Seite 90-92: Das Grabbe-Archiv Alfred Bergmann. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2018-5.html>
24. **Ehrlich, Lothar:** „... durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ : Alfred Bergmanns historisch-kritische Grabbe-Gesamtausgabe. – Faksimiles. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 98-149
25. **Kopp, Detlev:** In memoriam Roy C. Cowen. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 226-229
26. **Luetgebrune, Barbara:** „Des Namensgebers würdige Werke“ : Wettbewerb: der Grabbe-Preis 2018 geht an Clemens Mäde und Mehdi Moradpour : laut Jury benennen die Autoren in Ihren Stücken Problemzonen unserer Gesellschaft / (blu). – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 22.01.2018

27. **Menne, Peter;** Scheffler, Andreas: Lippisches Panoptikum : Bilder und Geschichten aus dem Land des Hermanns / Peter Menne und Andreas Scheffler. – Bielefeld : tpk Regionalverlag, 2018. – 89 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-936359-75-6. – Seite 36-37: Verstehen Sie Spaß, Herr Grabbe?. – Siehe auch Kurzbiografie auf Seite 85. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/ausstellungen/2018-2.html> (siehe vorletzte Einzelabbildung)
28. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2016/17. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 221-225

Zu Bühnenaufführungen

Herzog Theodor von Gothland / Paris / Théâtre de l'Épée de Bois (2016)

29. **Dokumentation:** *Herzog Theodor von Gothland* im Théâtre de l'Épée de Bois Vincennes/Paris / Übersetzung der Texte: Anne Roehling. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 17-21. – Enthält: Héliot, Armelle: Kampf der Klane. – Sirach, Marie-José: Von der Zivilisation zur Barbarei. – Santi, Agnès: *Herzog Theodor von Gothland* im Théâtre de l'Épée de Bois (Übersetzung: Bernard Pautrat)
30. **Popig, Jürgen:** Des Teufels Stehaufmännchen : Bernard Sobel inszeniert *Herzog Theodor von Gothland* in Paris. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 11-16

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Münster / Studiobühne (1949)

31. **Klussmann, Paul Gerhard:** Paul Gerhard Klussmann über Grabbes Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : als studentischer Laienspieler bei der ersten Inszenierung nach Gründung der Studiobühne im Jahr 1949 / Paul Gerhard Klussmann ; Interview: Ortwin Lämke. – Illustrationen. – In: Studiobühne Münster 1949-2017 / Ortwin Lämke (Hg.). – Berlin ; Münster : LIT, [2017]. – (Ausstellungskataloge). – ISBN 978-3-643-13851-4. – Seite 30-32
32. **Lämke, Ortwin:** Die erste Inszenierung an der Studiobühne 1949 und ihre Wiederaufnahme 1994. – Illustrationen. – In: Studiobühne Münster 1949-2017 / Ortwin Lämke (Hg.). – Berlin ; Münster : LIT, [2017]. – (Ausstellungskataloge). – ISBN 978-3-643-13851-4. – Seite 33-37

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Münster / Studiobühne der Universität (1994)

s. o. Nr. 32

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Offenburg / Grimmelshausen-Gymnasium (2018)

33. **Programmheft.** – Scherze, Spaß und tieferer Sinn : nach Christian Dietrich Grabbe / Grimmelshausen-Gymnasium Offenburg, Theater-AG der Oberstufe : 16. und 17. November 2018 : Salmen Offenburg. – Offenburg, 2018. – 1 Faltblatt : Illustration. – Premiere: 16. November 2018
34. **Grimmels-Theater AG mit einer Bühnen-Rarität** : Christian Dietrich Grabbes Komödie „Scherze, Spaß und tieferer Sinn“ in einer Bearbeitung von Hansjörg Haaser. – Illustration. – In: Badische Zeitung. – Freiburg, Br. – 7.11.2018. – URL: <http://www.badische-zeitung.de/offenburg/grimmels-theater-ag-mit-einer-buehnen-raritaet--159072259.html>
35. **Haaser, Hansjörg:** Einblicke in eine burleske Welt : Theater-AG des „Grimmels“ zeigt „Scherze, Spaß und tieferer Sinn“ : Premiere ist am 16. November. – Illustration. – In: Offenburger Tageblatt. – Offenburg. – 7.11.2018
36. **Vaternam, Jolina:** Am Ende ist es doch die Liebe : „Grimmels“-Theater-AG präsentierte Komödie von Grabbe : pessimistisches Weltbild überdauert nicht. – Illustration. – In: Offenburger Tageblatt. – Offenburg. – 24.11.2018. – Online-Artikel erschien am 23.11.2018 unter dem Untertitel. – URL: <https://www.bo.de/lokales/offenburg/grimmels-theater-ag-praesentierete-komodie-von-grabbe>
37. **Dies.:** Scherze, Spaß und tieferer Sinn : Theater-AG des Grimmelshausen-Gymnasiums um ihren Leiter Hansjörg Haaser spielt eine Komödie nach Christian Dietrich Grabbe, einem Zeitgenossen Büchners. – Illustration. – In: Badische Zeitung. – Freiburg, Br. – 23.11.2018. – URL: <http://www.badische-zeitung.de/offenburg/scherze-spas-und-tieferer-sinn--160320521.html>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Pegnitz / Faust-Festspiele (2018)

38. **Programmheft.** – Faust-Festspiele Pegnitz 2018 [Elektronische Resource] : verständlich, volksnah, berührend, packend Faust I Goethe : spannend, ergreifend, beeindruckend, kraftvoll Hamlet Prinz von Dänemark Shakespeare : und die grosse Sommerkomödie 2018 Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung ... oder In der Hölle wird gescheuert : ein knallbuntes, völlig verrücktes Lustspiel von Grabbe : 18. Juli - 8. September Schlossberg Pegnitz / Faust-Festspiele Pegnitz. – Pegnitz, 2018. – 32 ungezählte Seiten : Illustrationen. – Premiere: 18. Juli 2018. – URL: <https://www.faust-festspiele-pegnitz.de/index.php/medien/programmheft-2018>
39. **Engelbrecht, Frauke:** Viele Gags prägen die erste Premiere : Faust-Festspiele. – Illustration. – In: Nordbayerischer Kurier. – Bayreuth. –

- 19.07.2018. – Ähnlich in der Druckausgabe am 20.07.2018 erschienen unter dem Titel: Ein Abend voller Gags : Premiere des ersten Stückes der diesjährigen Faust-Festspiele kam bei Machern und Zuschauern gut an. – URL: <https://www.nordbayerischer-kurier.de/inhalt.faust-festspiele-iele-gags-praegen-die-erste-premiere.bcbed079-a368-4652-a1df-cd1db6df54d5.html>
40. **Weiser, Michael:** Faust-Festspiele: Start mit derbem Klamauk. – Illustration. – In: Nordbayerischer Kurier. – Bayreuth. – 19.07.2018. – In der Druckausgabe am 20.07.2018 erschienen unter dem Titel: Derber Klamauk am Schlossberg : Gelächter und dann Beifall: Faust-Festspiele starten zweite Saison in Pegnitz mit „In der Hölle wird gescheuert“. – URL: <https://www.nordbayerischer-kurier.de/inhalt.pegnitz-faust-festspiele-start-mit-derbem-klamauk.254794e9-9064-416e-91a3-febbcb2849c7.html>
41. **Ders.:** Faustfestspiele-Start: „Ein Rundumschlag gegen alles“. – In: Nordbayerischer Kurier. – Bayreuth. – 16.07.2018. – Illustration. – In der Druckausgabe erschienen am 17.07.2018. – URL: <https://www.nordbayerischer-kurier.de/inhalt.faustfestspiele-start-ein-rundumschlag-gegen-alles.973923a8-8a0c-4f96-b2ea-454574ffd0d3.html>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Rangsdorf / Theatergruppe Buntspecht (2018)

42. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : ein Stück von C.D. Grabbe in einer Inszenierung von Susan Klaffer / Kulturverein Rangsdorf ; Buntspecht. – [Rangsdorf, 2018]. – 1 Faltblatt : Illustrationen. – Premiere: 31. August 2018
43. **Fournier, Andrea von:** Neues Lustspiel der Buntspechte : zwei Aufführungen am Wochenende / avf. – Illustration. – In: Märkische Allgemeine. – Potsdam. – 8./9.09.2018

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Seligenstadt / Theaterensemble Kunstforum Seligenstadt (2018)

44. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : Komödie von Christian Dietrich Grabbe / Theaterensemble Kunstforum Seligenstadt ; Regie: Tanja Garlt. – [Seligenstadt, 2018]. – 1 Faltblatt : Illustrationen. – Premiere: 8. Juni 2018
45. **In komödiantischer Bestform** : Kunstforum-Ensemble spielt Grabbes Gesellschaftssatire „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / zte. – Illustration. – In: Offenbach-Post. – Offenbach. – 16.06.2018

46. **Lustspiel um menschliche und teuflische Bosheiten** : scharfe Gesellschaftssatire auf die Zeit des Biedermeiers beim Kunstforum / (red). – Illustration. – In: Seligenstädter Heimatblatt. – Offenbach. – 27.06.2018. – Online-Artikel erschien am 26.06.2018. – URL: <https://www.stadtpost.de/seligenstaedter-heimatblatt/lustspiel-um-menschliche-teuflische-bosheiten-id62198.html>
47. **Menschliche und teuflische Bosheiten** : Was für ein Theater!. – Illustration. – In: Der Seligenstädter. – Seligenstadt. – Juli 2018

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Oper von Detlev Glanert / Fürth / Stadttheater (2018)

48. **Programmheft**. – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : komische Oper in zwei Akten / von Detlev Glanert ; frei nach Christian Dietrich Grabbe ; Libretto von Jörg W. Gronius ; Produktion Stadttheater Fürth/Hochschule für Musik Nürnberg ; Redaktion: Matthias Heilmann, Laura Kersten. – Fürth : Stadttheater, [2018]. – 32 Seiten : Illustrationen. – (Spielzeit 2017/2018). – Premiere: 13. April 2018
49. **Pressemappe**. – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung [Elektronische Ressource] : komische Oper von Detlev Glanert : frei nach Christian Dietrich Grabbe : Text von Jörg W. Gronius / Produktion Stadttheater Fürth/Hochschule für Musik Nürnberg. – [2018]. – 15 ungezählte Seiten : Illustration. – URL: [https://stadttheater.de/stf/resource.nsf/imgref/Download_Pressemappe%20Scherz,%20Satire,%20Ironie.pdf/\\$FILE/Pressemappe%20Scherz,%20Satire,%20Ironie.pdf](https://stadttheater.de/stf/resource.nsf/imgref/Download_Pressemappe%20Scherz,%20Satire,%20Ironie.pdf/$FILE/Pressemappe%20Scherz,%20Satire,%20Ironie.pdf)
50. **Glanert, Detlev**: Der Teufel ist ein Popanz : Detlev Glanert über Satire, Anarchie, Temporäusche und erste Küsse / Interview: Matthias Boll. – Illustration. – In: Nürnberger Nachrichten. – Nürnberg. – 13.04.2018
51. **Kalb, Reinhard**: Teufelsspiel mit Kirchweihorgel und Gejodel : Grabbe-Oper in Fürth. – Illustration. – In: Nürnberger Zeitung. – Nürnberg. – 16.04.2018
52. **Mitsching, Uwe**: Der Teufel trägt High Heels : skurril und absurd: Dominik Wilgenbus' Interpretation der Glanert-Oper „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. – Illustration. – In: Bayerische Staatszeitung. – München. – 20.04.2018. – URL: <http://www.bayerische-staatszeitung.de/staatszeitung/kultur/detailansicht-kultur/artikel/der-teufel-traegt-high-heels.html>
53. **Voskamp, Jens**: Teufels Werk und Oberkirchenrats Beitrag : Detlev Glanerts musikalische Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im Fürther Stadttheater. – Illustration. – In: Nürnberger Nachrichten. – Nürnberg. – 16.04.2018

Freiligrath-Bibliographie 2018 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2019.

Textausgaben

1. **Freiligrath, Ferdinand:** Az asztalos legények / (Freiligrath u.). – In: Szulik József összegyűjtött költeményei és műfordításai. – Óbecse : Szulik Alapítvány, 2002. – Seite 224. – Gedicht „Die Schreineresellen“ auf Ungarisch, übersetzt von Szulik József
2. **Ders.:** Ferdinand Freiligrath Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. – [Bielefeld] : Aisthesis Verlag, [2018]. – 155 Seiten : Illustrationen. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 80). – ISBN 978-3-8498-1320-8

Zur Bibliographie

3. **Freiligrath-Bibliographie 2016** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 252-254. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2016.html>

Zu Leben und Werk

4. **Taylor, Bayard:** Views a-foot, or Europe seen with knapsack and staff [Elektronische Ressource] : in two parts, part 1 / by J. Bayard Taylor. – New York : Wiley and Putnam, 1846. – x, 393 Seiten. – (Wiley and Putnam's library of American books ; 23). – Zu Freiligrath: Seite 79-81 und 223-225. – URL: <https://archive.org/details/viewsafootoreuro00intayl/page/n6>
5. **Ulrich, Conrad:** Der Verleger Jakob Lukas Schabelitz / von Conrad Ulrich. – Zürich, 1999. – 188 Seiten : Illustrationen + Beilage. – (Neujahrsblatt auf das Jahr 1999 / herausgegeben von der Gelehrten Gesellschaft in Zürich (Nachfolgerin der Gesellschaft der Gelehrten auf der Chorherrenstube am Grossmünster) vormals zum Besten des Waisenhauses ; 162. Stück). – ISBN 3-906262-11-1. – Seite 73-79: Die Beziehung zu Freiligrath
6. **Meyer-Doeringhaus, Ulrich:** Am Zauberfluss : Szenen aus der rheinischen Romantik. – Springe : zu Klampen Verlag, 2015. – Seite 93-128: Zweierlei Mission : Ferdinand Freiligrath in Unkel
-*Rez.*: Rösch, Hermann. – In: Anarchismus in Vor- und Nachmärz / herausgegeben von Detlev Kopp und Sandra Markewitz. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, [2017]. – (Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung ; 2016, 22. Jahrgang), Seite 421-424

7. **Freiligrath, Ferdinand:** „Das Büchlein ist nun einmal, wie es ist!“ : Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit August Schnezler / herausgegeben und mit Erläuterungen versehen von Bernd Füllner. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2016. – (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; Band 67) (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen. Reihe Texte ; Band 33)
-Rez.: Weber, Robert . – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 237-240
8. **Bockow, Jörg:** Ein aufgeschlagenes Buch. – Illustrationen. – In: Westfalium. – Münster. – Nr. 65 (Frühling 2018), Seite 88-92. – Auch zu Freiligrath. – Titel lautet im Inhaltsverzeichnis: Von Grabbe bis Hülshoff : auf den Spuren der Romantiker im Land der roten Erde
9. **Bouvier, Beatrix:** Ferdinand Freiligrath (1810-1876). – In: Karl Marx 1818-1883, Leben. Werk. Zeit. : Trier 05.05.-21.10.2018 : Große Landesausstellung / Rheinisches Landesmuseum Trier, Stadtmuseum Simonstift Trier ; Beatrix Bouvier, Rainer Auts (Hg.). – Darmstadt : Theiss, [2018]. – ISBN 978-3-8062-3702-3. – Seite 267
10. **Das Fest in Bielefeld für Ferdinand Freiligrath im Juli 1869 /** Manfred Walz (Hrsg.). – Stuttgart, 2018. – 50 ungezählte Blätter : Illustration
11. **Gödden, Walter:** Unter westfälischen Demokraten : zum Karl-Marx-Jahr : am 5. Mai jährt sich der Geburtstag von Karl Marx zum 200. Mal : auch in Westfalen hat der revolutionäre Denker (1818-1883) viele Spuren hinterlassen. – Illustrationen. – In: Westfalenspiegel. – Münster. – 67. Jahrgang, 2 (2018), Seite 40-42. – Betrifft auch Ferdinand Freiligrath
12. **Heidermann, Horst:** Gustav Adolf Köttgen : Dokumentation und Werkverzeichnis / Horst Heidermann. – Bonn : Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018. – 147 Seiten : Illustrationen. – (Veröffentlichungen der Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung ; Bd. 25). – ISBN 978-3-96250-200-3. – Zu Freiligrath: Seite 27
13. **Konersmann, Frank:** Zur Relevanz und Brisanz republikanischer Traditionen in Deutschland und im Männergesangsverein ARION in Bielefeld : Professor Dr. Wolfgang Mager zum 85. Geburtstag. – Illustrationen. – In: Ravensberger Blätter : Organ des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg. – Bielefeld. – 2018, 1. Heft, Seite 1-14. – Zu Freiligrath Seite 3-5, 10-13
14. **Müller, Ernst:** Literarisches Rheinland / Ernst Müller. – 1. Auflage. – Düsseldorf : Edition Virgines, [2018]. – 167 Seiten. – (Nyland-Dokumente ; Bd. 17). – ISBN 978-3-944011-86-8. – Seite 21-32: St. Goar: Ferdinand Freiligrath (1810-1876) und die Lyrik der Revolution

15. **Schücking, Levin:** Levin Schücking Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Walter Gödden. – Bielefeld : Aisthesis, [2018]. – 157 Seiten. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 77). – ISBN 978-3-8498-1290-4. – Zu Freiligrath: Seite 37-54 zum Projekt des „Malerischen und romantischen Westphalen“ und aus Briefen Freiligraths an Schücking und mit Textauszug aus „Das malerische und romantische Westphalen“
16. **Wegner, Walter:** Ferdinand Freiligrath und Iserlohn : Traditionspflege, Rezeption und Vereinnahmungen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite 180-220

Zu einzelnen Werken

17. **Schmidhuber, Werner:** Im Gedicht lebt er weiter : Historie - Fridolin Blattner ist der „Trompeter von Vionville“ und Gründer der Musikvereinigung / wr . – Illustration. – In: Mannheimer Morgen. – Mannheim. – 31.01.2018. – Auch zum Gedicht „Trompeter von Vionville“ von Freiligrath. – URL: https://www.morgenweb.de/bruhrainer-zeitung_artikel,-bruhrainer-zeitung-im-gedicht-lebt-er-weiter-_arid,1190580.html

Zur Wirkungsgeschichte

18. **Koch, Sven:** „Der Musikgeschmack ist der verdorbenste“ : Geschichte: die Landesbibliothek kauft Briefe von Lortzing und Freiligrath an / (sk) . – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 22.06.2018

Weerth-Bibliographie 2018

mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2019.

Textausgaben

1. **Weerth, Georg:** Georg Weerth Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Bernd Füllner. – [Bielefeld] : Aisthesis Verlag, [2018]. – 159 Seiten : Illustrationen. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 78). – ISBN 978-3-8498-1306-2

Zur Bibliographie

2. **Weerth-Bibliographie 2016** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 36. Jahrgang, 2017 (2018), Seite

254-255. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2016.html>

Zu Leben und Werk

3. **Gödden, Walter:** Unter westfälischen Demokraten : zum Karl-Marx-Jahr : am 5. Mai jährt sich der Geburtstag von Karl Marx zum 200. Mal : auch in Westfalen hat der revolutionäre Denker (1818-1883) viele Spuren hinterlassen. – Illustrationen. – In: Westfalenspiegel. – Münster. – 67. Jahrgang, 2 (2018), Seite 40-42. – Betrifft auch Georg Weerth
4. **Heidermann, Horst:** Gustav Adolf Köttgen : Dokumentation und Werkverzeichnis / Horst Heidermann. – Bonn : Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018. – 147 Seiten : Illustrationen. – (Veröffentlichungen der Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung ; Bd. 25). – ISBN 978-3-96250-200-3. – Zu Weerth: Seite 28
5. **Müller, Ernst:** Literarisches Rheinland / Ernst Müller. – 1. Auflage. – Düsseldorf : Edition Virgines, [2018]. – 167 Seiten. – (Nyland-Dokumente ; Bd. 17). – ISBN 978-3-944011-86-8. – Seite 51-59: Köln: Georg Weerth (1822-1856) und der literarische Sozialismus
6. **Zemke, Uwe:** Travel through time on Highway 49! : Auf den Spuren Georg Weerths während des kalifornischen Goldrauschs. – In: Deutschland und die USA im Vor- und Nachmärz : Politik - Literatur - Wissenschaft / herausgegeben von Birgit Bublies-Godau und Anne Meyer-Eisenhut. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, [2018]. – (Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung ; 2017, 23. Jahrgang), Seite 277-304

Zur Wirkungsgeschichte

7. **Detmold** [Tonträger] : die ganze Geschichte / Daniel Wahren - Sprecher und Gesang, Texte, Cisther, Fiedel, Sandra Lubos - Gesang [und acht andere]. – Detmold : www.Stadtgang-Detmold.de , [2017]. – 1 CD ; 12 cm. – 1 Beiheft. – Enthält gesungen u. a.: Hungerlied (G. Weerth 1844 / Wahren)
8. **Rossmann, Andreas:** Abzweig Meyerhof : die „Wege durch das Land“ bleiben ihrer Linie treu. – In: Frankfurter Allgemeine. – Frankfurt a.M. – 24.07.2018. – Auch zur Lesung von Martin Feifel am 21.07.2018 von Texten von Georg Weerth
9. **Schneider, Björn:** Gottfried Klein liest im Bacchusspeicher Weingedichte von Georg Weerth. – Illustration. – In: Wiesbadener Kurier. – Mainz. – 2.07.2018. – URL: https://www.wiesbadener-kurier.de/lokales/wiesbaden/stadtteile-wiesbaden/kostheim/gottfried-klein-liest-im-bacchusspeicher-weingedichte-von-georg-weerth_18891205

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes

Dr. Stephan Baumgartner
Neue Kantonsschule Aarau
Schanzmättelstr. 32
CH-5000 Aarau

Dr. Éric Chevrel
Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres
UFR d' Etudes germaniques
108, Bd. Malesherbes
F-75017 Paris

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Dr. Joachim Eberhardt
Lippische Landesbibliothek Detmold
Direktor
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Prof. Dr. Lothar Ehrlich
Rainer-Maria-Rilke-Str. 8
99425 Weimar

Dr. Ulrich Klappstein
Neuer Teich 12b
32805 Horn-Bad Meinberg

Prof. Dr. Detlev Kopp
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld

Dr. habil. Pavel Novotný
Technische Universität Liberec
Lehrstuhl für deutsche Sprache
Komenského 314/2
CZ-46005 Liberec

Dr. Antonio Roselli
Otto-von-Guericke-Universität
Magdeburg
Zentrum für Wissenschaftliche
Weiterbildung
Zschokkestr. 32
39104 Magdeburg

Dr. Peter Schütze
Grabbe-Gesellschaft, Präsident
Bruchstr. 27
32756 Detmold