

„Kein schöner Ding ist auf der Welt,
Als seine Feinde zu beißen.“

GRABBE-JAHRBUCH 2006

AISTHESIS VERLAG

AV

»Kein schöner Ding ist auf der Welt,
Als seine Feinde zu beißen«

Grabbe-Jahrbuch 2006
25. Jahrgang

Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft
herausgegeben von
Kurt Roessler und Peter Schütze

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2007

Text auf Umschlag und Innentitel:

Erste zwei Zeilen des Gedichtes mit dem Incipit „Kein schöner Ding ist auf der Welt...“ von Georg Weerth im Oktober 1848.

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2006 förderten:



Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

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

www.grabbe.de

Redaktionsadresse:

Grabbe-Gesellschaft e.V., Bruchstr. 27, 32756 Detmold

Redaktion: Kurt Roessler

Redaktionsschluss: 31. Dezember 2006

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1671-1

Print ISBN 978-3-89528-644-5

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Georg Weerth zum 150. Todesjahr

Hans Hermann Jansen	
<i>Weerth beleben. Zur Erinnerungskultur in einer Informationsgesellschaft</i>	8
Michael Vogt	
<i>Bericht vom Kolloquium „Georg Weerth und die Satire im Vormärz“ (16.-18. Juni 2006)</i>	11
Julia Freifrau Hiller von Gaertringen	
<i>„Hätt ich Siebenmeilenstiefel, da wüßte ich, was ich täte!“ Ein Leben auf Reisen. Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek zum 150. Todestag von Georg Weerth</i>	22
Roland Rittig	
<i>Rolf Münzner – Lithografien und Zeichnungen zu „Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“ von Georg Weerth Rede zur Eröffnung der Ausstellung in der LLB Detmold</i>	35
Annemarie Schulze-Weslarn	
<i>Rolf Münzners Steindrucke und Zeichnungen zu „Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“ von Georg Weerth</i>	41
François Melis	
<i>Georg Weerth: „Der Kornhandel in Köln“ Ein bisher unbekannter Feuilletonbeitrag</i>	59
Gerd Gadek	
<i>Georg Weerth aktuell</i>	68

Christian Dietrich Grabbe

<i>Grabbes komisches Werk. Eine Annäherung.</i>	
Eine Tagung am 29. April 2006 in der Studiobühne des Grabbe-Hauses	79
Peter Schütze: <i>Einführung</i>	79
Klaus Ferentschik: <i>Die 'Pataphysik ist die tiefere Bedeutung</i>	81
Rudolf Drux: <i>Literaturtheater oder von der tieferen Bedeutung der Ironie in Ch. D. Grabbes Komödie</i>	94
Diskussion im Grabbe-Haus am 29. April 2006	107

Peter Schütze	
<i>Grabbe auf deutschen Bühnen</i>	118
Karl Heinrich Hücke	
„ <i>Schuld der Zeit</i> “ <i>Als das Wünschen nicht mehr half...</i>	
<i>Grabbes Märchenfiguren „Don Juan und Faust“</i>	124
Matthias Schaffrick	
<i>Medialität und Intermedialität von Grabbes Hermannsschlacht.</i>	
<i>Eine systemtheoretische Analyse</i>	157
Gerd Gadek	
<i>Bei Grabbe zu Hause (Miszelle)</i>	180

Ferdinand Freiligrath

Detlev Hellfaier	
„ <i>Der Größte der Poeten ...</i> “ <i>Ein unbekanntes Gelegenheitsgedicht</i>	
<i>Ferdinand Freiligraths aus Barmen (1839)</i>	181
Manfred Walz und Jürg Arnold	
<i>Ferdinand Freiligraths Lebensabend in Cannstatt und Stuttgart (1868-1876)</i>	
5. Teil: <i>Freiligraths Beitrag zur Aufweichung des Afrikaforschers</i>	
<i>Gerhard Rohlf's in der Neckarsulmer Aufweichungs-Anstalt</i>	186
Kurt Roessler	
<i>Neues zu Freiligrath im Jahre 2006</i>	204

Allgemeines

Peter Schütze	
<i>Jahresbericht 2005/06</i>	213
Hans Hermann Jansen	
<i>Was bleibt? Zu politischen Beschlüssen der Stadt Detmold aus dem Jahr 2006</i>	220

Rezensionen

Peter Schütze zu Christian Dietrich Grabbe: <i>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</i> , Random House Audio, 2006	222
Werner Broer zu Wolfgang Braungart (Hrsg.): <i>Verehrung, Kult, Distanz: Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert</i> , Niemeyer 2004	223

Kurt Roessler zu neuen Heften im Eigenverlag von Manfred Walz 2005/06	224
Konrad Hutzelmann zu <i>Die Externsteine. Eine Erzählung von Ferdinand Freiligrath und eine Reisebeschreibung von Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking</i> , herausgegeben von Michael Vogtmeier. Vogtmeier Verlag, 2006	226
Hans Hermann Jansen zur ersten Gesamteinspielung des Klavierwerks von Norbert Burgmüller „Schöne kräftige Leidenschaft“	230

Bibliographien

Julia Freifrau Hiller von Gaertringen <i>Grabbe-Bibliographie 2005 mit Nachträgen</i>	232
Julia Freifrau Hiller von Gaertringen <i>Freiligrath-Bibliographie 2005 mit Nachträgen</i>	235
Julia Freifrau Hiller von Gaertringen <i>Weerth-Bibliographie 2005 mit Nachträgen</i>	238
Verzeichnis der Mitarbeiter dieses Bandes	240

Die Herausgeber möchten darauf hinweisen, dass die Grabbe-Jahrbücher 2007 und 2008 als Doppelband in den ersten Monaten des Jahres 2009 erscheinen werden.

HANS HERMANN JANSEN

Weerth beleben

Zur Erinnerungskultur in einer Informationsgesellschaft

1982 war das Goethe-Jahr, 1991 war das Mozart-Jahr, 1997 das Droste-Hülshoff-Jahr, 2005 das Schiller-Jahr. 2006 gehörte Schumann, Heine, Mozart und einigen anderen Großen. An der Abfolge und Ausgestaltung so vieler „Jubiläumsjahre“ erkennen Interessierte schon länger, dass Erinnerungskultur nicht nur ein Herzensanliegen des 19. Jahrhunderts gewesen ist.¹

Unterschiedliche Interessen buhlen in den letzten Jahren um die Gunst der Stunde. Gehört zu werden bedeutet, aktuell zu sein, und wird oftmals belohnt durch erzielbare kommerzielle Bedeutung oder „Wertschätzung“.² Der Markt verlangt, und Kulturschaffende spielen auf. Was sich abspielt, ist ein sich merkwürdig verfrühendes mediales Aufleuchten, eine auf den Punkt gepresste Konzentration zu Ungunsten einer viel schwerer wahrnehmbaren Kontinuität oder Verantwortung für Themen.

Schlagworte in vielen Etagen der Kultur sind Produktorientierung und gesellschaftliche Relevanz. So können Fachbereiche, Verlage, Vereine oder Verfasser leicht in Frage gestellt werden, wenn sie nicht hieb- und stichfest nachweisen können, wieviel sie in welcher Zeit erreichen oder erreicht haben. Leser-, Hörer-, Zuschauer- und Einnahmezahlen schieben sich vor, ja ersetzen den Sinn der Unternehmungen.

Gedenktage und Jubiläen sind oftmals ein verzweifelter Versuch, in einer uferlosen Informationsgesellschaft bildungsbürgerliche Flaggschiffe in Sichtweite kommen zu lassen, um sich dann aber immer wieder neuen Themen, die am Horizont erscheinen, zuzuwenden. Wie eine wohltuende Befreiung aus dieser hektischen Betriebsamkeit wirkt dagegen eine unaufdringliche Verantwortlichkeit, eine eher in sich ruhende Beschäftigung und Begegnung mit Themen, Thesen und Temperamenten! Ich durfte sie exemplarisch erleben am 8. September 2006, morgens um 7.50 Uhr, wo sich Schüler eines Deutschkurses der Gesamtschule vor einer alten Bibliothek versammelten, um sich durch eine (erfolgreiche, weil solide konzipierte) Ausstellung führen zu lassen. Das Konzept – wie sinnig für eine Ausstellung in einem großen Treppenhaus – bescherte in dichter Folge Stufen der Erkenntnis anhand von Werkmanuskripten, Korrespondenzen, Bilder aus längst vergessenen Zeiten mit querverbindenden Zeugnissen. Die Vermittlung durch die stellvertretende Museumsdirektorin geschah klar themen-, empfangen- und wertorientiert. Die Brücke zur Lebenswelt von Schülern zu schlagen, gelang

an diesem Morgen wie schon so oft in der Lippischen Landesbibliothek, einem Institut des Landesverbandes Lippe. Es gelang innerhalb einer in allen Bereichen außergewöhnlichen Ausstellung zu Georg Weerth, der, wie mehrere andere Dichter, nun einmal in Detmold geboren wurde und 1856 im Alter von 34 Jahren auf Kuba verstarb. „Lohnt“ es sich, an ihn zu erinnern? Glaubt man Marcel Reich-Ranicki, sind „die Werke der meisten Dichter innerhalb von hundert Jahren [...] bestenfalls Dokumente im Archiv der Literaturgeschichte“.³

Weerth beleben kann aus Detmolder Perspektive nicht nur das Aufflackern in einem momentanen Focus bedeuten, sondern die Vor- und Nacharbeit vor Ort außerhalb von Jahres- und Gedenktagen und unabhängig von Quoten, Zuschüssen und Interessen. Weerth beleben bedeutet: Weerth entdecken als einen der spannenden Charaktere in den Umbrüchen des 19. Jahrhunderts, als ein Muster an Eloquenz und brillanter Auffassungsgabe.

Weerth beleben bedeutet, sich der Qualität dieses Schriftstellers zu vergewissern. Es bedeutet, diese Qualität und ihre Rolle im literarischen und historischen Kontext auszumachen. Es bedeutet vor allem auch für Detmold, Möglichkeiten einer modernen Erinnerungskultur zu schaffen und zu fördern, so dass Geist und Genie Georg Weerths abfärben auf das geistige und literarische Klima einer westfälischen Residenz.⁴

Die Informationsgesellschaft verlangt nach Orientierungshilfen, manchmal werden sie Leuchttürme genannt. Dazu gibt es allerorten Leuchtturmprojekte.⁵

Diese aber kaschieren, wie der Journalist Christopher Schmidt in der SZ⁶ feststellte, oftmals nur das Absinken eines kulturellen Grundwasserspiegels. „Unter den verschärften Konkurrenzbedingungen zwischen den Städten und Regionen ist immer wieder das Wort von den kulturellen Leuchttürmen zu hören, deren Strahlkraft Menschen von überallher anlocken soll. Allerdings entstehen manche dieser Leuchttürme mittlerweile allein dadurch, dass man den kulturellen Wasserspiegel um sie herum absenkt und anderen Lichtquellen einfach den Strom abdreht.“

Georg Weerth konstatiert in einem Brief an Heinrich Heine⁷ seine Lichtquellen folgendermaßen: „Von aller Zivilisation weit entfernt, kann ich Ihnen wenig erzählen, was von Interesse für Sie sein kann. Sehen Sie daher in diesen Zeilen nur den Beweis, daß ich Sie in treuem Andenken trage und daß ich auch fortfahre, Sie herzlich zu verehren, wo ich vielleicht der einzige bin, der Ihren Namen kennt.“ Perspektiven der Erinnerungskultur in einer Informationsgesellschaft beschreiben zu wollen, ist mitten in der Wildnis nahezu unmöglich geworden. Doch eben dieser Anstrengung müssen wir uns stellen.

Anmerkungen

- 1 *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert.* Wolfgang Braungart (Hrsg), Tübingen 2004. Rolf Schörken: *Geschichte in der Alltagswelt.* Stuttgart 1981. Wolfgang Hardtwig: *Geschichtskultur und Wissenschaft.* München 1990. *Historische Faszination. Geschichtskultur heute.* Klaus Füßmann u.a. (Hrsg.), Köln u.a. 1994.
- 2 Hans Günter Hockerts: *Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft.* Bonn 2001.
- 3 Interview Marcel Reich-Ranicki, Philipp Lenhard: Fragen Sie Reich-Ranicki: *Was halten Sie von den Gedichten Georg Weerths, der am 31. Juli 2006 150 Jahre tot war?* In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 20. August 2006.
- 4 In einer Ratssitzung vom September 2006 wurde der lang gehegte Plan der Grabbe-Gesellschaft zur Errichtung einer literarischen Gedenkstätte für die Detmolder Dichter abgelehnt. (S. auch die Artikel zur Museumskonzeption in den Grabbe-Jahrbüchern 2002-2005.
- 5 Zu den Auswüchsen einer „Leuchtturmpolitik“ in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. Mai 2005, Nr. 114, 37.
- 6 Christopher Schmidt: *Erlaubt ist, was gefällt.* In: SZ-Serie „Kultur & Wirtschaft“ vom 6./7. Mai 2006, Nr. 104.
- 7 Brief vom 17. Juli 1853 aus Angostura (Orinoco) in: G. Weerth, *Sämtl. Werke*, 5. Band, 1957, 460.

MICHAEL VOGT

Bericht vom Kolloquium *Georg Weerth und die Satire im Vormärz* (16.-18. Juni 2006)

Nach dem Internationalen Georg-Weerth-Kolloquium der Grabbe-Gesellschaft, ausgerichtet 1992 in der Lippischen Landesbibliothek in Detmold, das u.a. zum Ziel hatte, nach der politischen ‚Wende‘ in Deutschland mögliche Perspektiven einer ‚gesamddeutschen‘ Weerth-Lektüre zu eröffnen, richtete das Forum Vormärz Forschung im Februar 1997 – Anlass war der 175. Geburtstag des Autors – ebendort eine Tagung aus, die dem Feuilletonautor Weerth gewidmet war.

Das Detmolder Weerth-Kolloquium im Juni 2006, 150 Jahre nach dem plötzlichen Tod des Detmolders auf Kuba im Sommer 1856, war ein Gemeinschaftsprojekt beider literarischer Gesellschaften und galt der Satire: Rechnung tragend der Tatsache, dass Weerth seine schriftstellerische Karriere mit dem Ende der *Neuen Rheinischen Zeitung* und der 1848er Revolution als gescheitert ansah, ging die vorbereitende Arbeitsgruppe des Forum Vormärz Forschung (FVF) – bestehend aus Bernd Füllner, Fritz Wahrenburg und dem Verfasser dieses Berichts – davon aus, dass der End- und Höhepunkt des Weerthschen Schreibens von besonderem Belang sei und sein Entschluss, die Schriftstellerei unter den politischen Umständen nach 1849 aufzugeben, wesentlich von der Überlegung bestimmt gewesen sein mag, dass seine Satire zwar nicht den Gegenstand, aber doch mit den Ereignissen dieses Jahres ihr politisches Ziel verfehlt habe (Brief an Marx vom 28. April 1851). Das Thema der Tagung war darauf angelegt, Weerths einschlägige literarische Produktion in den Kontext der Satire seiner Zeit zu stellen, um ihn innerhalb dieses Feldes vorläufig zu verorten. Daher war die Abfolge der Referate so angeordnet, dass allgemeinere Beiträge zur Satire das Terrain gewissermaßen abstecken sollten, gefolgt von solchen, in denen direkte Vergleiche und Beziehungen zu anderen Autoren im Mittelpunkt standen. Eine dritte kleine Sektion galt, gewissermaßen auf mikroanalytischer Ebene, einzelnen Texten Weerths und ihrer spezifischen literarischen Faktur.

Tagungsort war wieder die Lippische Landesbibliothek in Detmold, deren Leitung die beteiligten Literaturgesellschaften ebenso zu Dank verpflichtet sind wie Erika Brokmann, Geschäftsführerin des FVF, der die Organisation oblag und die von Isabell Mikolajczyk wirkungsvoll unterstützt wurde.

Ausgehend von Weerths Schreibintention, unmissverständlich formuliert im Gedicht „Kein schöner Ding ist auf der Welt, / Als seine Feinde zu bei-

ßen / Als über all die plumpen Geselln / Seine lustigen Witze zu reißen“, stellt NORBERT EKE (Paderborn) den Adressatenbezug aller Satire heraus, um sich dann dem bürgerlichen Lachtheater des Vormärz, insbesondere der 1840er Jahre, zuzuwenden.

Unter der Überschrift *Das Komische und das Politische* hebt Eke mit Marx hervor, dass „[d]ie letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt [...] ihre Komödie“ sei. In ihr seien „die verkehrten Richtungen und Zustände der Gegenwart, die Verirrungen und Schiefheiten unserer socialen Verhältnisse, besonders die Ungereimtheiten, in welche ein engherziges Bekämpfen und Unterdrücken der freien Regsamkeit in Wort und Schrift verwickeln, zu komischen Kontrasten zu verarbeiten“, wie es 1847 in der *Monatsschrift für Dramatik, Theater, Musik* zu lesen ist. So entfalte etwa Büchners romantisches Lustspiel *Leonce und Lena* ein eminent zeitkritisches Potential. Mit der Szene etwa, in der der Schulmeister das Verhalten des hungrigen, in Lumpen gekleideten Volks beim Vorbeizug des Königs einexerziert, weise Büchner mit satirischer Schärfe und Unversöhnlichkeit auf dieselben unhaltbaren Zustände hin wie im *Hessischen Landboten*.

Die Satire, so belegt Eke anhand von Walter Benjamins Rezension von Brechts *Dreigroschenroman*, sei extrem an die Zeit gebunden, in der sie entsteht, gerichtet an ein Publikum, das mit den satirisch kritisierten politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen vertraut ist. Daher sei auch erklärbar, dass so viele satirische Texte in Vergessenheit gerieten: Nur in dem Umfang, in dem Schlüsselwörter, Anspielungen, Verzerrungen oder Übertreibungen mit Blick auf reale Verhältnisse als solche erkannt werden, ist ihre Entschlüsselung gesichert. Heinrich Hoffmanns Komödie *Die Mondzügler* (1843, überarbeitet 1847) etwa, oder Karl Rosenkranz' *Das Centrum der Speculation* (1840) seien heute nur noch schwer als Satire auf die politische Wirkungslosigkeit der seinerzeitigen Philosophie zu entschlüsseln.

Auf theoretischer Ebene stellt Eke die Satire-Konzepte von Helmut Arntzen („Satire ist Utopie ex negativo“) und Jürgen Brummack („Satire ist ästhetisch sozialisierte Aggression“) gegenüber und stellt bezüglich der Inhalte fest, dass die Stadttheater strenger Überwachung durch die Zensur unterworfen und zudem als (zumeist) Aktiengesellschaften ökonomischen Zwängen ausgesetzt sind. Das herkömmliche Hoftheater diene ohnehin primär der Repräsentation des jeweiligen Souveräns. Beide Theaterformen seien zudem stark auf Unterhaltung hin angelegt, so dass das kritische Potential des Theaters insgesamt äußerst begrenzt sei. In den 1840er Jahren jedoch komme es in einzelnen Fällen zu zeitbezogen-kritischen Inhalten; Eke illustriert dies anhand von Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* (1848). Im Rahmen des Possenschemas wird das revolutionäre Geschehen auf die Verhältnisse in Krähwinkel heruntergerechnet, der Tyrann ist der Bürgermeister. Da man

sich in Krähwinkel hasenfüßig aufs ‚Anschau’n‘ der Revolution beschränkt, schlägt sie zwangsläufig fehl.

Mit dem Scheitern der Revolution ist auch das vorläufige Ende der politischen Literatur – nicht nur der politischen Lokalposse – erreicht: „Die Geschichte“, so Rudolf Gottschall, „liegt hinter uns, eine Geschichte, die ihre sie begleitende Poesie so verzehrte, dass davon Nichts übrig geblieben“ sei. Viele Autoren, darunter auch Weerth, geben das Schreiben dauerhaft auf.

CLAUDE CONTER (München) geht zu Beginn seiner Ausführungen zunächst auf den Literaturskandal ein, den Wilhelm Hauff 1825/26 mit seiner Persiflage auf H. Claren: *Der Mann im Mond* auslöst und beleuchtet die rechts-historische Seite dieses Konflikts, der dann doch nicht mit zivilrechtlichen Mitteln, sondern als Literaturfehde ausgetragen wurde. Anschließend diskutiert er zwei weitere Fälle, nämlich Weerths *Schnapphabski* und Hermann Fürst von Pückler-Muskau *Tutti Frutti*.

Nach dem Tod des konservativen Paulskirchen-Abgeordneten Felix Fürst von Lichnowsky forderte das Reichsministerium der Justiz in Frankfurt den Generalprokurator beim Rheinischen Appellationsgericht auf, gegen Weerth zu ermitteln – was jedoch nicht geschah, weil in Köln, d.h. im Geltungsbereich des *code civil*, ein Kalumniprozeß nicht von Amts wegen eröffnet werden durfte. Des Weiteren, so mutmaßt Conter, wollte man, nachdem durch das Verbot der *Neuen Rheinischen Zeitung* eine gewisse Unruhe entstanden war, diese Stimmung nicht weiter kulminieren lassen. Am 4. Juli, also rund sechs Wochen später, wurde Weerth doch in zweiter Instanz der Prozess gemacht, der ihn später für drei Monate in den Kölner ‚Klingelpütz‘ bringen sollte. Weerth hatte um Aufschub des Prozesses gebeten, weil die noch im Druck befindliche Buchfassung als Beleg dafür dienen sollte, dass der *Schnapphabski* als allgemeine Adels satire zu lesen sei.

Dafür, dass es sich der Absicht nach doch um ein Pasquill handelt, spricht demgegenüber, dass die biographischen Details, wie sie Weerth aus dem Umfeld des Fürsten erfahren hat und die im Roman ausgebreitet werden, exakt auf Lichnowsky zutreffen. Weerth verlasse also, so Conters Fazit, bewusst und absichtlich den literarischen Diskurs, um den Repräsentanten des gegnerischen politischen Lagers zu treffen.

Pückler-Muskau *Tutti Frutti* enthält die Schilderung einer Luftballonfahrt mitsamt ihren Risiken. Der Luftschiffer Karl Gottfried Reichard hatte die Passage als geschäftsschädigend angesehen und Klage erwogen. Auch die Reisenovelle *Flucht ins Gebirge* trägt dem Autor Ärger ein: Dort vertrinkt und verspielt der verarmte schlesische Adelige von Lork eine alte Burg – was in der Realität eine traurige Entsprechung hat: Im schlesischen Kiensburg hatte tatsächlich ein Herr von Liehrs seine Burg am Spieltisch verloren. Ein Mitglied seiner Familie, Oberst Kursell, fordert Pückler-Muskau zum Duell.

Auf diese Weise, so Conter, wird das Duell zum Verteidigungsinstrument im Literaturbetrieb.

Auch INGE RIPPMMANN (Basel) referiert über eine Literaturfehde, nämlich die zwischen Ludwig Börne und Willibald Alexis; im Mittelpunkt steht dabei Börnes Polemik mit dem Titel *Häringsalat*.

Obwohl Börne 1831 gegenüber Jeannette Wohl erklärt hatte, nicht auf die in den beim Verlag Brockhaus erscheinenden *Blätter[n] für literarische Unterhaltung* erschienene, antisemitisch grundierte Kritik des Schriftstellerkollegen Willibald Alexis reagieren zu wollen, kündigt er ihr Anfang 1832 seinen *Häringsalat* an. Der Titel spielt auf den eigentlichen Namen Alexis', nämlich Georg Wilhelm Heinrich Häring, an.

Dabei rechnet Börne mit Alexis und anderen Berliner Kritikern ab, indem er ironisch zuspitzt und den Gegner wörtlich zitiert. Vorausgegangen war dieser Auseinandersetzung Börnes Kritik an Heinrich Brockhaus und dessen vorausseilender Selbstzensur bei der 7. Auflage des Konversationslexikons.

Im Rückgriff auf genaue Kenntnisse der germanisch-skandinavischen Mythologie entwirft Börne einen bis auf prähistorische Zeiten zurückreichenden ‚Ariernachweis‘. Er behauptet, Abkömmling eines germanischen Riesengeschlechts zu sein, „dessen später Nachfahre durch Heirat mit einer schönen Jüdin zum jüdischen Glauben übergetreten sei“. Er zählt den im germanischen Schöpfungsmythos bedeutsamen Eisriesen *Börr* (bei *Börne*: *Bör*) zu seinen Vorfahren und schildert dessen Kampf gegen degenerierte Zwerge, d.h., bezogen auf Börnes Gegenwart, antiaufklärerische, romantisch-nebulöse Tendenzen in Norddeutschland. Preußen wird demnach von einem operettenhaften „König der Hofräte“ regiert, gegen dessen Reich der Riese Heimdallr, einer der 13 Götter der nordischen Mythologie, einen machtvollen Rachezug führt. Das Zwergenreich bietet mit dem Ziel der Konfliktvermeidung eilfertig Kontrakte, Zollverträge etc. an. Auf Seiten des Riesen und seines Heers versteht man einzig den Ruf einer kleinen ‚Schar edler Jünglinge‘, die nach Freiheit rufen, aber vom Zwergenreich unter dem Motto „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ am Kampf gegen Heimdallr gehindert werden und augenblicklich zu Philistern mutieren. Rippmann entfaltet die implizite Preußen-Kritik Börnes.

Eine weitere ‚Zutat‘ des ‚Salats‘ bildet die Kritik an der Stadt Frankfurt und ihrer Judenpolitik. Börne behauptet, die Stadt sei eine jüdische Gründung, in der ‚Schutzchristen‘ eigentlich nur geduldet würden. Börnes weitere Schmähungen gelten wiederum der berlinisch-preußischen Kritikerszene, deren Antisemitismus und Bildungsarroganz, vor allem aber deren politische Angepasstheit. Der *Häringsalat* ist laut Rippmann einerseits als Pasquill zu lesen, geht aber andererseits deutlich darüber hinaus, indem die namentlich genannten Personen für kritikwürdige Tendenzen der Zeit stehen.

OLAF BRIESE (Berlin) charakterisiert und differenziert den Typus des ostelbischen Rittergutsbesitzer als mit Feudalprivilegien ausgestattete Schicht, wobei in Mittel- und Niederschlesien kleinere Gutseinheiten bestanden hätten, in Oberschlesien im Gegensatz dazu große ‚Latifundien‘, ganze Gutssysteme in den Händen weniger Familien. Briese nennt den Ersten Schlesischen Krieg 1742 als Ursache: Der Herrschaftswchsel von Habsburg zu Preußen, den dieser Krieg zur Folge hatte, habe es aus Sicht Preußens erforderlich gemacht, den dortigen Adel zu binden. Um dessen Loyalität zu fördern, sah das ‚Allgemeine Landrecht‘ – auf Kosten von Bauern und Landlosen – ökonomische und andere Privilegien vor. Der im frühen 19. Jahrhundert einsetzende Prozess der Industrialisierung trägt insgesamt zur Stabilisierung dieser Privilegierten bei.

Weerths Adels satire ist Briese zufolge Bestandteil einer in der *Neuen Rheinischen Zeitung* verstärkt betriebenen Adelskritik. Die besonderen *schlesischen* Verhältnisse nimmt Weerth nicht in den Blick, seine Schnapphahnski-Figur agiert weder politisch noch sozial. Dass Weerth die Perspektive der Verlierer und Opfer an keiner Stelle thematisiert, wertet Briese als Indiz dafür, dass der Autor sich bereits von der sozialistischen Utopie zu verabschieden im Begriff sei.

Lichnowsky, der schon im Vereinigten Preußischen Landtag (1847) vertreten gewesen war, nahm im Paulskirchen-Parlament zunächst erzkonservative, gegen Ende eher gemäßigt konservative Positionen ein. Seine politische Einstellung und sein früheres militärisches Engagement in Spanien lassen ihn als Spottfigur der Linken prädestiniert erscheinen. Da bei Weerth seit der Mitte der 1840er Jahre die Don-Quijote-Figur wiederholt auftaucht, ist es nicht verwunderlich, dass Lichnowsky in dieser Gestalt der Lächerlichkeit preisgegeben wird.

Die Schnapphahnski-Feuilletons setzen mit der Ausgabe der NRhZ vom 8. August 1848 ein, also eine Woche nach der Adelsdebatte im Paulskirchen-Parlament vom 1. August, bei der Lichnowsky die Adelsprivilegien entschieden verteidigt hatte. In Bezug auf die zweite Staffel, die am 2. September einsetzt, deckt Briese einen Trick der Redaktion auf: Lichnowskys Rede, die bereits am 4. August redaktionell zusammengefasst worden ist, wird unter dem 1. September, also mit einem Monat Verzögerung, ausführlich präsentiert und kommentiert – um auf diese Weise Aktualität und Bedeutung des Schnapphahnski-Feuilletons zu unterstreichen. Das Feuilleton spiegelt also nicht nur den redaktionellen Teil, auch der umgekehrte Reflex ist möglich: Das Feuilleton nimmt Einfluss auf den politischen Teil.

Briese weist noch einmal darauf hin, dass die Schnapphahnski-Figur nicht als politisch handelnd angelegt ist, sondern als Zerrbild eines charakter- und gewissenlosen Adligen als sozialen Typs. Briese erblickt darin ein

weiteres Indiz dafür, dass für Weerth die sozialistische Alternative zunehmend weniger erkennbar wird.

Pikaro- und Ritterroman resp. Ritterparodie und Schelmenroman identifiziert Briese als kontextuierende literaturgeschichtliche Genres, die u.a. zu Beginn des 19. Jahrhundert eine Konjunktur erfahren; ebenso verweist er auf Rückbezüge auf Weerths eigene romantisierende Gedichte in seinem Frühwerk und konstatiert so ein ganzes Geflecht intertextueller Bezüge. Schließlich zeichnet er Schnapphahnski als karnevaleske Narrenfigur, einen verrückten Eulenspiegel, der anderen Verrückten den Spiegel vorhält. Aus dieser Perspektive präzisiert und modifiziert Briese seine These von Weerths Abkehr vom Sozialismus in der Weise, dass der Ritterroman insgesamt als das Medium anzusehen ist, in dem sich diese Loslösung prozessual vollziehe.

In einer Miscelle stellt INGE RIPPMMANN Charakterisierungen des Fürsten Lichnowsky vor, die dessen Freunde, Bekannte und Kritiker abgegeben haben. Sie ist bestrebt, auf diese Weise zu einem möglichst differenzierteren und authentischen Bild der historischen Gestalt – im Unterschied zur Weerthschen Romanfigur – beizutragen, verbunden mit dem Ziel, festzustellen, ob nicht die im Schnapphahnski-Prozeß von Weerth vorgebrachte Schutzbehauptung, er habe keine bestimmte Person, sondern vielmehr den Sozialtypus des preußischen Krautjunkers schlechthin vor Augen gehabt, sich erhärten ließe.

Rippmann konstatiert zunächst eine Reihe biographischer Parallelen zwischen Lichnowsky und seinem Lausitzer Nachbarn Hermann von Pückler, aber auch Unterschiede, und wendet sich anschließend dem kurzen erhaltenen, von Ludmilla Assing veröffentlichten Briefwechsel zwischen beiden zu. Daraus geht hervor, dass Pückler in dem Jüngeren charakterliche Vorzüge und Mängel der eigenen Jugendzeit, vor allem aber eigenen jugendlichen Leichtsinns wieder erkennt, was ihn zu höflich vorgetragenen, aber durchaus ernsthaften Vorhaltungen und Ermahnungen veranlasst. In Pücklers Kondolenzbrief an die Herzogin von Sagan scheint, bei aller Verklärung des Toten, diese väterliche Besorgnis nach wie vor durch.

Gegenüber Heinrich Laube, der den Volksaufstand vom 18. September 1848 in *Das erste Deutsche Parlament* beschreibt, äußert Pückler sein Bedauern darüber, dass der Autor es unterlassen habe, auch Lichnowskys Verdienste zu würdigen – nicht ohne hinzuzusetzen, dass Laubes Schilderung der Wahrheit entspreche.

Pücklers Freund August von Varnhagen nennt den „elenden Lichnowsky“ unverblümt einen „Flunkerer“ und „Prahler“.

Rippmann gelangt zu der Einschätzung, dass Lichnowsky Weerth offenbar nur wenig Raum zu satirischer Übertreibung gelassen habe. Ganz anders jedoch habe es sich mit der Herzogin von Sagan verhalten: Weerths „ausgestopfter Raubvogel“ sei den Quellen zufolge in Wahrheit eine glän-

zende Erscheinung gewesen; Weerth habe in diesem Fall also eine reine Kunstfigur geschaffen.

RAPHAEL HÖRMANN (Glasgow) referiert einleitend die Marx'sche Unterscheidung zwischen der bürgerlichen Revolution, bei der es lediglich um die Veränderung politischer Strukturen gehe, und der proletarischen Revolution, in der im Gegensatz dazu alle Daseinsbereiche des gesellschaftlichen Lebens umgewälzt würden. Legt man den Topos von der ‚Revolution als Drama‘ zugrunde, handle es sich bei der bürgerlichen Ausprägung lediglich um eine Tragikomödie, bei der proletarischen Revolution jedoch um eine wahrhafte Tragödie. Diese Vorstellung formuliert Marx, auf Hegel rekurrierend, im *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* von 1852, entwickelt sie jedoch schon weitgehend während der Revolution 1848/49 in der NRhZ. Weerth teilt diese Einschätzung, wie mehrere seiner Feuilletons belegen. So zeigt das Kapitel *Das Dasein des Herrn Preiss gewinnt eine welthistorische Bedeutung* aus den *Humoristischen Skizzen* den Kaufmann als präsumtiven Ministerpräsidenten, der sich in seiner historischen Bedeutung erheblich überschätzt und damit lächerlich macht.

In *Punch, Harlekin und Henneschen* stellt Weerth das Paulskirchen-Parlament, das Reichsministerium unterschiedslos neben die Hanswurst-Figuren; im Versepos *Kein schöner Ding...* nimmt er vor allem die Reaktion auf Arbeiteraufstände seitens der bürgerlichen Presse – vor allem der auflagenstarken *Kölnischen Zeitung* – satirisch in die Zange. Im *Schnapphahnski*-Roman schließlich, genauer: in der Episode, in der das Kölner Dombaufest glossiert wird, stellt er der „Domfarce“ den tragischen Ernst der „kugelzerissenen Leichen der Proletarier von Paris, von Wien und Berlin“ gegenüber.

BERND FÜLLNER (Düsseldorf) stellt in seinem Beitrag Weerths Feuilletons unter der Überschrift *Blödsinn deutscher Zeitungen* vor, eine Textgruppe, die in der Weerth-Philologie bisher wenig Beachtung gefunden hat. Als ein mögliches Vorbild nennt Füllner Heine, der in seiner Fehde mit Ludwig Wihl den Herausgeber der *Zeitung für die elegante Welt*, Gustav Kühne, dazu brachte, eine Erklärung des Gegners zusammen mit seinem eigenen, darauf bezogenen Kommentar abzudrucken.

In Karl Marx' Verfahren, Artikel aus fremden Zeitungen mit eigenen ironischen Kommentaren abzudrucken, erblickt Füllner ein weit direkteres Vorbild für Weerth, und er hält es durchaus für möglich, dass mancher Abdruck in Weerths Feuilleton auf Anordnung des Chefredakteurs Marx erfolgt. Dieser hatte schon 1842/43, zu Zeiten des Vorgängerprojekts der *Neuen Rheinischen Zeitung*, nämlich der *Rheinischen Zeitung*, u.a. die bei DuMont erscheinende *Kölnische Zeitung*, aber auch andere konservative und liberale Blätter attackiert.

Das Verhältnis von Zitat und Kommentar gestaltet sich bei Weerth sehr unterschiedlich: Gelegentlich, etwa bei den *Reaktionäre[n] Gedanken einer Dame* ist der Kommentar umfangreicher als das Zitat, in anderen Fällen sieht Weerth sparsame Klammerbemerkungen als ausreichend an, um den „Blödsinn“ erkennbar zu machen. Füllner weist darauf hin, dass gerade das letztere Verfahren ein hohes Maß an Identifikation der Leserschaft mit der *Neuen Rheinischen Zeitung* voraussetzt.

Schließlich widmet sich Füllner Weerths satirisch kommentierter Lektüre des Anzeigenteils der *Vossischen Zeitung*. Weerth behauptet, Annoncen seien gemütvoll und poetisch: „Hier ein Glückwunsch, dort ein Steckbrief, dann eine Fallite, ferner ein Stellengesuch usw. Man tut da tiefe Blicke in das menschliche Leben, und man begreift, wie Gott alles weise geordnet hat und wie die Welt voll ist von seiner Güte.“

In seiner einleitenden Vorbemerkung hebt FRANÇOIS MELIS (Berlin) hervor, dass eine Vielzahl von Artikeln der *Neuen Rheinischen Zeitung*, die bisher in der Forschung Marx oder Engels zugeschrieben worden sind, tatsächlich von Weerth stammen, den Marx wegen seiner Scharfzüngigkeit bewunderte.

Sodann wendet sich Melis der Artikelserie über die Affäre ‚Riscons-Tout‘ zu, um zu belegen, auf welche Weise Weerth Spott und Ironie auch im Nachrichtenteil einsetzt. Hintergrund ist das Scheitern einer während der französischen Februarrevolution gebildeten republikanischen ‚Légion Belge‘, die bei dem Versuch, von Frankreich aus auf belgisches Gebiet vorzudringen, bei der grenznahen Ortschaft Riscons-Tout scheitert. Die belgische Regierung nimmt dies zum Anlass, mit einem „Riesenprozeß“, so Weerth, gegen die radikaldemokratische Bewegung vorzugehen. Bei seiner Berichterstattung aus zweiter Hand – Quellen sind die Zeitungen *La Nation* und *Le Moniteur Belge* – erweckt Weerth den Eindruck, als sitze ein Korrespondent der *Neuen Rheinischen Zeitung* direkt im Antwerpener Gerichtssaal. Dabei ist vor allem der Prokurator de Bavay Gegenstand der Weerthschen Personal satire. Sein Vorbild unter den etwa 25 überregionalen und internationalen Zeitungen, die die Redaktion der *Neuen Rheinischen Zeitung* im Abonnement hält, ist das Satireblatt *Punch*; zu den von ihm immer wieder attackierten Zeitungen gehören die *Times* als „liberales Bourgeoisblatt“ und das „Tory-Journal“ *The Standard*, vor allem aber – als direkte Konkurrenz – die auflagenstarke liberale *Kölnische Zeitung* und ihr Chefredakteur Karl Heinrich Brüggemann, den er angesichts einer bevorstehenden neuen revolutionären Welle „[mit] fliegenden Haaren, mit stieren Augen und, nicht zu vergessen, mit dem allerschönsten Katzenbuckel [...] durch das Dumont’sche Redaktionszimmer laufen“ sieht.

Weerths zahlreiche Berichte über Londoner Parlamentsdebatten erhalten dadurch besondere Lebendigkeit, dass er die Akteure aus eigener Anschau-

ung kennt: Während seiner Londonaufenthalte sitzt er gern auf der Zuschauertribüne und kann daher aus eigener Kenntnis u.a. den Habitus der einzelnen Redner satirisch beschreiben und der Lächerlichkeit preisgeben. So stellt er z.B. das Oberhausmitglied Lord Henry Brougham als Spottfigur dar, indem er dessen grün-schwarz karierte Hose und die lange rote Nase hervorhebt.

Unter den deutschen Politikern ist insbesondere der preußische Gesandte in London, Christian Karl von Bunsen, in Weerths satirischem Visier. Diesen karikiert er im Nachrichtenteil jedoch nicht aufgrund seines Äußeren, sondern bringt den Namen „Bunsen“ wiederholt mit dem Begriff „Blamage“ in Verbindung, gipfelnd in der Formulierung: „[W]ie die Möwe dem Sturm, so fliegt der Name Bunsen jeder Blamage voraus. Der Ritter Bunsen ist der Blamagevogel Deutschlands.“

In seiner Schlussbetrachtung hebt Melis hervor, dass die vorrangige Beschäftigung mit Weerths Feuilletons den Blick auf seine – oft auch satirischen – Aktivitäten ‚über dem Strich‘ versperre. Eine Trennung zwischen brillanten Feuilletonarbeiten und im engeren Sinn journalistischer Tätigkeit sei deshalb unsinnig, weil Weerth auch im politischen Teil satirisch, polemisch – feuilletonistisch arbeite.

MICHAEL PERRAUDIN (Sheffield) weist einleitend darauf hin, dass gärtnerische Vereinigungen der Art, wie sie Weerth im *Blumenfest* beschreibt, in Großbritannien bis heute existieren. Die Gestalten der beiden proletarischen Preiserichter seien Dickens’sche Groteskfiguren; das ihnen zugeschriebene Naturverständnis hingegen sei deutsch-romantischer Provenienz. Zum Beleg zieht Perraudin die Schlusspassage aus Novalis’ Romanfragment *Lehrlinge zu Sais* heran. Die zentrale These Weerths bestehe darin, dass die Emanzipation des Proletariats durch den Wiederanschluss an die Natur möglich sei. Bezug nehmend auf Florian Vaßen betont Perraudin, dass Weerths Welt-sicht insgesamt sensualistisch bestimmt sei, und wenn auch der *Blumenfest*-Text keine Satire sei, so seien andere Texte der *Britischen Skizzen* als Sozial-satire zu lesen, etwa die Beschreibung der über obszöne Stellen in *Tristram Shandy* entrüsteten Familie Woodcock in *Eine Reise ins Innere des Landes*. Ähnliches gelte für die Erzählung *Reise nach Wales*, in der Weerth eine Fahrt von Liverpool nach Wales schildert und in der ein junges Mädchen den Körper eines Matrosen bewundert. Perraudin weist vor allem auf die sensualistische Perspektive hin, die sowohl das Mädchen als auch Weerth selbst einnehmen. Auch das *Weihnachtsfest in den Yorkshire-Bergen* ist der Darstellung von sinnlichem Genuss in der paternalen, vorindustriellen Welt eines Gutsbesitzers gewidmet. *Ein Jahrmärkte in Yorkshire* wiederum zeigt den lärmenden, sinnlichen Genuss eines proletarischen Volksfestes; Perraudin charakterisiert diesen Text als ein „unkonstruiertes Dionysium“.

In diesem Zusammenhang weist Perraudin anhand mehrerer Belegstellen nach, dass Weerth seine Proletariergestalten den mythischen Helden der griechischen Antike nachbildet. Die auch diesen Figuren eigentümliche Sinnlichkeit sei in Weerths eigenem Vitalismus bereits angelegt.

Für die *Humoristische[n] Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* ist, so FLORIAN VASSEN (Hannover), visuelles Material in fragmentarischer Form konstitutiv, das durch Monologe und Dialoge ergänzt wird und auf diese Weise eine theatrale Dimension erhält. Der Aspekt des ‚Humoristischen‘ umfasse bei Weerth immer sowohl das Verlachen als auch das frivole Lachen, das Körperlichkeit und Sinnlichkeit einbeziehe. Vaßen verweist in diesem Zusammenhang mit Bachtin auf die ‚groteske Gestalt des Leibes‘, wobei Hanswurst, Harlekin und Hänneschen vor allem durch übertriebenen groß Hervorstehendes, durch extreme Wölbungen und Öffnungen des Körpers gekennzeichnet sind. Bei Weerth falle insbesondere die groteske Überzeichnung von Nasen auf.

Damit langt Vaßen bei den Karikaturen der Satirezeitschrift *Punch* an, die Weerth in den *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* beschreibt. Lobe er dort einerseits die Verbindung von Kritik und Kurzweil, so übe er doch deutlich Kritik an der politischen Ausrichtung des Blatts. Gleichwohl bestehe eine intermediale Entsprechung zwischen den genrebildhaften Karikaturen des *Punch* und Weerths Personendarstellungen in den *Humoristische[n] Skizzen*.

Vor allem anhand des ersten Kapitels der *Humoristische[n] Skizzen* führt Vaßen Weerths satirische Verfahrensweisen vor. Bereits die Beschreibung des Handelskontors als Szenerie sämtlicher ‚Skizzen‘ ist deutlich von einem ironischen Erzählerkommentar bestimmt. Auch der Beginn der Handlung, die Lektüre des Handels- und Börsenberichts durch Herrn Preiss, die ironisch zur ‚Morgenandacht‘ stilisiert wird, folgt diesem Prinzip. Vaßen charakterisiert Weerths literarisches Verfahren als eine Verbindung von visuell bestimmten Schilderungen mit szenisch-darstellenden Passagen und satirischen Kommentaren. In den einzelnen Kapiteln mit ihren Hauptfiguren entwerfe Weerth genrebildartig ein Ensemble rheinischer Kaufmannstypen, mit dem Handel befasster Bürger und Kleinbürger vor der Revolution, ein Tableau, in dem jeder seine feste Rolle und seinen sozialen Ort innehat. Dies ändert sich durch den Ausbruch der Revolution. Aus der Arbeitsstille der ersten Szene wird eine erstarrte, erschrockene ‚Totenstille‘, und der würdige Kaufmann mutiert zu einer apathischen, niedergedrückten Figur ‚in weißer Unterhose, in baumwollner Nachtmütze‘. Der subalterne, kleinbürgerliche Buchhalter Lenz mutiert zum revolutionären Bürgergardisten, bleibt aber dieselbe komische Figur. Mit den *Humoristische[n] Skizzen*, so das Fazit, gelinge Weerth eine besonders lebendige Typologie der deutschen Handelswelt.

Der Berichtersteller widmet sich Weerths Gedicht *Herr Joseph und Frau Potiphar*, in dem die bekannte biblische Episode der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Dabei bezieht er weitere satirische Texte ein, die den Stoff bearbeiten: die Barockkomödie *Die triumphierende Keuschheit* (1668) von Christian Weise, Leo Falls Operette *Madame Pompadour* (1922) und den Schlager *In der Bar zum Krokodil* (um 1930) der Comedian Harmonists.

In Georg Kaisers Werkausgabe steht der Text inmitten anderer Bibel-Satiren, innerhalb von Weerths Werkbiographie ist jedoch davon auszugehen, dass diese Texte nicht in solcher ‚Bündelung‘ entstanden sind.

Der Text gliedert sich insgesamt in fünf Teile: Einer Art Exposition (drei Strophen) folgt eine Passage, in der die ungekonnte Literarisierung des Begehrens satirisch bloßgelegt wird (wiederum drei Strophen). In der 7. Strophe ist Josephs Perspektive beschrieben; nach einem Plötzlichkeit signalisierenden „Da“ folgen sechs Strophen, die den furienhaften Auftritt der liebestollen Ägypterin farbig und in extremer (innerer und äußerer) Bewegung schildern. Joseph hingegen (letzte Strophe) „steht“ resp. „schreitet“.

Ein wesentliches Verfahren der Erzeugung von Komik ist – wie auch bei den genannten Referenztexten – die Aktualisierung, ein anderes die Verknäpfung räumlicher Distanz, z.B. in der Juxtaposition von „Palmen“ und „Tannen“, von Exotischem und Europäischem. Des weiteren verfremdet Weerth in satirischer Absicht Topoi der Romantik (etwa, wenn „Vogel Strauß und Krokodil“ ihr „Abendlied“ anstimmen), und schließlich ist allen erwähnten Texten eine mehrschichtige Zweideutigkeit der Ausdrucksweise zueigen.

Weerth folgt seinem Vorbild Heine, wenn er dem christlichen Heilsversprechen eine Absage erteilt und dem diesseitigen Lebensgenuss den Vorzug gibt. Privateigentum, Vaterland und – Religion sind in Weerths Augen die wesentlichen Hemmnisse allen gesellschaftlichen Fortschritts.

Schließlich erscheint es auffällig, dass die Parodie der Potiphar-Episode immer in Phasen der Demokratisierung Konjunktur hat. In gewisser Weise trifft dies auch auf den Frühaufklärer Christian Weise zu, dessen Figur des Torwärters Ephialtes nach einem Wegbereiter der attischen Demokratie benannt ist. Politische und sexuelle Freiheit erscheinen in dieser Perspektive miteinander verschränkt.

Die Beiträge des Kolloquiums werden in der Reihe *Vormärz-Studien* des FVF als Band XIII etwa zeitgleich mit diesem Jahrbuch veröffentlicht.

JULIA FREIFRAU HILLER VON GAERTRINGEN

„Hätt ich Siebenmeilenstiefel, da wüßte ich, was ich täte!“
Ein Leben auf Reisen

Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek
zum 150. Todestag von Georg Weerth

Vom 16. Juni bis zum 15. September 2006 zeigte die Lippische Landesbibliothek Detmold eine umfassende Ausstellung über Georg Weerth, der am 30. Juli 1856 mit 34 Jahren in Havanna starb. Die Ausstellung – die erste seit der von Uwe Zemke konzipierten Weerth-Ausstellung in Düsseldorf, Trier, Wuppertal und Detmold im Jahr 1989 – war gut besucht. Um ihr dauerhaft Präsenz zu verleihen, ist der Ausstellungskatalog mit allen Exponatbeschreibungen und zahlreichen Abbildungen unter www.llb-detmold.de/ausstellungen/weerth ins Netz gestellt.



Abb. 1: Georg Weerth. Daguerreotypie (Lippische Landesbibliothek)

Untenwegs in Siebenmeilenstiefeln

„Es muß hinausgegangen sein. Hätt ich Siebenmeilenstiefel, da wüßte ich, was ich täte!“ Diesen Satz schrieb Georg Weerth am 31. Mai des Jahres 1843 an seine Mutter. Da lebte er als Handelskorrespondent in Bonn und überlegte, welche Freizeitunternehmung er sich für die bevorstehenden Pfingstfeiertage vornehmen sollte. Seinen Geburtsort Detmold hatte der unternehmungslustige junge Mann schon lange verlassen; als Vierzehnjähriger hatte er 1836 eine Lehre in Elberfeld angefangen, und seit 1839 bereits war er im kaufmännischen Bereich berufstätig.

Ende 1843 übersiedelte Weerth für zweieinhalb Jahre in die nordenglische Industriemetropole Bradford, das Zentrum der globalen Textilwirtschaft. Dessen soziale Verhältnisse politisierten ihn rapide. Seine sozialkritischen Gedichte und Prosaarbeiten aus dieser Zeit begründeten seinen Ruf als „erster und bedeutendster Dichter des Proletariats“ – ein Attribut, das ihm Friedrich Engels posthum verlieh.

Fernweh und Unstetigkeit machten sich früh im Leben Georg Weerths bemerkbar. Schon gegen Abschluss der Lehre bombardierte er nach eigener Aussage den halben Erdball mit Briefen, um aus Elberfeld in „bessere Regionen“ zu gelangen. Von Buenos Aires ist die Rede, auch von Italien, und keineswegs zufrieden war Weerth damit, dass er seine Karriere schließlich als Buchhalter in Köln beginnen sollte. Kaum hatte er das Rheinland hinter sich gelassen und den ersten nasskalten englischen Winter überstanden, schrieb er im Mai 1844 dem Bruder Wilhelm nach Oerlinghausen: „ich weiß wahrhaftig nicht, was ich will, – genug, England wird mir zu enge – ich sehne mich nach stillen Dörfern und nach stillen Meeren, und könnte ich mir das Trojanische Pferd satteln und in einer Stunde um die Welt sprengen, – es wäre mir doch zu langsam.“



Abb. 2: Reisepass Georg Weerths. Detmold, 1836. Fragment (Lippische Landesbibliothek)



Abb. 3: Köln. Kolorierter Stahlstich von William Tombleson
(Lippische Landesbibliothek)



Abb. 4: „die traurigste aller englischen Fabrikstädte“: Bradford, Arbeiterviertel Saltaire.
Stahlstich von William M. Lizars nach einer Zeichnung von Henry Warren
(Lippische Landesbibliothek)

Und bei dieser Einstellung zur Sesshaftigkeit blieb es. Weerth war eigentlich sein ganzes Leben auf Reisen – nicht nur während der Jahre 1843-1846 im nordenglischen Industrieviertel, sondern von 1846 ab auch in Belgien, Frankreich und den Niederlanden, wo er für eine englische Textilfirma Kommissionsgeschäfte tätigte. Als Freund von Marx und Engels arbeitete er zugleich als Kurier der deutschen Exilkommunisten; dazu eignete er sich hervorragend, denn er stand nicht unter polizeilicher Beobachtung und konnte sich als Handelsreisender frei bewegen.

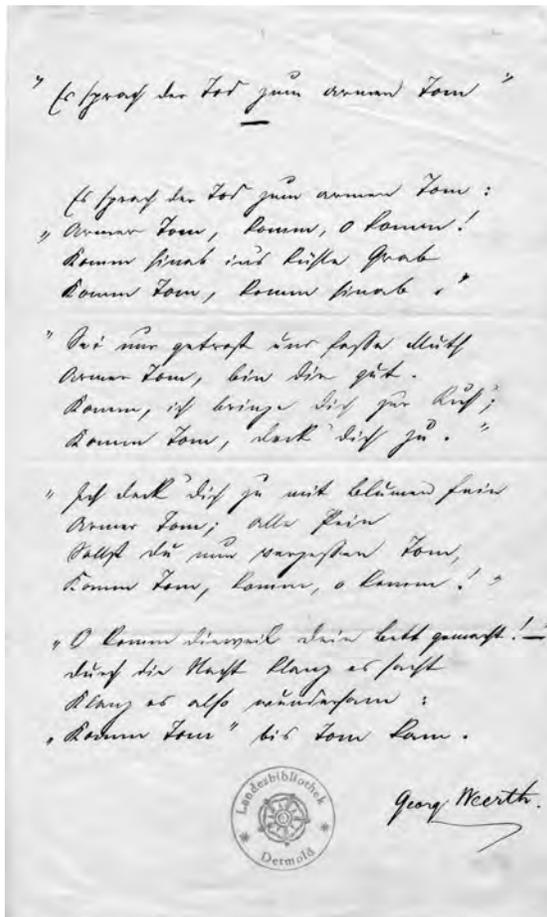


Abb. 5: Eigenhändige Gedichthandschrift „Es sprach der Tod zum armen Tom“, 1845 (Lippische Landesbibliothek)



Abb. 6: Utrecht, Alte Gracht. Kolorierter Stahlstich von Johann Gabriel Friedrich Poppel nach einer Zeichnung von W. J. Cooke (Lippische Landesbibliothek)

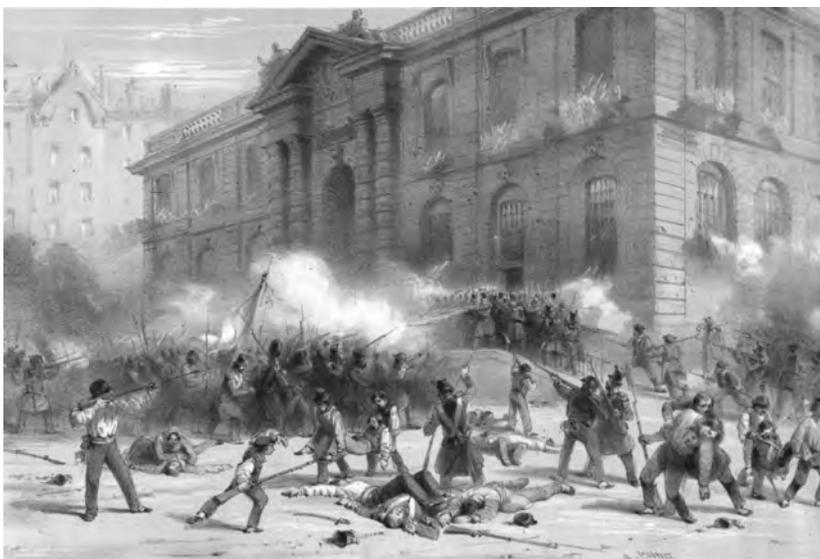


Abb. 7: Revolution in Paris 1848. Die Revolutionäre stürmen das Château d'Eau, eine Kaserne der Garde Municipale. Lithographie von A. Provost (Lippische Landesbibliothek)

Im Februar 1848 hörte Weerth in Rotterdam vom Ausbruch der Revolution in Paris. Er setzte höchste Erwartungen in das Geschehen: „Diese Revolution wird die Gestalt der Erde ändern – und das ist auch nötig!“ Sofort reiste er nach Paris, wo die Zweite Republik ausgerufen wurde, beteiligte sich an der Organisation von Kundgebungen, war vom Revolutionsfieber gepackt.

Vom Beginn der Märzrevolution in Deutschland erfuhr Weerth in Verviers. Er eilte nach Köln, ins rheinische Zentrum der demokratischen Bewegung, und siedelte im April 1848 ganz dorthin über. In Köln unterstützte er Marx und Engels bei der Gründung der *Neuen Rheinischen Zeitung*, deren erste Nummer am 1. Juni 1848 erschien. Die Zeitung erlangte schnell überregionale Bedeutung. Weerth gehörte dem demokratischen Blatt als Redakteur an und leitete das Feuilleton. Er lieferte satirische Prosa und Beiträge für den politischen Teil und profilierte sich als einer der engagiertesten politischen Autoren der Revolutionszeit.



Abb. 8: Karikatur zu Weerths Feuilletonroman „Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“, 1848 (Lippische Landesbibliothek)

Als seine mit der 1848er Revolution verbundene Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Umsturz gescheitert war, zog Weerth sich die Siebenmeilenstiefel dann wirklich an und erkundete in großen Schritten fremde Länder. Was sind denn Siebenmeilenstiefel? Es sind Stiefel mit Zauberkraft, die dem Trä-

ger die Fähigkeit verleihen, sich in kurzer Zeit über weite Entfernungen fort zu bewegen. Und die Entfernungen wurden immer größer, die Ziele immer exotischer, das Tempo nahm zu. Für seine englische Textilfirma bereiste Weerth im Nachmärz Spanien und Portugal. „Europamüde“ weitete er seine ausgedehnten, strapaziösen und oft riskanten Geschäftsreisen dann längerfristig nach Lateinamerika aus.



Abb. 9: Barcelona. Lithographie von Alfred Guesdon
(Lippische Landesbibliothek)

Aus lippischer Perspektive und nach damaligen Maßstäben führte Weerth eine Ausnahmeexistenz, die ihm als Detmolder Pfarrerssohn nicht vorherbestimmt war. Wer von seinen Zeitgenossen hat sich denn persönlich ein Bild machen können vom kalifornischen Goldrausch, von dominikanischen Tabakplantagen, venezolanischen Wasserfällen, mexikanischen Silberminen, peruanischen Erdbeben und kolumbianischen Militärrevolten? Wer hat denn in Ecuador den damals für den höchsten Berg der Erde gehaltenen Chimborazo bestiegen, am Magdalenaenstrom einen Alligator erschlagen oder die chilenischen Anden mit dem Maultier überquert?

Eine unbestimmte, von ihm selbst auch nicht befriedigend erklärte Rastlosigkeit trieb ihn an. Die aber setzte er äußerst gewinnbringend ein. Unbestreitbar ist sein beträchtlicher Geschäftserfolg als Handlungsreisender. Hätte ihn nicht im Juli 1856 eine haitianische Mücke mit zerebraler Malaria

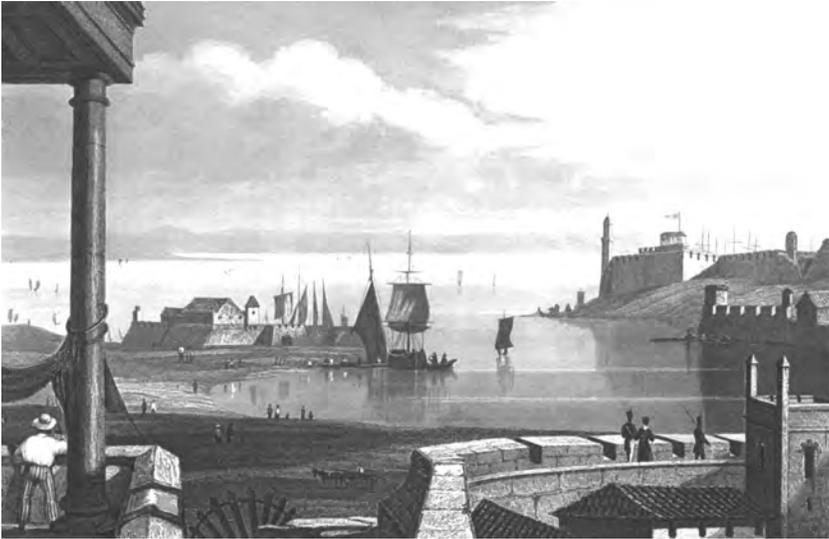


Abb. 10: Havanna. Stahlstich (Lippische Landesbibliothek)

infiziert und ums Leben gebracht, so hätte er sein schnell erworbenes Vermögen vielleicht doch noch in eine Immobilie investiert. So wie der Kaufmann Johann Wilhelm Ebert, der 1842/43 das Haus gebaut hat, in dem heute die Lippische Landesbibliothek residiert, und der sich mit seinem im Überseehandel erworbenen Vermögen als Einundvierzigjähriger in Detmold zur Ruhe gesetzt hat. Weerth hat ihn einmal als Vorbild erwähnt.

Zuckerrohr und Runkelrüben. Ein Kommentar zur Globalisierung

Dieser Georg Weerth, der früh im Leben als politischer Schriftsteller reüssierte und dann den Handel zu seiner „höchsten Poesie“ erhob, war aber nicht nur in seiner Lebensführung ein ausgesprochen moderner Zeitgenosse. Er hatte auch den ungetrübten Blick von außen auf unser Land, das schon zu seiner Zeit den Folgen der Globalisierung nicht gewachsen zu sein schien – und das vor 150 Jahren, ganz am Anfang der Industrialisierung. Ein Brief an Heinrich Heine aus dem Jahr 1851 stellt außer Frage, dass uns dieser kluge Kopf auch heute noch etwas zu sagen hätte:

Durch den Atlantik halten Briten und Amerikaner ihre großen Wettrennen; wer New York oder Liverpool in 10 Tagen erreiche oder in 9 Tagen und so viel Stunden. [...] Die Produktion der australischen Küste ist in kurzer Zeit so sehr gesteigert, daß schon jetzt die Wolle unsrer Antipoden das Produkt der adligen Schaf-

züchter im Herzen von Sachsen und Schlesien zu verdrängen anfängt. Mit jedem Tage rücken die russischen Eisenbahnen dem Baltischen und dem Schwarzen Meere näher; das Gold des Ural muß die Wege bahnen, auf denen bald der Bodenreichtum des Innern Rußlands nach allen Richtungen dringen kann, um in einer Konkurrenz auf Leben und Tod den deutschen Ackerbau zu vernichten. Was die Eisenbahnen auf dem Festlande zurechtbringen, vollendet [...] die Ausdehnung der Dampfschiffahrt auf allen Meeren, so daß bald die Produkte des Mississippi ebenso rasch und billig in unsern Häfen eintreffen werden wie die Produkte des eigenen Landes.

Dann beginnt der große Kampf; nicht der Kampf des Christentums mit dem Heidentum, der Welfen mit den Gibellinen, der Whigs mit den Tories; nein! Es heißt: Kampf zwischen dem Golde des Ural und dem Golde Kaliforniens; Kampf zwischen russischem und amerikanischem Getreide; Kampf zwischen amerikanischem und deutschem Korne; Kampf zwischen australischer und deutscher Wolle; Kampf zwischen der Baumwolle und dem Flachs; Kampf zwischen den westindischen Kolonien und der deutschen Runkelrübe! Und in diesem Zusammenstoß, in dieser Völkerwanderung, nicht der Cimbern, der Goten und der Hunnen – nein, der Korn-, der Kaffee- und der Wollsäcke, ja, in diesem unerhörten Wettstreit der Produktion jungfräulicher Länder werden die alten Reiche der Franken und der Germanen, ausgesogen bis auf die Hefen, verschuldet bis über die Ohren, sich vergebens anstrengen: Land, Lage, Wissenschaft, neue Einrichtungen geltend zu machen; der Preisunterschied wird stets zu ihrem Nachteil sein, und wenn sie der Preisunterschied immer entschiedener dazu zwingt, die Produktionskosten zu ermäßigen, und der Hunger, der Vater der Revolutionen, die Könige geschlachtet, den Adel gefressen haben wird, da werden wir doch wahrscheinlich noch in der großen Völkerschlacht der Konkurrenz überwunden und vernichtet, so dass nach Jahren vielleicht von ganz Deutschland nichts anderes übrig bleibt als die Hegelsche Philosophie und ein Band Ihrer Gedichte [...].

Revolutionäre Kostbarkeiten und lateinamerikanische Jagdtrophäen

Unsere Ausstellung in der Lippischen Landesbibliothek machte mit diesem interessanten Leben auf Reisen bekannt. Sie stellte den Schriftsteller und Geschäftsmann Georg Weerth in 200 zeitgenössischen Exponaten vor. Es war ihr erklärtes Ziel, all denen, die nichts oder nur Vages über ihn wissen, einen Einblick in alle Aspekte seines abenteuerlichen Lebens zu ermöglichen. Daher verzichteten wir bewusst auf die Thematisierung wissenschaftlicher Fragestellungen und beschränkten uns darauf, den Besucher über die wichtigsten Fakten zu informieren. Dem Weerth-Kenner boten wir gleichwohl manch überraschendes Detail und manche bisher nicht gesehene Neuerwerbung aus den Beständen unseres Hauses.

Die Ausstellung zeigte nur zeitgenössisches Material. Die Konzeption entsprach insofern der Ausstellung *Grabbe im Original* von 2001 und hätte auch den Titel *Weerth im Original* tragen können, wenn uns das nicht gar zu

einfalllos erschienen wäre. Dokumente zur Weerth-Rezeption der letzten 150 Jahre wie zur Forschungs- und Editions-geschichte waren ausdrücklich ausgeschlossen. Zur künstlerischen Weerth-Rezeption gab es die Ausstellung mit den Blättern Rolf Münzners im Dachgeschoss unseres Hauses.

Nun besitzt die Lippische Landsbibliothek nur einen Teilnachlass Weerths, mit einer einzigen Gedichthandschrift, 19 Briefen aus seiner Feder und 29 an ihn gerichteten Briefen sowie einigen wenigen Lebensdokumenten. Den größten Teil des Nachlasses haben die Erben 1936 nach Amsterdam verkauft. Bis dahin hatte sich niemand bemüht, ihn für die Lippische Landesbibliothek zu gewinnen. Und 1936 war Grabbe-Jahr in Detmold: Grabbe wurde als faschistischer Klassiker reichsweit gefeiert, die Landesbibliothek übernahm das Grabbe-Archiv Alfred Bergmann. An den sozialistischen Klassiker Georg Weerth hat zu diesem Zeitpunkt niemand gedacht.

Allein mit Lebensdokumenten aus Detmolder Bestand ließe sich also kaum eine so umfassende Dokumentation zu Leben und Werk Georg Weerths ausrichten, wie es die diesjährige Ausstellung sich vorgenommen hatte. Deshalb griffen wir auf den allgemeinen Bestand der Bibliothek zurück. Gezeigt wurden nicht nur Handschriften, Briefe und Erstdrucke aus Weerths Nachlass. Präsentiert wurden auch Bücher, die Weerth gelesen hat und die – als Ärgernis oder Offenbarung – ihn geistig weitergebracht haben, darunter die Werke der Philosophen Feuerbach und Engels, aber auch die der britischen Nationalökonom, an denen er sich gerieben hat. Präsentiert wurde die verbotene Literatur des Vormärz von Autoren wie Börne, Hoffmann von Fallersleben und Herwegh, die Weerth sich illegal zu beschaffen wusste. Präsentiert wurden Fach- und Lehrbücher, die Weerth genutzt hat. Präsentiert wurden Landkarten und Reiseführer, die seine Reisen veranschaulichen. Präsentiert wurden die schwarzen Listen der Polizeibehörden aus dem Nachmärz mit den Steckbriefen auch zu Georg Weerth.

Seit die Lippische Landesbibliothek 1972 den Restnachlass Georg Weerths mit dem Weerth-Familienarchiv übernommen hat, ist tüchtig gesammelt worden. Vor allem Zeitungsdrucke von Weerths Texten konnten im Original oder im Reprint nachträglich erworben werden. Portraits von Persönlichkeiten aus seinem Bekanntenkreis, Stadt- und Gebäudeansichten ergänzten die Dokumentation im Bereich des Visuellen, ebenso Darstellungen und Karikaturen aus der Revolutionszeit. Vieles davon war auch in unserer diesjährigen Ausstellung zu sehen.

Für das Jubiläumsjahr 2006 haben wir uns zudem einige Neuerwerbungen für das Weerth-Archiv gegönnt. So waren in der Ausstellung verschiedene Graphiken erstmals zu sehen, die Lebensstationen Weerths oder Per-

sönlichkeiten aus seinem Bekanntenkreis darstellen, darunter Portraits der Bonner Freunde Gottfried Kinkel und Karl Simrock, des Schnapphahnski-Verlegers Julius Campe und des Forschungsreisenden Robert Schomburgk, mit dem Weerth 1853 auf der Karibikinsel Santo Domingo zusammentraf. Stahl- oder Holzstiche von Amsterdam, Lüttich, Cadix, Gibraltar, Santo Domingo, vom Goldrausch in Kalifornien und von Sehenswürdigkeiten in Peru, eine Ansicht der Börse in Paris und die Darstellung eines Stierkampfes, den Weerth 1851 in Madrid miterlebte, ergänzten das bereits in der Vergangenheit gesammelte Bildmaterial, ebenso ein zeitgenössischer Holzstich des Kölner Stadtgefängnisses Klingelpütz, in dem Weerth 1850, nach Ausschöpfung des Instanzenweges im Schnapphahnski-Prozess, eine dreimonatige Haftstrafe verbüßte. Erstmals konnte auch eine Ansicht der Fabrikstadt Bradford präsentiert werden, und noch während der Ausstellungslaufzeit gelang es, die illustrierte und mit Stahlstichen ausgestattete Stadtgeschichte von Bradford „The History of Bradford“ von John James aus dem Jahr 1866 zu erwerben.

Neuerworben für das Lippische Literaturarchiv wurden auch zwei Erstausgaben mit Gedichten des Freundes Hermann Püttmann, dem Weerth die frühe Förderung seines schriftstellerischen Talents verdankte und der als Frühsozialist und Republikaner seinen Blick für soziale Fragen schärfte: die 1841 bei Hoffmann & Campe in Hamburg anonym erschienenen „Tscherkessenlieder“, die den Freiheitskampf im absolutistischen Zarenreich besingen – das Kaukasusvolk der Tscherkessen diente Püttmann für die Projektion eigener politischer Vorstellungen und für das Motto „Wild und frei“ –, und die erste Gesamtausgabe der Gedichte Püttmanns, die 1846 in einem Exilverlag im schweizerischen Herisau erschien.

Herauszuheben ist das Lippische Landesmuseum als Leihgeber für die aktuelle Ausstellung. Georg Weerth hat von seinen Übersee-Reisen immer wieder Kisten als Frachtgut nach Detmold gesandt, in denen sich Naturalien befanden: Gesteinsproben und Tierpräparate, die für die Detmolder Naturhistorische Sammlung bestimmt waren. Diese Sammlung hatte sein Bruder Carl Weerth angelegt, aus ihr entstand das heutige Lippische Landesmuseum. Welche Neuzugänge die Sammlung Georg Weerth zu verdanken hat, wurde regelmäßig in den Vermischten Nachrichten des *Fürstlich Lippischen Regierungs- und Anzeigeblasses* gemeldet. Weerth selbst hat in Briefen gelegentlich ausführlich davon berichtet, wie er zu seinen Trophäen gekommen ist: die Jagd auf einen Kaiman 1854 in Kolumbien konnte man während der Ausstellung sehr vergnüglich nachlesen – und den mit einem Bootsruder zertrümmerten Krokodilschädel im Lesesaal der Landesbibliothek besichtigen, wo er wegen seiner besonderen Größe und Gefährlichkeit hinter Gitter gesperrt

war. Weerths Beschreibung der Jagd auf den venezolanischen Königsgeier, der ebenfalls in unserer Ausstellung zu sehen war, war auf dessen Sockel nachzulesen. Großen Eindruck auf die Ausstellungsbesucher machten die Kolibris, die Weerth 1854 in Bogota einem Indio abkaufte, der sie mit dem Blasrohr geschossen und selbst präpariert hatte; noch heute leuchten die kleinen Vögel in bunten und schillernden Farben. Nicht alle Geschenke Weerths für das Detmolder Museum sind heute noch aufzufinden. Herrn Professor Springhorn sei auch an dieser Stelle noch einmal ein besonderer Dank dafür gesagt, dass er die Naturalien zur Verfügung gestellt hat.

Neuerworben: zwei verbotene frühsozialistische Zeitschriften von 1845/46

Besonders zu nennen sind zwei kostspielige Neuerwerbungen, die die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Lippischen Landesbibliothek e.V. finanziert hat und die in der Ausstellung zu sehen waren.

Die Gesellschaft hat zum einen das von Hermann Püttmann 1844 herausgegebene *Deutsche Bürgerbuch für 1845* erworben. Das *Deutsche Bürgerbuch* erschien im Dezember 1844 bei dem Darmstädter Verleger Leske und wurde am 27. Mai 1845 in Preußen durch Gerichtsurteil verboten. Der Elberfelder Frühsozialist Hermann Püttmann hat hier Arbeiten von 15 Autoren zusammengestellt, die in den folgenden Jahren zu Vertretern widersprüchlicher politischer Gruppierungen wurden. Der Band enthält den Erstdruck von Weerths Prosatext *Die Armen in der Senne*. Dieser Text entstand kurz vor seiner Abreise nach England Ende 1843. Er erzählt die Geschichte eines armen, kinderreichen und hungerleidenden Senne-Bauern, der in der Not den kranken, alten Vater erfrieren lässt, seine morsche Hütte anzündet und fortan mit der Familie bettelnd durch das Land zieht. Dem Bonner Freund Alexander Kaufmann schrieb Weerth im Dezember 1843: „Wir denken gewöhnlich, in Paris und London wäre nur das Elend zu Hause; ich versichere Dir, in unserm Land sieht es ebenso schlimm aus. Den Leuten, welche jetzt Dorfgeschichten schreiben, möchte ich raten, einmal die Senne zu besuchen; da gibt es viel herrlichen Stoff! Leider Gottes!“ Bisher war in der Lippischen Landesbibliothek nur der Reprint von 1975 vorhanden; jetzt besitzt sie auch das Original im Erstdruck. Und wer Lust hatte, konnte sich an der Audio-Station im Parlatorium der Landesbibliothek den Text in einer Aufnahme aus dem Jahr 1998 vorlesen lassen.

Die Gesellschaft hat zum anderen eine zeitgenössische Neuauflage des *Gesellschaftsspiegels* erworben, der berühmtesten Zeitschrift des deutschen Frühsozialismus, die ebenfalls bereits im ersten Jahrgang verboten wurde. Der *Gesellschaftsspiegel* ist noch vor dem Kommunistischen Manifest erschienen – mit Beiträgen von Friedrich Engels, Karl Marx sowie Weerths *Liedern*



Abb. 11: Quittung der Friedhofsverwaltung über Bestattungskosten.
Havanna, 30. Juli 1856 (Lippische Landesbibliothek)

aus Lancashire, dem Gebet eines Irländers und seinen Reportagen *Der Gesundheitszustand der Arbeiter in Bradford*, *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* und *Die Wohlthaten des Herzogs von Marlborough*. Der Herausgeber Moses Hess musste wegen starker Repressalien bereits ab dem dritten Heft 1845 nach Brüssel emigrieren und von dort die Redaktion führen. Gedruckt wurde das Zentralorgan der damaligen sozialistischen Bewegung bei dem kommunistischen Drucker Julius Bädeker in Elberfeld in einer Auflage von 600 Exemplaren. Trotz politischer Verfolgung gelang es, die 1845/1846 in 12 Heften erschienene Zeitschrift unter dem Titel *Die gesellschaftlichen Zustände der civilisirten Welt* 1846 nochmals aufzulegen. Dieser Nachdruck von 1846, der an keiner anderen Bibliothek nachgewiesen ist, konnte jetzt antiquarisch für die Lippische Landesbibliothek Detmold erworben werden.

Der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Lippischen Landesbibliothek e.V. sei an dieser Stelle ganz ausdrücklich für die Unterstützung gedankt. Sie hat sich damit in den drei Jahren ihres Bestehens nicht nur großzügig für den Ankauf teurer Grab- und Freiligrath-Autographen engagiert, sondern auch etwas für Georg Weerth getan. Insbesondere aber den Freunden und Nutzern unseres Literaturarchivs sei bei dieser Gelegenheit eine Mitgliedschaft in diesem segensreichen Förderverein empfohlen.

ROLAND RITTIG

Rolf Münzner – Lithografien und Zeichnungen zu
„Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“
von Georg Weerth

Rede zur Eröffnung der Ausstellung in der Lippischen
Landesbibliothek Detmold

1994 schuf Rolf Münzner eine Reihe von Lithografien zu Georg Weerths kaum noch gelesener, doch genialer Satire *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski*, einem gesellschaftskritischen Werk, das dem Dichter drei Monate Gefängnis einbrachte. Auslösender Impuls zu den Steindruckern war ein Auftrag vom Leipziger Bibliophilen Abend e.V., einer angesehenen Vereinigung von Liebhabern schöner Bücher.

In Auftrag gegeben wurden 6 Blätter: 5 Lithografien für ein gebundenes Buch und ein Zusatzblatt *Der Handkuß*. Die bibliophile Ausgabe des Romans wurde in einer Auflage von 200 Exemplaren im Bleisatz auf Halbpergament gedruckt. Die Gestaltung des Buches lag in den Händen des Freundes und Kollegen Walter Schiller, des langjährigen Leiters des Leipziger *Instituts für Buchkunst*.

Münznerns Interesse an Weerths Roman hielt über viele Jahre an, ging also weit über den Auftrag hinaus. Um 1994 entstanden die ersten Federzeichnungen zum *Schnapphahnski* auf Millimeterpapier, 1998 folgten weitere Zeichnungen mit Feder und Pinsel in Tusche. Und noch in den Jahren 2001 bis 2002 entstanden neue Zeichnungen zu diesem Thema, einige Blätter überarbeitete Münzner dann 2003/2004. Diese Arbeiten werden in ihrer Gesamtheit heute zum ersten Mal gezeigt. Rolf Münzner freut sich sehr darüber, dass dies gerade anlässlich des 150. Todestages von Georg Weerth, des großen Sohnes Ihrer Stadt, hier in Detmold möglich wurde.

Ich rechne Münznerns Lithografien und Zeichnungen zu Weerths *Schnapphahnski* zu den Höhepunkten seiner Arbeiten zur Literatur. Die Bilder erhellten die Lektüre und rücken sie aus ihrer Zeitbezogenheit in die Nähe heutiger Empfindung. Sie sind für mich eine besonders produktive Form der Aneignung des Werks von Georg Weerth, und – aufgrund ihres geistigen und ästhetischen Rangs – ein bedeutendes Ereignis in der Wirkungsgeschichte dieser Dichtung überhaupt.

Der Künstler, dessen Arbeiten hier zur Rede stehen, ist ein „Zeichner von hohen Graden und von Kennern hochgeschätzter Meister der Lithogra-

phie“ (D. Gleisberg). Was hat ihn dazu gemacht? Ganz sicher Energie, Identität, Können.

Zu den Wurzeln, die Menschen prägen und ihnen Halt vermitteln, gehört auch immer die Herkunft. In den bescheidenen Verhältnissen einer Kleinstadt Mittelsachsens aufgewachsen, blieb er der Region, aus der er stammt, stets eng verbunden. Münzner lebt und arbeitet noch immer im sächsischen Geithain, der kleinen Welt, in der die große ihre Probe hält.

Seine Herkunft aus der DDR, die ihn prägte, hat er nie verleugnet. Soziale Erfahrungen schärfen seinen Blick, einen Blick aus Klugheit, Instinkt, hellwachem Verstand. Dieser Blick enthält vieles, auch die eigene Biografie. Man kann geradezu sehen und hören, wie Münzner Dinge, Menschen oder Geschehen sezierend aufnimmt. Seine scharfe Beobachtungsgabe ist etwas Zentrales. Sie schützte ihn gegen übermäßige Anpassung und Opportunismus – auch im Kunstbetrieb. Münzner ist seinen Weg als Künstler unbeirrt von ideologischen Anforderungen oder künstlerischen Moden gegangen; die großformatigen Bilder des sogenannten sozialistischen Realismus gingen an ihm ebenso spurlos vorüber wie die raumfressenden Installationen aus der jüngeren Zeit.

Er hat einen Wirklichkeitssinn, der mit dem Wort Realismus vielleicht noch immer am besten beschrieben ist. Der Reichtum der Einfälle und Formen äußert sich in einer Sprache, die mitteilbar bleibt, weil Natur und Kunst ihren Satzbau bestimmen. Münzners bildnerischer Ausdruck kommt aus sinnlichen Wahrnehmungen und aus Imagination. Wir finden bei Münzner keinerlei bemühte Übersinnlichkeit, keinen räuchernden Tiefsinn. Auch nicht das flotte Gestümpere, eher nüchterne Wirklichkeitsverhaftung. Das praktiziert er auch in der bildnerischen Wahrnehmung der menschlichen Figur. Sie enthält für ihn alles: unsere Abstraktion, unsere Geistigkeit, unsere Zeit.

Diese Auffassung von Kunst verdankt er seinen Lehrern und eigenem Antrieb. Er hält den blanken Naturalismus als Kunstübung für ebenso einseitig wie die reine Abstraktion. Für den Lehrenden an der Leipziger Kunsthochschule sind das zwei Seiten einer Medaille.

Seit ich Rolf Münzner kenne, liest er und liest, er grübelt, fragt und sinniert. Was er aus Dichtung mit Vergnügen aufnimmt, behält er im Kopf, wenn es ihm wichtig wird. Blatt für Blatt entstehen Wesen, die auf besondere Weise von Münzners Begegnung mit Literatur erzählen. Was er von anderen aufnimmt oder zur Einwirkung kommen lässt, assimiliert er gründlich von innen her. Große Texte spanischer, russischer oder deutscher Autoren hat er mit seinem sezierenden Verständnis überzeugend illustriert. So schuf er grafische Zyklen zu Cervantes' *Don Quijote*, dem *Simplicissimus* von Grimmelshausen, Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, zu Johannes von Saaz' *Der Ackermann und der Tod*. Bekannt wurden auch eine Vielzahl von

Blättern zu Texten Goethes, Heines, Gustav Meyrinks, Erich Kästners, Volker Brauns sowie der russischen Dichter Alexander Blok, Velimir Chlebnikow und Wladimir Majakowski.

Münzners Bilder zur Literatur – und um die geht es hier – gleichen Vorstößen ins Wortlose. Es ist damit zu rechnen, dass diese Arbeiten hier und dort auch auf Unverständnis stoßen. Vielleicht deshalb, weil man bei dem einen oder anderen Blatt vermisst, was sicher auch seine Berechtigung hat: das konventionelle Illustrieren von Texten, das wirklich demütige Nachziehen der Linien des Textes, den Versuch, möglichst viel von dem, was das sprachliche Bild vor die visuelle Vorstellung bringt, in die Bildfläche einzufügen. Man sollte dabei aber nicht übersehen, dass diese Art der Illustration eigentlich einen anderen Sinn hat. Dieser besteht vornehmlich darin, den Lesenden bei der Handlung des Lesens mit Anschauung zu begleiten, ihm damit das Verständnis zu erleichtern, sein Leseerlebnis zu vertiefen und durch die Form, in der das geschieht, auch einen weiteren Genuss zu schenken. Der Platz dieser Illustration wäre demnach notwendigerweise das Kinderbuch und ihm verwandte Publikationen. Münzner erweitert seinen Handlungsraum. Er begnügt sich eben nicht mit der bloßen Nachzeichnung der Linien des Textes. Er lässt sich von der Erkenntnis leiten, dass Wort und Bild zwei Welten sind, die sich einander kaum steigern können. Sprachlich vollkommene Gebilde bedürfen des erklärenden, gezeichneten Bildes nicht. Im Bild wohnt nicht die Kraft, um ein sprachliches Meisterwerk zu erhöhen. Der Künstler, der um das zwiespältige Verhältnis zum Text weiß, begnügt sich deshalb auch nicht mit bloßer Wiedergabe, er will Eigenes dazu tun. Damit aber befreit er sich von der Abhängigkeit des Textes.

Der besondere Reiz und der Schock, die von einigen der vorliegenden Blätter ausgehen, haben ja gerade darin ihren Ursprung, dass der Zeitgenosse im Werk Georg Weerths an Stellen ansetzt, an denen soviel offen ist, dass ein Weiterdenken, ein Weiterträumen, das Ineinanderblenden vergangener und gegenwärtiger Erfahrungen möglich wird. So ergeben sich wachmachende, irisierende Deutungen, überraschende Fragen, Übereinstimmung und Distanz.

Für Münzner war Weerths *Schnapphahnski* zu Beginn der 90er Jahre eine hochaktuelle Angelegenheit. Der Stoff lag geradezu in der Luft, man konnte ihn riechen. Die Zeit schrie nach Satire! Die politischen Veränderungen im Lande und die sich wandelnde Wirtschaftsweise brachten Typen hervor, die nach oben wollten, Hochstapler, Karrieristen in der Grauzone, Abwickler und Beamte mit ‚Buschzulage‘. Sie schossen wie Pilze aus dem Boden. Im politischen Raum waren Leute gefragt, die gut reden konnten: Gleichsam

über Nacht erschien die neue politische Klasse der Anwälte und Pfarrer auf der Bildfläche. Hinzu kamen Spekulanten, sogenannte Investoren – aber auch jene, die die Flucht nach vorn antraten, bis sie sich dann verfangen in den alten und neuen Seilschaften oder in den Netzen der Stasiaufklärer.

Als Münzner damit begann, sich Georg Weerth zuzuwenden, beendete er gerade die Farbzeichnungen zu einem opulenten Werk des Reclam-Verlages *Deutsche Fabeln aus neun Jahrhunderten* (1991). Im Nachhinein erscheinen mir einige der farbigen Federzeichnungen aus diesem Buch wie Vorarbeiten zum *Schnapphahnski*. Man betrachte unter diesem Aspekt die Zeichnung zu Heines *Wahlesel*.

Die Zustimmung für ein bibliophiles Buch mit originalgrafischen Lithografien fiel Münzner nicht leicht. Federzeichnungen wären ihm vermutlich lieber gewesen, denn er hätte mehr Freiheit gehabt. Der Zwang der Technik und die schwierige Korrigierbarkeit der Schablithografie führen dazu, dass man vom ersten Strich an genau wissen muss, was entstehen soll. Als Grafiker ist er immer auch Handwerker, wobei ihm die technische Seite der Arbeit ebenso wichtig ist, wie der ihr innewohnende Geist. Münzner beherrscht souverän die Möglichkeiten der Lithografie, seine meisterhafte Handhabung der fast vergessenen Schablithografie machte ihn weit über die Grenzen der DDR hinaus bekannt.

Aber noch der Druck der komplizierten Blätter ist nicht einfach. Der Künstler kann in der Regel den Druck nicht allein besorgen, sondern muss sich mit einem erfahrenen Drucker zusammenschließen. Das Ergebnis mühevoller Fabrikation sind Zauber und Unbegreiflichkeit: hochartifizielle ‚Kunststücke‘ – Gespinste aus Kohle, Schiefer, Asche, Dunst und Kristall; Schöpfungen, denen die Härte der Arbeit und der Fleiß der Macher nicht mehr anzusehen sind.

Interessant ist nun, was Münzner aus Weerths *Schnapphahnski* zur Einwirkung kommen lässt, welche Motive und Ideen er von Weerth aufnimmt und auf satirische Weise fortbildet. Da ist zunächst einmal Schnapphahnski der Liebhaber, der Emporkömmling mit Hang zur Kaste der Oberen, vor allem aber der Redner. Im Gürzenich-Blatt wird er uns vor Augen geführt: Schnapphahnski redet wie aufgezogen, er tönt wie eine Spielorgel. Die Gräfin dreht hinter den Kulissen die Leier. Schnapphahnski agiert auf der Bühne wie ein Gaukler. Er bewegt sich um sich selber und orientiert sich auf merkwürdige Weise nur nach oben. Kein Blick nach unten.

Auf einem anderen Blatt zeigt Münzner, wie perfekt Schnapphahnski mit verschiedenen Gesichtern redet, ihm stehen dafür Masken zur Verfügung. Je nach Anlass und Bedarf zieht er sich diese über als eine zweite Haut. Wie wichtig Münzner dieses Motiv ist, zeigt auch das Blatt *Maskenball*. Nicht je-

der hält dieses Spiel aus. Uns wird gezeigt, wie es einem – hinter der Maske – sehr gruselig die Augen heraus dreht.

Man hört es nicht, aber sieht es: zum Talent des Redners kommt das des Bauchredners, eine Art tönendes Chamäleon. Bei Münzner wird der Bauchredner zur Metapher. Sie steht für einen, der unentwegt sich und andere imitiert und sprechen lässt. Münzner reagiert auf den ätzenden Stumpfsinn der Quassler in den Medien, die sich gern und bei jeder Gelegenheit vor laufender Kamera in Ledersesseln räkeln, Runde für Runde. Von jeder Sorte ist immer einer dabei. Figuren wie auf den Brettern der *commedia dell' arte*, Scharnspieler mit armseliger Biografie. Sie spielen Unterhaltung.

Wir finden immer wieder auch die steinreiche Gräfin, sie ist allgegenwärtig, lässt sich gern entführen – Schnapphahnski umgarnt sie galant in der Kalesche. Er gibt sich ihr lustvoll hin, während die Schöne freudvoll den Blick senkt. Die Gräfin ist nicht ohne erotische Geheimnisse, und auch sie liebt die Maske, so wie die Klunker an ihren Händen. Aber in Bezug auf Schnapphahnski will sie mehr als die Kapriole. Sie will, dass er zu einer Hauptfigur der politischen Klasse aufsteigt: er soll eben größere Brötchen backen.

Die später entstandenen Zeichnungen zu Weerth sind dichter, weniger erzählend, eher summierend. Alles in allem sind diese Blätter grundsätzlicher und freier, so auch das ernste Spiel mit den Zufällen und Farben. Münzner konzentriert sich auf den Typus Schnapphahnski, wie dieser, von Weerth essentiell gestaltet, noch heute leibt und lebt. Ein Schnapphahnski weiß sich noch immer den jeweiligen Verhältnissen anzupassen, die große Politik betreibt er wie vordem seine galanten Abenteuer: als eitler Hochstapler und verschlagener Intrigant. Kennzeichnend auch für diese Zeichnungen ist Münzners subtiler Humor, die distanzierte Lust des Ironikers gegenüber den Kunst-Figuren Georg Weerths und der heutigen Welt.

Nun bleibt mir nur der Wunsch, dass die Faszination dieser Arbeiten auch Sie erreicht. Abschließend ein herzlicher Dank: er gebührt Herrn Christian Weyert, dem Vorsitzenden des Partnerschaftsvereins Detmold – Zeitz e.V., ohne dessen unermüdliches Wirken das Ausstellungs-Projekt nicht zustande gekommen wäre, danken möchte ich darüber hinaus Frau von Hiller, die diese Ausstellung ebenfalls beförderte. Dank auch dem Museum Schloss Moritzburg Zeitz, es hat diese Ausstellung konzipiert, vorbereitet und überreicht Ihnen – mit städtepartnerschaftlichen Grüßen – einige Publikationen für Ihre Bibliothek.

Literatur

- Henry Schumann: *Rolf Münzners zeichnerische Imagination*. In: Rolf Münzner. Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig. 3. April – 24. Mai 1992. Leipzig: Museum der bildenden Künste. 1992.
- Dieter Gleisberg: *Alles ist voll von innerer Bedeutung. Zum grafischen Schaffen von Rolf Münzner*. In: Rolf Münzner. Druckgraphik-Handzeichnungen. 20. Mai bis 17. Juni 1993. Hg. v. Alte Leipziger Versicherung AG. Leipzig 1993.
- Peter Gosse: *Rolf Münzners Cervantes-Lithografien*. In: Ders.: *Dein Eurasisches Antlitz*. Schriften zur bildenden Kunst und Literatur. Leipzig: Passage Verlag, 1997.

ANNEMARIE SCHULZE-WESLARN

Rolf Münzners Steindrucke und Zeichnungen zu „Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“ von Georg Weerth

Zur Ausstellung des Partnerschaftsvereins Detmold-Zeititz in Ergänzung zur Weerth-Ausstellung *Hätte ich Siebenmeilenstiefel, da wüsste ich, was ich täte!* in der Lippischen Landesbibliothek vom 16. Juni bis 15. September 2006, eingerichtet und betreut von Julia Freifrau Hiller von Gaertringen

Rolf Münzner ist Professor für Freie Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Er wurde 1942 in Geringswalde in Sachsen geboren. Von 1962-1967 studierte er freie Grafik und Illustration an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Seit 1968 lebt er im sächsischen Geithain. Die zeichnerischen und graphischen Arbeiten Münzners werden und wurden in zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt und mit Auszeichnungen geehrt. 1994 begann Münzner, sich mit Weerths *Schnapphahnski* bildnerisch auseinanderzusetzen. Es entstanden einige Federzeichnungen, zu denen 1998-2004 noch weitere Zeichnungen hinzugefügt wurden.

Georg Weerths *Ritter Schnapphahnski* wird in einer Ausgabe des Romans folgendermaßen angekündigt¹:

Vorgestellt wird: Hochwohlgeboren Herr von Schnapphahnski, Salonlöwe und Schürzenjäger, Glücksspieler, Bankrotteur, Säbelrassler und politischer Intrigant. Dieser Prototyp eines reaktionären preußischen Krautjunkers ist keine Erfindung der Literatur, er hat lebhaft existiert: Sein wirklicher Name war Felix Maria Vincenz Andreas Fürst Lichnowsky, sein Leben und seine Taten spielten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Georg Weerth veröffentlichte die tollen Enthüllungen über diesen Fürsten, die auf historischer Wahrheit beruhen, 1848 in der *Neuen Rheinischen Zeitung*, wo er neben Karl Marx und Friedrich Engels als Redakteur arbeitete.

Im März 1849 stand in der *Neuen Rheinischen Zeitung*, in der die Fortsetzungen der Satire erschienen waren: „Schnapphahnski ist tot.“ Doch in der nächsten Ausgabe der Zeitung schrieb Weerth:

Schnapphahnski ist nicht tot,
Schnapphahnski lebt,
und nimmer wird er sterben.
Mein Schnapphahnski ist unsterblich.
Köln, den 17. März 1849

Der Verfasser des Lebens und der Taten
des berühmten Ritters Schnapphahnski.

Georg Weerth löst hier seine Gestalt der Satire von einem möglichen Vorbild in der Politik. Der Fürst Lichnowsky war in den Wirren der 48er Revolution umgekommen. Wie zu Anfang weist Weerth darauf hin, dass sein Schnapphahnski eine Gestalt der Dichtung geworden ist, dass die Assoziationen um diese Figur sich also wandeln können je nach veränderter Zeit, je nach dem einzelnen Leser und seiner Befindlichkeit. Georg Weerth beginnt seine Satire²:

In zauberisch-poetischen Nebel gehüllt, sehen wir [...] in Heines klingendem Gedichte („Atta Troll“) den Ritter Schnapphahnski zum ersten Male über die Bühne schreiten. Ein komisches zweibeiniges Wesen, in eine Bärin verliebt, der Finanznot blasse Wehmut auf den Wangen, beraubt einer Kriegskasse von 22 Silbergroschen und die Uhr zurückgelassen im Leihhaus von Pampeluna! Schattenhaft, wie ein Jäger der wilden Jagd, huscht der edle Schnapphahnski an uns vorüber; wir möchten ihn festhalten, einen Augenblick. Wir möchten ihm noch einmal ins Auge schauen, ihn noch einmal vom Wirbel bis zur Zehe betrachten, den geisterhaften, den interessanten Mann – aber fort ist er, ehe wir’s uns versehen, und erstaunt fragen wir uns: Wer ist dieser Schnapphahnski?

Obwohl es einerseits heißt: Georg Weerth veröffentlichte die tollen Enthüllungen, die auf historischer Wahrheit beruhen, reiht Weerth seine Figur in die Welt der Sagen und Mythen ein und sich selber damit in die Reihe der großen Dichter wie Homer und Heine. Gerade dieses dichterische Spiel wurde von Rolf Münzner aufgegriffen. Seine Bilder atmen das Heraufsteigen aus dem Vergessenen, dem Versunkenen. Was man von Erzähltem, vielleicht auch Geträumtem erahnt, unbestimmt weiß, scheint sich zu verfestigen, zu konkretisieren.

Betrachtet man das Bild *Schnapphahnski im Salon*, 1998, sieht man zuerst nur ein Spiel von Flächen und Linien. Allmählich entdeckt man, geht man den Linien nach, ein feines, schmales Gesicht, bedeckt mit einer im Barock üblichen Lockenperücke, schmale, elegante Hände, die vielleicht etwas halten, etwas zelebrieren. Man erkennt Beine, einen Schuh. Lässig scheint die Figur zu sitzen, vielleicht auch zu liegen. An einen Salon, etwa an ein Stück von einem Möbel, erinnert eine dunkle Partie im Bild. Es ist ein Blatt, das man stets aufs Neue lesen, stets neu interpretieren kann.

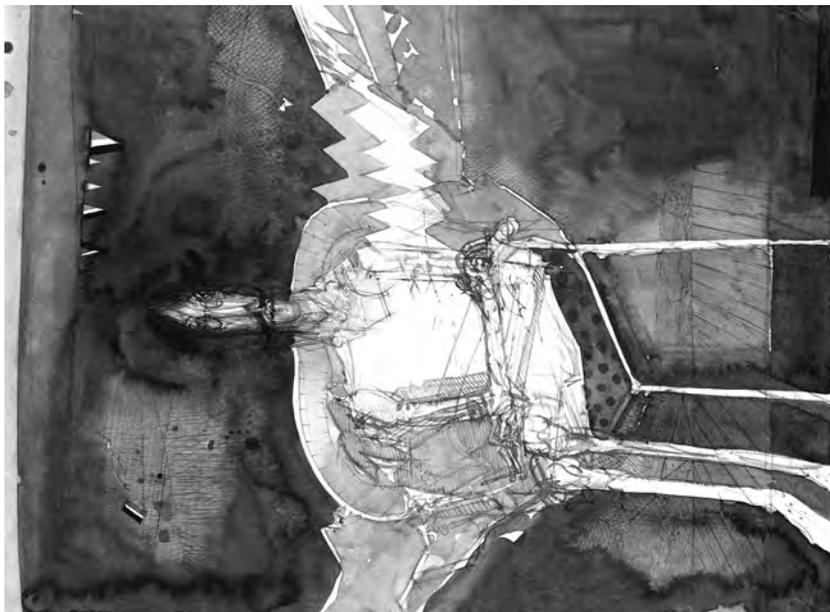
Sieht man sich danach *Noch ein Schnapphahnski*, 2001 an, muss man noch länger hinsehen und sich auf ein anderes Liniengefüge einlassen, bis man daraus im hellen Bereich des Bildes einen Kopf herauslesen kann. Auge, Nase, Mund, möglicherweise ein Helm sind auszumachen. Man erahnt anschließend Arme und Hände, offenbar ist die Person sitzend dargestellt. Man kann einen Sessel vermuten. Etwas Undurchschaubares, schnell sich



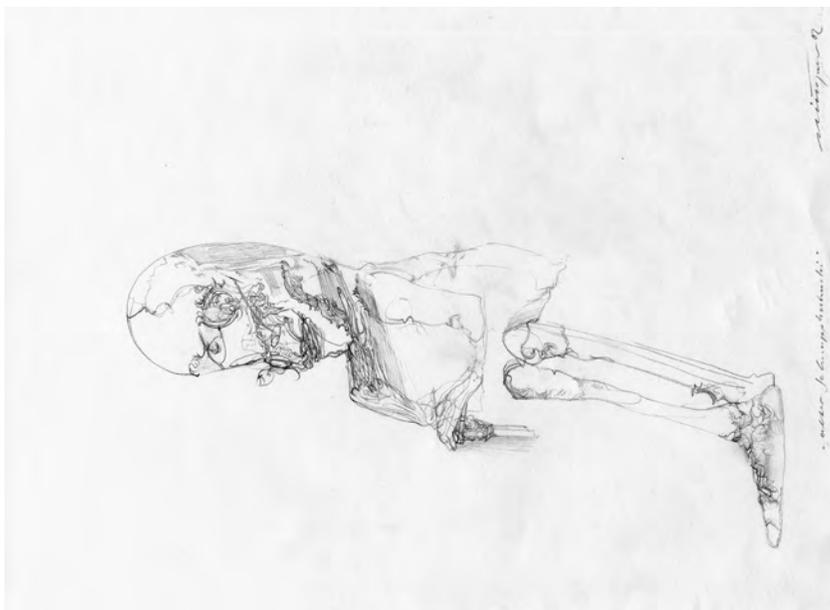
2. *Noch ein Schnappphahnski*, 2001, 29,5 x 21 cm,
Feder, Pinsel in Tusche und Kaffee



1. *Snappphahnski im Salon*, 1998, 42 x 29,5 cm,
Feder, Pinsel in Tusche



4. *Schnapphahnski II*, 1998, 40 x 30 cm,
Feder, Pinsel in Tusche



3. *Alter Schnapphahnski*, 2002, 31,5 x 23 cm, Farbstift

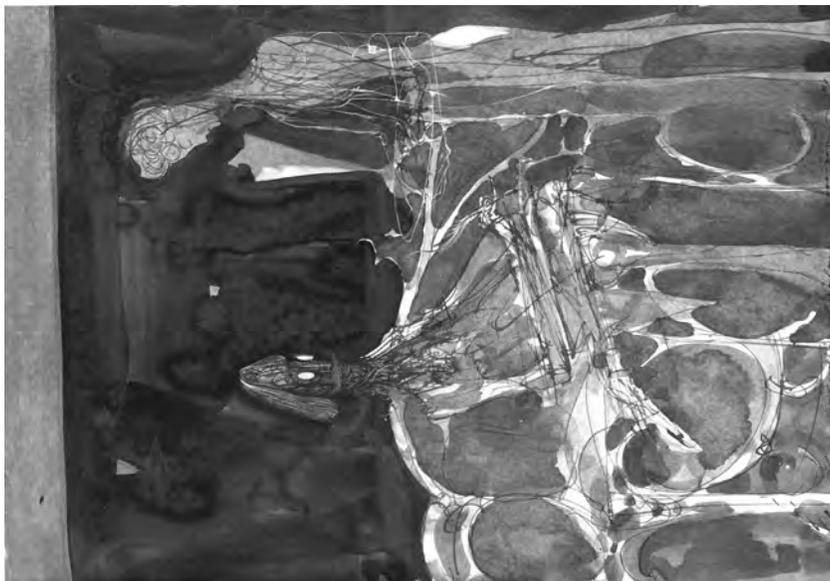
Verflüchtigendes, Gespensterhaftes hat das Bild. Die unterschiedlichen Grautöne der Tuscheflächen, die Braunvariationen der Kaffeeflecken lassen an eine wassergeschädigte Mauer denken. Schon Leonardo da Vinci empfahl, aus solchen Flecken einer Mauer Landschaften herauszulesen. Die Surrealisten, vor allem Max Ernst, nutzten die Decalcomanie, den Farbabklatsch, zur Anregung von Bildern. Bei diesem Bild kann man an Aufscheinendes, wieder Vergehendes denken. Die Figur des legendären Ritters Schnapphabnski scheint sich herauszustellen, bleibt aber unbestimmt, wie eine Phantasiegestalt, die jederzeit wieder verschwinden kann.

Alter Schnapphabnski, 2002. Wieder erkennt man dieses subtile Zeichnen mit dem Stift. Es ist die einzige lichte, helle Darstellung. Allmählich scheint sich Gegenständliches, hier an einen Menschen erinnernde Teile, zu ergeben, z.B. denkt man an einen Schuh, der vielleicht altmodisch, wie verziert anmutet, den man aber auch wie vergehend lesen kann. Unterschenkel und Knie erscheinen wie sich auflösende Knochen. Fein wurden die Hände gestaltet, doch auch wie vergänglich. Der Kopf wirkt sehr groß. Die Figur scheint starr aufrecht zu sitzen.

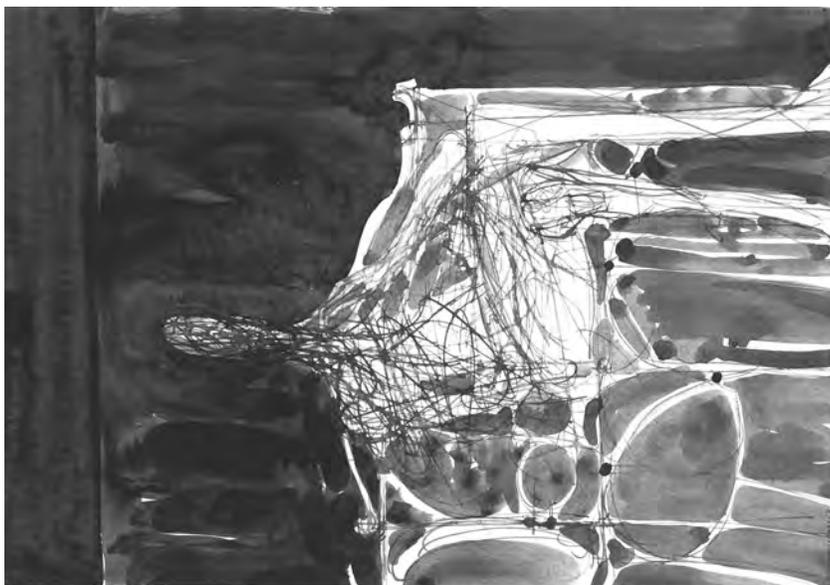
Schnapphabnski II und *Schnapphabnski III*, beide von 1998, kann man wie Variationen auffassen. In *Schnapphabnski II* kann man noch Gegenstandsassoziationen ausmachen. Man erkennt Sessel, Stuhl, eine Figur senkrecht in der Mitte des Bildes sitzend. Streng komponiert ist die Darstellung. Der Kopf befindet sich in der Mitte des oberen Drittels der Fläche. Man sieht Nase, Brille, Auge, Schnurrbart und Mund. Der Oberkörper ist frontal ausgerichtet, der rechte Unterarm der Gestalt liegt waagrecht über dem Körper. Die Beine wurden, vom Betrachter aus gesehen, nach links gerichtet, die Unterschenkel verlaufen parallel, vielleicht auch übereinander geschlagen. Raumillusion und Lebendigkeit bekommt das Bild u.a. durch kleine blau-weiß-rote dreieckige Wimpel, die an Leinen zu hängen scheinen.

Eine ganz ähnliche Komposition liegt dem Bild *Schnapphabnski III* zugrunde, nur dass die Beine zur anderen Seite gerückt wurden. Allerdings muss hier das Auge des Betrachters sich ganz allmählich den Menschen auf einem Stuhl sitzend aus dem Liniengespinnst herausbilden. Man ist nahezu an Giacometti erinnert, bei dem offenbar nur die Vielfalt der Linien einen Eindruck von den unendlich vielen Sichtmöglichkeiten auf ein Gegenüber geben kann. Ähnlich ist *Schnapphabnski IV*.

In *Ritter Schnapphabnski*, 1994/2004 entwickelt sich das Gesicht wieder aus Linien. Es entsteht fast ein moderner Kopf, allein durch die Haartracht, die dargestellt ist. Dazu kommt eine ovale Form vor dem Gesicht, die an eine Lupe denken lässt, wobei unklar ist, ob der Betrachter das gezeichnete Gesicht unter die Lupe nimmt oder der Kopf durch die Lupe schaut. Durch einfache lineare Zeichnungen auf Millimeterpapier entsteht die Assoziation:



6. *Schnapphahnski IV*, 1994, 23,5 x 31 cm,
Feder, Pinsel in Tusche



5. *Schnapphahnski III*, 1998, 42 x 29,5 cm,
Feder, Pinsel in Tusche

märchenhafte Kleidung mit hohem, engem Kragen, gepufften Ärmeln, reich verziertem Obergewand mit Schellenkette. Ein Märchenheld entstand in dieser Skizze.

Die Mehrzahl der Zeichnungen dieser Ausstellung zeigt die Auseinandersetzung Rolf Münzners mit Weerths Helden seiner politischen Satire. Es geht ihm offenbar darum, wie diese Figur allein durch Feder in Tusche oder auch durch „Kugelschreiber, Feder in Tusche auf Millimeterpapier“ vor unseren Augen lebendig werden, unsere Phantasie anregen, Gestalt annehmen und wieder verschwinden kann. Reich ist die Vielfalt der Figuren, die heraufbeschworen wird. Man kann an das Barockzeitalter denken, an Märchenhaftes, an Modernes, an einen jungen Menschen, an einen alten, an den Tod. Und immer bleibt deutlich, dass es hier um die Kunst des Zeichnens geht, und dass dies etwas anderes ist als die Wortkunst. Die Kunst des Zeichnens ist etwas Selbstständiges. Es geht nicht um Illustration, Verdeutlichung einiger Textpartien, es geht darum, mit den Mitteln der Linie Assoziationen heraufzubeschwören, die aufsteigen, wenn man sich mit Gestalten der Literatur befasst, die in immer neuen Zusammenhängen, neuen Bewusstseinsströmungen auftauchen.

Aus dem Jahre 1994 gibt es drei Bilder, in denen zwei oder drei Figuren erscheinen. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass gerade die galanten Abenteuer in Weerths Satire eine große Rolle spielen.

Schnapphahnski (1994) zeigt eine junge Gretchengestalt auf einem fragilen, märchenhaft wirkenden Stuhl sitzend, den Kopf heruntergeneigt, die Hände, wie sich abschirmend, vor der Brust haltend, die ganze Haltung wie zurückweichend. Links und rechts am Bildrand erscheinen zwei Männerköpfe, sehr ähnlich aussehend, mit dunklen Locken und Schnauzbart. Eine Bilderschrift überzieht ein Viertel des Blattes. Beide männliche Köpfe könnten auf Schnapphahnski verweisen; einer scheint auf die junge Frau einzureden, der andere hält die teure Zigarre, die Schnapphahnski so oft angedichtet wird. Vielleicht ist aber einer auch ein Beobachter oder beide betrachten die Mädchengestalt. Denn gesellschaftliches Leben, wie Schnapphahnski es versteht, funktioniert nur durch Beobachtung, Tratsch und Klatsch. Beobachter können eine positive Funktion haben, aber auch eine negative. Eine Weile sah Schnapphahnski überall aus Verstecken die Diener des Grafen S. aus O. hervorschauen, die ihm Prügel androhten, da er die Gräfin S., die Gemahlin des Grafen, hatte entführen wollen.

Schnapphahnski vor Helgoland (1994) gibt eine stehende Gretchenfigur wieder, den Kopf gesenkt, die Hände vor die Brust haltend. Gegenüber befindet sich die Männerfigur, dazu kann man etwas wie eine Felseninsel oder

ein Boot erkennen, und zur Zeichnung wurde der Text aus Weerths Satire geschrieben, die einen Teil des Blattes überzieht. Z.B.: „Se. Hochgeborenen spielten die Farce ausnehmend gut, ja sie spielten sie schließlich von der Nordseeinsel hinüber nach Hamburg [...]!“ und „Da betrat der Graf den Strand der Insel [...].“ und „Genug, die schöne Insulanerin verliebte sich in den ‚reichen‘ Grafen.“ und „Die schöne Insulanerin war ein liebenswürdiges Mädchen. Sie zählte etwa 24 Jahre, als sie der Herr Graf kennen lernte.“ Der Text ist collagiert, die Reihenfolge stimmt nicht mit Weerths Text überein. Doch wird hier Schrift, Text und Bild gemeinsam genutzt, um eine Geschichte lebendig werden zu lassen.

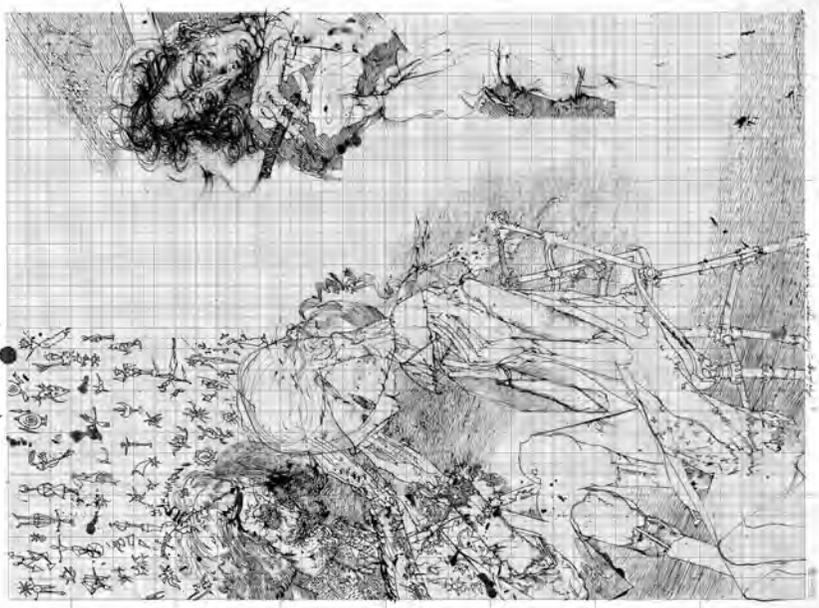
In *Schnapphahnski und die Gräfin* (1994) ist die Gestalt des Mannes schnell zu erfassen. Von rechts ragt sein Kopf ins dunkle obere Drittel des Bildes. Man sieht lockiges Haar, einen Schnauzbar. Auf der unteren Bildkante liegt die Hand, elegant eine teure Zigarre haltend. Erst dann entdeckt man die in sparsamen Linien gezeichnete Gräfin, keine jugendliche Schönheit, gerade, hoch gewachsen, den Ritter überragend, mit dem Kopf aus dem Bildformat weisend, so dass nur noch etwas von der Nase, dem Mund und dem Kinn zu sehen ist, dann folgt ein sehr langer Hals mit engem Kragen. Frontal zum Betrachter steht die dürre Gestalt, die fast wie ein Phantom zu verschwinden droht. Vielleicht ist es nur ein Traumbild.

Von Münzners Lithographien zu *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski* werde ich nur die vorstellen, die in einer bibliophilen Buchausgabe 1994 erschienen sind.³

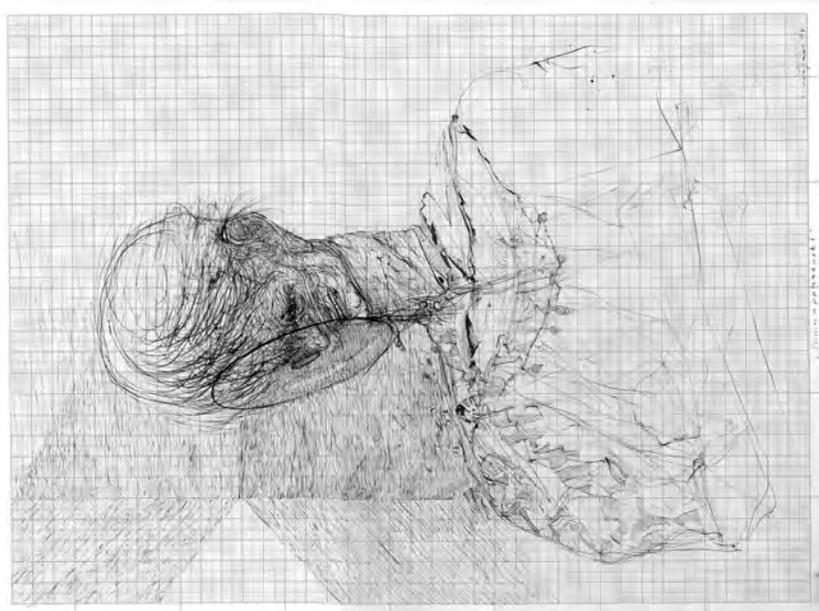
Im ersten Kapitel *Schlesien* schreibt Georg Weerth³: „Höre zu, was ich dir von Schnapphahnski erzählen werde; es ist Zeit, dass der edle Ritter aus seinem zauberisch-poetischen Nimbus heraustritt; an den Zipfeln seines Frackrocks zerre ich ihn vor das große Publikum.“

Schnapphahnski verliebt sich als junger, freiwilliger Husar in Schlesien in die schöne Gräfin S. Er umwirbt die Dame⁴: „Die Worte flossen ihm so glatt von den Lippen, und eine jede Phrase begleitete er so ausdrucksvoll mit der schneeweißen Hand, dass die arme Gräfin zuletzt nicht mehr widerstehen konnte und sich ihrem Husaren auf Gnade und Ungnade ergab.“ Aber das reicht unserem Ritter nicht, er muss sie entführen. Er fährt mit ihr in einem Kutschwagen davon, bis sein Kutscher ihm mitteilt, dass der Graf S. ihnen entgegen reitet. Schnell verabschiedet sich Schnapphahnski von der Gräfin und macht sich mit der Kutsche aus dem Staube.

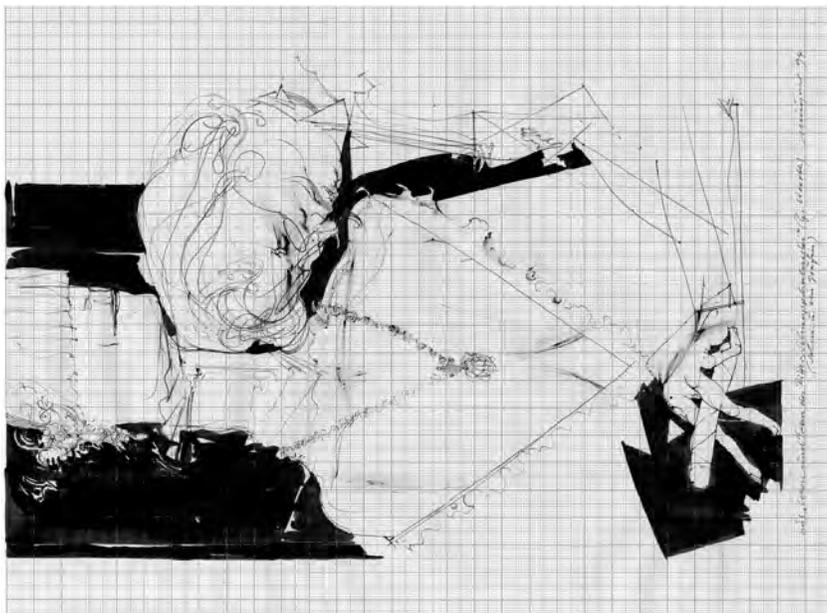
Auf der Lithographie *Die Entführung* sieht man die Gräfin, sehr schön, mit langem weißen Hals, hellem Oberkörper, hellem, edel geformten Kopf vor dunklem Hintergrund. Ihr Gesicht ist kaum zu erkennen, sie bleibt ano-



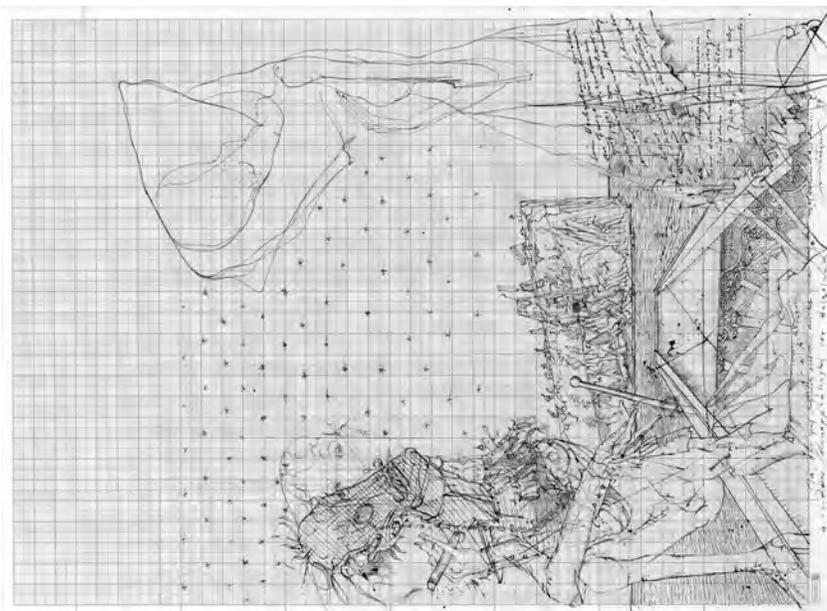
8. *Schnapphahnski*, 1994, 39 x 29,5 cm,
Feder in Tusche auf Millimeterpapier



7. *Ritter Schnapphahnski*, 1994/2004, 39 x 29,5 cm,
Kugelschreiber, Feder in Tusche auf Millimeterpapier



10. *Schnapphahnski und die Gräfin*, 1994, 31 x 22 cm,
Kugelschreiber, Feder, Pinsel in Tusche auf Millimeterpapier



9. *Schnapphahnski vor Helgoland*, 1994, 39 x 29,5 cm,
Feder in Tusche auf Millimeterpapier

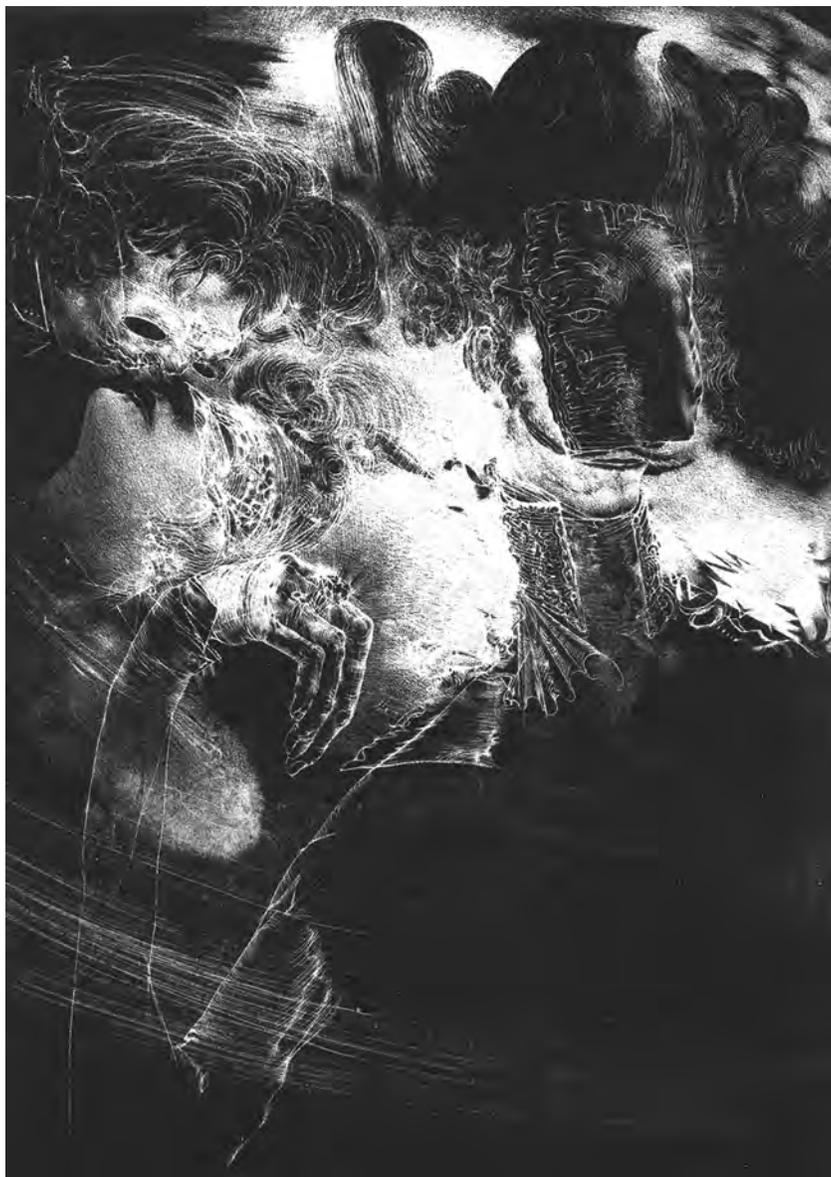


11. *Die Entführung*, 1994, Lithographie

nym und jung mit hoch stehenden, wehenden langen Haaren, so als neigte sie sich in einer heftigen Bewegung nach hinten. Mit einer koketten Handbewegung weisen ihre Finger auf das Gesicht des Ritters. Der Ritter scheint einen Kniefall vor der Dame zu machen, scheint ihre Gestalt zu umfassen. Offenbar trägt er elegante Kleidung, man sieht einen höfisch anmutenden Schuh. Doch nichts ist genau auszumachen, alles scheint in Bewegung. Es gibt etwas wie fliegende Bänder, vielleicht Rockschoße, Räder einer Kutsche. Viele Begebenheiten der Episode scheinen zusammengefasst, wie in einem Traum durcheinander zu gehen. Ist es das Sich-Ergeben auf Gnade und Ungnade? Hebt er sie in den Wagen? Befördert er sie schon aus dem Wagen? Der Betrachter hat eine Fülle von Assoziationsmöglichkeiten.

Das zweite Bild heißt *Der Maskenball* und spielt in Brüssel. Weerth berichtet⁵: „Die Kunst- und Naturstudien auf einem Brüsseler Balle haben freilich ihre Grenzen, und unser Ritter würde mit seinen Forschungen bald zu Ende gewesen sein, wenn nicht eine ungemein lebendige und graziöse Maske seine Aufmerksamkeit stets von neuem in Anspruch genommen hätte. Bald einen entzückend kleinen Fuß, bald eine zierliche Hand und bald einen Nacken zeigend, der durch seine herrlichen Formen alle übrigen Gestalten des Balles hinter sich ließ, wusste die Geheimnisvolle unsern Ritter stundenlang zu fesseln.“ Weerth fängt die Bewegung eines Tanzes auf einem Maskenball in seiner Geschichte ein. Im Bild gibt es aber nun einmal nur die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Auf dem Bild von Münzner gibt es gleichzeitig den Beobachter und den Handelnden. Ob es beide Male derselbe ist, eben Schnapphahnski, ist nicht auszumachen; einmal ist die Maske im Dunkeln, einmal im Licht. Wichtig ist: Der ganz in Schwarz gehaltene Beobachter wirkt starr, unheimlich, auch dominierend, nimmt er doch die Hälfte des Blattes ein. Das Liebespaar im Hintergrund ist erst nach einer Weile auszumachen, obwohl es von Licht beschienen scheint. Die dunkle Maske des Beobachters schaut offenbar nach vorn, doch hat man den Eindruck, er nimmt all das wahr, was hinter seinem Rücken passiert, eine Männermaske beugt sich zum Kuss über ein zurückgebeugtes, maskiertes Frauengesicht. Geheimnisvoll wirkt der dunkle Beobachter nicht nur durch die starre Haltung und die dunkle Maske, reich verziert ist sein hoch stehender Kragen, eine Hand wird ins Licht hochgehalten, an den Fingern strahlen Schmuckringe. Welcher Mann trägt soviel Schmuck? Voller Rätsel bleibt das Bild.

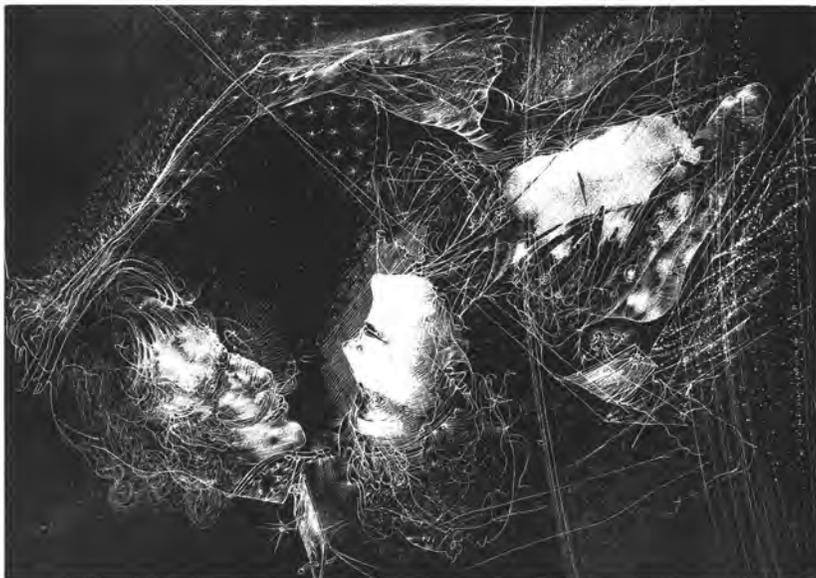
Im Kapitel *Die Herzogin* befindet sich in der bibliophilen Ausgabe eine Lithographie mit dem Titel *Die Gräfin*. Welche der Damen nun dargestellt ist, ist nicht klar. Gräfinnen tauchen mehrmals auf; im Kapitel *Die Herzogin* handelt es sich um eine ältere Dame. Schnapphahnski braucht eine neue Eroberung, er hat überhaupt kein Geld mehr. Seine Besitzungen sind hoch verschuldet. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf eine reiche Herzogin, die



12. *Der Maskenball*, 1994, Lithographic



14. *Die Redde*, 1994, Lithographic



13. *Die Gräfin*, 1994, Lithographic

Weerth verlebt, dürr, mit vielen Ersatzteilen ausgestattet darstellt. Doch Münzner zeigt eine Verführungsszene mit einer schönen Frau. Hell leuchtet ihr fein geschnittenes Gesicht im zurückgelehnten Kopf aus dem dunklen Hintergrund. Hell, verführerisch erscheint ein Teil des Oberkörpers. Mit feinen Linien ist die Kleidung gezeichnet, die dadurch wie durchscheinend, leicht und schön erscheint. Leichte Linien deuten die Arme an. Eine graziös gestaltete Hand scheint die Frisur der männlichen Figur zu berühren, dessen schöner Kopf sich zum Frauenkopf neigt. Eine zärtliche Liebesgeschichte scheint sich anzubahnen, wären nicht die Finger der Hand allzu maniert, der Arm der Frau allzu dünn, der schmückende Armreif baumelt an ihm wie an Haut und Knochen. Man braucht nicht gleich an Ironie zu denken. Doch das ganze Liniengespinnt um die Frauengestalt lässt diese wie körperlos, schwebend, unwirklich, wie ein Traumbild erscheinen.

Die 4. Lithographie heißt *Die Rede* und befindet sich im Kapitel *Die Politik*. Aus dem Dunkel des Blattes ragt eine dürre Jahrmarktsfigur heraus, die gerade ins Bild hineinzuschreiten scheint. Sie trägt enge Hosen, einen altmodischen Schuh, der den Boden nicht berührt und der am oberen Rand etwas wie sich auflösende Verzierungen hat, die aber auch zu Ausfransungen der Hose gehören können. Hell ragen auch Kopf und Hut der Jahrmarktsfigur aus dem Dunkel. Beim Kopf kann man nur den Mund ausmachen und ein Auge, das einen anzublicken scheint. Haare und Hut gehen über in einen Wirbel, der auch suggeriert, die Figur schwebt gerade ein. Es gibt noch einen hellen Kopf in dem dunklen Bild, mit geöffnetem Mund im nach hinten gebeugten Gesicht, als redete er laut, dazu passt ein Arm, den der Mann vorstreckt, mit vielleicht erhobenem Zeigefinger. Eigentümlicherweise steckt die Figur in einem Kasten, seine Beine stehen auf Rädern, die Jahrmarktsfigur dreht an einer Drehorgel. *Die Rede* heißt das Bild, und der Mann in dem Leierkasten ist offenbar der Redner. In dem Kapitel *Politik* erinnert Weerth an die Nationalversammlung in der Paulskirche. Lichnowsky war Mitglied. Er vertrat die äußerste Rechte. Es ist schon schlimm, wenn man mit den Reden der Parlamentarier Stimmen aus dem Leierkasten verbinden kann, der Drehorgel, die Vorgestanntes, immer Wiederkehrendes, Altbekanntes zum Besten gibt.

Das letzte Bild befindet sich im Kapitel *Gürzenich*. Das Fest im Gürzenich, dem Festsaal der Stadt Köln, geschieht im Zusammenhang mit dem Dombaufest, der Einweihung des Doms. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen wollte den Dom vollenden lassen. Er sollte das Wahrzeichen des deutschen Reiches werden; die Gotik galt damals als deutsche Baukunst. Eingeladen zum Fest im Gürzenich erblickte der Ich-Erzähler in seinem Roman „ach Gott, der Politik geweihte Köpfe, Deputierte aus Hessen, aus Österreich, aus Schwaben, aus Bayern, aus Ungarn, aus Oldenburg, und mitten zwischen ih-

nen nichts als kohlschwarze Pastöre, Geheimräte, Kaufleute und andere nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft – ich glaubte weinen zu müssen...Eine unendliche Wehmut erfasste mich; ich fühlte, dass die leidige Revolution, die die guten Kölner gar nicht einmal gemacht haben, uns um allen Spaß zu bringen droht.“ (Verbrecher Verlag Berlin 2006, 177f.)

Münzner schuf groteske Masken. Man muss schon lange hinschauen, bis man Hände entdeckt, die diese Masken halten, bis man die kleinen Stiefel, die Kleidung mit Schärpe zum großen Kopf in der Mitte einordnet, der den Mund weit aufreißt, wie zum Reden, der einen Schnauzbart trägt, eine dunkle Brille vor Augenhöhlen. Die gesamte Kleidung mitsamt den Stiefeln wirkt schlaff, körperlos, wie bei Kasperlepuppen. Grotesker noch sind die anderen Masken; sie sind nicht einmal immer als menschliche Gesichter auszumachen. Die geladenen Gäste im Gürzenich, die Deputierten aus dem Parlament in Frankfurt erscheinen hier als von fremder Hand geführte Puppen.

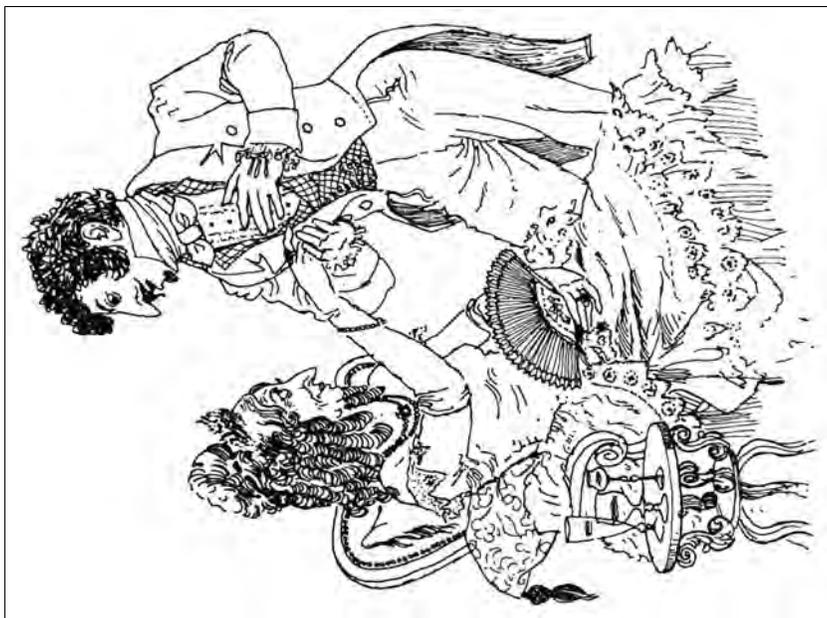
Im Gegensatz zu den Zeichnungen, den schwarzen Linien und Flächen oder Flecken auf hellem Grund, lassen bei den Lithographien weiße Linien, durch Schaben weiß gewordene Flächen die Figuren aus schwarzem Hintergrund hervortreten. Aber auch diese Blätter sind vieldeutig, erfordern immer neues Hinsehen, und da sich dann immer neue Rätsel bilden, muss man seine Assoziationen spielen lassen, auch im Zusammenhang mit dem Text. So gerät man in immer vielschichtigere, unheimlichere, geradezu dämonische Dimensionen.

Anders sind die Karikaturen von Paul Rosié in der Ausgabe von Weerths *Schnapphahnski* im Eulenspiegel Verlag von 1972 (21982). Es wird hier nur eine Illustration ausgesucht. Im Vergleich wird die jeweils andere Sicht auf Werk und Weltanschauung Weerths deutlich.

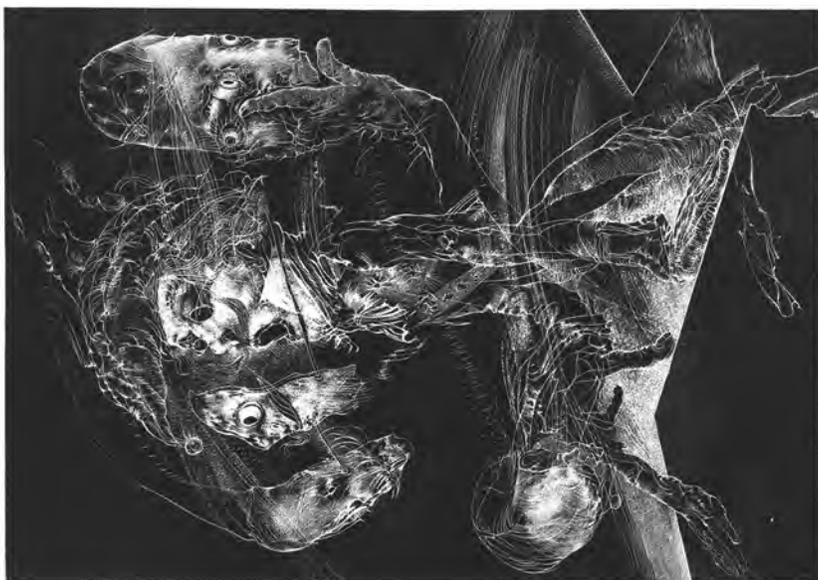
Paul Rosié wurde am 23. Oktober 1910 in Berlin geboren, blieb in Berlin ansässig und starb dort am 1. November 1984. Er studierte an der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe in Berlin. Er war Sozialkritiker und Satiriker. Georg Grosz beeinflusste ihn. Zahlreiche Bücher hat er illustriert, u.a. *Professor Unrat* von Heinrich Mann, Aufbau-Verlag 1950.

Rosié unternimmt eine möglichst genaue Umsetzung des literarischen Kunstwerks in ein anschauliches Bild. Vieldeutigkeit ist offenbar nicht gefragt. Die Herzogin z.B. wird wirklich mit allem Pomp, den künstliche Ersatzteile, wie Perücke und künstliche Zähne, ermöglichen, dargestellt. Im Kapitel *Der Ritter und die Herzogin* wird die Situation des Handkusses thematisiert. Bei Weerth heißt es:

Gibt es etwas Liebenswürdigeres als den Handkuss? Wenn man mit der Hand anfängt, wer weiß, wo man aufhört! Als Ritter Schnapphahnski der Herzogin die Hand geküsst hatte, hob er sich langsam empor und ließ die erwartungsvolle



16. *Der Ritter und die Herzogin*, Illustration von Paul Rosie, 1972



15. *Im Gürtel I*, 1994, Lithographic

Dame in ein Antlitz schauen, auf dem der Reiz der jugendlichsten Schüchternheit sich so geschickt mit der Frivolität der Erfahrung zu vereinigen wusste, dass der Herzogin unwillkürlich ein Seufzer entfuhr, wie sie ihn lange nicht geseufzt hatte, einer jener Seufzer, für die man gern eine Million gibt, für die man sich in Fetzen schießen lässt, für die man tausend Eide schwört, aber auch tausend Eide bricht! / Aus ihren besten Zeiten hatte die Herzogin diesen Seufzer sich aufbewahrt. Herr von Schnapphahnski erschrak ordentlich, dass die Herzogin noch so natürlich seufzen könne, und schnell die Hand aufs Herz legend, fragte er in so naivem Ton als nur irgend möglich: Gilt dieser Seufzer Ihnen oder mir, gnädige Frau...? (Verbrecher Verlag Berlin 2006, 138f.)

Rosié versucht so getreu wie möglich, diese Situation einzufangen, sicher enthält die Zeichnung auch ihren Witz, aber zum Text fügt sie keine Dimension hinzu, im Gegenteil, ohne das Bild hat man eine größere Assoziationsbreite beim Lesen.

Das Bild ist bei Rosié eine Zusammenfassung, ein Unterstreichen dessen, was in der literarischen Vorlage wichtig erscheint. Nur wird dabei einiges ausgeschieden. Er nimmt damit eine Tradition auf, die mit den Karikaturen beginnt, die der Verleger August Stritt aus Frankfurt in seiner (unvollständigen) ersten Schnapphahnski-Ausgabe angelegt hat. Dazu gehört das Bild *So hieb ich aus und so führt ich meine Klinge*. Man vergleiche den Aufsatz von Werner Broer *Ein überraschender Schnapphahnski-Fund* im Grabbe-Jahrbuch 2000/01, 395ff.

Münzner schafft dagegen in seinen Bildern zum *Schnapphahnski* zusätzlich neue Dimensionen, lässt Gedanken neue Wege gehen. Er erweitert den Horizont.

Anmerkungen

- 1 Klappentext von: *Georg Weerth, Ritter Schnapphahnski*. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1972, 21982.
- 2 Georg Weerth: *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski, Roman*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2006, 8.
- 3 Georg Weerth: *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski*. Bibliophiler Abend Leipzig e.V. (Hrsg.), 1994.
- 4 Weerth 2006., 9.
- 5 Ebd., 11.
- 6 Ebd., 55.

Georg Weerth: „Der Kornhandel in Köln“

Ein bisher unbekannter Feuilletonbeitrag

Der Feuilletonartikel *Der Kornhandel in Köln* wurde in der Ausgabe der *Neuen Rheinischen Zeitung* Nr. 111 vom 24. September 1848 veröffentlicht.¹ Er ist nicht, wie bei fast allen Beiträgen „unter dem Strich“, namentlich gekennzeichnet. Wahrscheinlich unterblieb die Unterschrift, da eine Fortsetzung vorgesehen war. Sie erfolgte jedoch nicht. Mit der kritischen politischen Situation in den Septembertagen in Köln – ausgelöst durch die Nachricht vom Waffenstillstand zwischen Preußen und Dänemark und seine Sanktionierung durch die Frankfurter Nationalversammlung – standen weit wichtigere Themen im Mittelpunkt der Berichterstattung. Das Verbot der Zeitung wenige Tage später verhinderte endgültig die Fortführung des Beitrages.

In der Dokumentation zur Artikelserie *Affäre Risquons-Tout*, die im Band *Fragmente zu internationalen demokratischen Aktivitäten um 1848* veröffentlicht wurde², sprachen erstmals die Marx-Forscher Bert Andréas, Jacques Grandjonné und Hans Pelger die Vermutung aus, dass als Autoren für diesen Feuilletonbeitrag Georg Weerth oder Friedrich Engels in Frage kämen.³

Sowohl von der Thematik als auch vom Stil lässt sich nachweisen, dass Weerth mit hoher Wahrscheinlichkeit Verfasser dieses Beitrages war. Hierfür liegen folgende Indizien vor:

Erstens. Der Artikel befasst sich mit der Getreidespekulation im Jahre 1846 in Köln. Der Verfasser beabsichtigte, in einem Folgeartikel die „klare Auseinandersetzung dieser Verhältnisse und der Personen, welche eine Hauptrolle dabei spielten“, zu beleuchten.⁴

Weerth, der im April 1846 die Vertretung des Textilhauses Emanuel & Son in Belgien, den Niederlanden und in Frankreich übernommen hatte und sich deshalb auch des öfteren in Antwerpen und Köln aufhielt⁵, kannte aus eigener Anschauung die Spekulationsgeschäfte – oder das „Reiseschachern“, wie er es nannte⁶ –, und an denen er selbst beteiligt war. Darüber hinaus berichtete er ausführlich seiner Mutter und seinem Bruder Wilhelm: „Von Paris fuhr ich in einer Nacht zurück nach Brüssel und dann gleich nach Amsterdam, wo ich mich acht Tage lang mit dreien meiner Konkurrenten herum-schlagen mußte und trotz der vielen jüdischen und christlichen Feiertage ein ziemlich gutes Geschäft machte.“⁷ Besonders beeindruckt war er über seine jüdischen Handelskollegen: „Vor allem habe ich mich aber wieder mit den Amsterdamer Juden amüsiert. – Mit denen zu schachern, das ist eine wahre

Freude – da merkt man, daß man immer ein Stümper bleibt.“⁸ Selbst die Mutter animierte ihren Sohn zu Spekulationsgeschäften.⁹

Zweitens. Ausführlich ging Weerth sowohl in seinen gesellschaftskritischen als auch literarischen Arbeiten auf den spekulativen Handel als die dem kapitalistischen Wesen immanente Handlungsweise ein. Herausragende Beispiele hierfür bilden seine *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* und die *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*. Im Abschnitt *Geschichte der englischen Handelskrisen von 1810 bis 1848* der genannten ersten *Skizzen* ging er beispielsweise auf die die englische Gesellschaft erfassende Eisenbahnpekulation ein, die eine der Ursachen für die Wirtschaftskrise von 1847 war: „Ein Eisenbahngeschäft ist jedem zugänglich: ein Fetzen Papier, eine Unterschrift und ein wenig Kredit, das reicht hin, um Geschäfte in die Tausende hinein zu machen, und gerade wie weiland bei den Tulpenschwindeleien in Holland, wie bei den Spekulationen Laws und bei den Ereignissen von 1825 stürzen sich bald Fabrikanten, Kapitalisten, Geistliche, Advokaten, Doktoren, Bürger und Bauern, kurz, es stürzt sich fast die ganze Bevölkerung Alt-Englands blindlings hinein in diesen Taumel der Spekulation, in diesen Sturm nach Gewinn, nach Verdienst, nach unendlichem Reichtum [...]“¹⁰ Analoge Aussagen finden wir auch im Feuilletonartikel *Der Kornhandel in Köln*.¹¹

In seinen *Humoristischen Skizzen* widmete Weerth den Spekulationsgeschäften des Kommerzienrats Preiss ein eigenständiges Kapitel.¹² In dieser Person hat Weerth den Bonner Textilunternehmer Friedrich aus'm Weerth, bei dem er als Korrespondent 1842/43 tätig gewesen war, ein literarisches Denkmal gesetzt. Der Disput zwischen Preiss und seinem Buchhalter Lenz ist eine Parodie auf das Geschäftsgebaren eines knickrigen, aber mit allen Wassern gewaschenen Kaufmanns, der auch nicht davor zurückschreckte, in Schrapnelln zu spekulieren – eine vor allem gegen Menschen eingesetzte Tötungswaffe.¹³

Drittens. Weerth verfasste in den ersten Wochen des Erscheinens der *Neuen Rheinischen Zeitung* auch einige Beiträge unter der Rubrik *Französische Republik*¹⁴, darunter den Artikel *Die finanzielle Mystifikation*.¹⁵ Unmittelbarer Anlass für diesen Artikel war für ihn offensichtlich der Leitartikel *Séance de la chambre* in der Pariser Zeitung *La Réforme* vom 7. Juni 1848.¹⁶ Auf Grund seiner intimen Kenntnis der Finanz- und Spekulationsgeschäfte konnte Weerth die „finanziellen Mystifikationen“ den Lesern leicht verständlich enträtseln. Im zweiten Abschnitt erläuterte er den Mechanismus des Geldverleihs an den Staat und in diesem Zusammenhang den Unterschied zwischen der schwebenden und konsolidierten Schuld als lediglich zwei Formen des Schuldverhältnisses. Hinter der vom Staat vorgenommenen Umwandlung der schwebenden Schuld in eine konsolidierte verbarg sich, wie Weerth schrieb, ein Finanzmanöver, damit die „Theilnahme des Volks an den öko-

nomischen Fragen, die seine Lebensfragen sind, ermüdet, gefoppt, getötet werden.“¹⁷

In seinem Artikel *Flamentum und Revolution* der Serie *Affäre Risquons-Tout* im August/September 1848 kam Weerth erneut auf die Spekulationsgeschäfte in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland von 1846 zu sprechen¹⁸; hier im konkreten Fall über die wucherischen Ankäufe von Getreide: „In Frankreich hörten Sie von allen Seiten von Angriffen auf Getreideakkaparanten sprechen. Bei uns nichts; in Antwerpen kam das meiste Getreide an; die Spekulation von Köln aus hatte eine nie erkannte Höhe erreicht. Das Getreide wurde schwebend erhalten.¹⁹ Verlangte man es in Köln, so fuhr es nach Antwerpen; verlangte man es in Antwerpen, so fuhr es nach Köln: es war der ewige Jude geworden, der Apfel des Tantalus, nach dem wir beständig unsere gesetzmäßigen Hände rechtmäßig ausstrecken, aber weiter nichts erhaschen konnten, als den *erhöhten* Getreidepreis.“²⁰

Möglicherweise diese Beschreibung, die auch sein damaliges Domizil Köln berührte, veranlasste dann Weerth wenige Wochen später, in einem Feuilleton die Leser hinter die Kulissen der Wuchergeschäfte vor ihrer eigenen Haustür blicken zu lassen.

Hintergrund für die Spekulationsunternehmungen bildete die schwere Agrarkrise von 1845 bis 1848, die weite Teile Europas heimsuchte. Besonders betroffen waren die Kartoffel und das Getreide. Die Kartoffelfäule, von Frankreich nach Deutschland eingeschleppt, vernichtete zwischen 1845 und 1847 über die Hälfte, häufig sogar Dreiviertel der üblichen Ernte.²¹ Lag die Getreideernte 1845 bereits erheblich unter dem Mittelmaß des Vorjahres, so brachte das Jahr 1847 eine vollständige Missernte. Verschärft wurde die Lebensmittelknappheit noch dadurch, dass ein beträchtlicher Anteil der Getreide- und Kartoffelernte in den Branntweinbrennereien verarbeitet wurde, denn dies versprach den Großagrariern einen noch lukrativeren Gewinn.²² Da auch der Getreideexport unvermindert anhielt, führte die hemmungslose Handelsspekulation zu einem rasanten Preisauftrieb. Der Preis für den Roggen in Preußen – das Volksnahrungsmittel – stieg innerhalb von drei Jahren auf mehr als das Doppelte, für die Kartoffel sogar auf fast das Dreifache.²³ Das traf auch für andere Getreidearten zu, wie für den Weizen, die Gerste und den Hafer, deren Preise sich ebenfalls um das Doppelte erhöhten.

So betonte der Düsseldorfer Regierungspräsident Adolf Karl Freiherr von Spiegel in seinem Bericht vom 9. Februar 1846 an das Zivilkabinett des preußischen Königs, dass die hohen Getreidepreise nicht Folge eines bereits vorhandenen oder mit Gewissheit zu erwartenden Mangels an Ernährungsmitteln sei, sondern vielmehr durch die Landwirte und viele Spekulanten verursacht werden, die in Erwartung noch höherer Preise mit ihren Vorräten zurückhalten.²⁴ Möglicherweise bezog sich darauf die Bemerkung von

Weerth, als er die „Halfengeschichte“ erwähnte, die in seinen späteren Ausführungen ein besonderes Kapitel einnehmen sollte.²⁵ Als Halfen wurden im Rheinland Pächter bezeichnet, die in der Regel zumeist die Hälfte des landwirtschaftlichen Rohertrages behielten, während die andere die Eigentümer bekamen.

Nicht nur Hungerrevolte und Massenelend waren die sozialen Folgen. Der stockende Absatz von Erzeugnissen führte zu Krisen im Handwerk, im Heimgewerbe und in der Industrie und somit zu Massenarbeitslosigkeit. In Köln sollen von 86 000 Einwohnern 25 000 in den Armenlisten geführt worden sein.²⁶ In seinem Rechenschaftsbericht des „Vereins zur Abhülfe augenblicklicher Noth zu Köln“ über seine Wirksamkeit im Jahre 1845 schilderte dieser die katastrophale Situation, die unter der Stadtbevölkerung herrschte: Das Komitee „fand Viele von allem zum Leben Nothwendigen entblößt; es fand den Mangel der Lebensmittel bis an die Gränze des größlichsten Hungers; es fand beinahe gänzliche Entblößung von Kleidungsstücken; es fand völlige Obdachlosigkeit.“²⁷

Diese Zustände verschärfen sich in den folgenden Jahren und beeinträchtigen zunehmend auch das Gewerbe. Der Schwager des Großindustriellen Gustav von Mevissen, Wilhelm Koenigs, berichtete in einem Brief vom 16. Mai 1847 darüber aus dem Rheinland: „Die Resultate so mißlicher Zeiten sind schrecklich. Der Arme wird blutarm, der Handwerker und der kleine Bürger sinken zu den Armen herunter, um sich zeitlebens nicht mehr emporarbeiten zu können. Die moralischen Folgen werden ebenfalls noch lange nachwirken. Wir erhalten eine neue Generation, die vom Betteln und Faulenzen lebt [...]. Das Verbot der Bettelei ist unter den bestehenden Verhältnissen eine Satire und nirgends ausführbar.“²⁸ So sah sich der Oberpräsident der Rheinprovinz gezwungen, kurzzeitig – von Ende April bis 1. August 1847, d.h. bis zur kommenden Ernte – die drückende Mahlsteuer auszusetzen, um damit den Preis des Roggenbrottes geringfügig um $5\frac{3}{4}$ Pfennige zu senken. Zuvor kostete ein achtfündiges Schwarzbrot 10 Silbergroschen und 8 Pfennige.²⁹

Die Spezifik des Gegenstandes veranlasste Weerth, im ersten Teil seines Feuilletons ausführlich den Mechanismus des spekulativen Getreidehandels im Allgemeinen darzulegen. Analog wie im Artikel *Die finanzielle Mystifikation* ging er dabei systematisch vor. Ausführlich legte er dar, was den Spekulanten befähigte, Geschäfte anzubahnen und sie erfolgreich oder auch mit Verlust zu realisieren. Er erläuterte spezifische Finanzbegriffe, die Möglichkeit, Kapitalien in verschiedene Formen umzuwandeln, die Unterscheidung zwischen fiktivem und reellem Kapital, die Bedeutung der Lieferscheine und die Termingeschäfte als Spekulationsobjekte usw. Am Beispiel des französischen Staates, der das Tabakmonopol in den Händen hielt, wie die Ge-

treidehändler in Köln das Korn, zeigte Weerth auf, dass er damit eine Machtstellung besaß. Die uneingeschränkte Verfügung darüber befähigte beide, drohend gegenüber den Konsumenten aufzutreten, d.h. in Köln beliebig die Preise in Folge von Missernten hochzutreiben.

Nach dieser Einleitung beabsichtige Weerth, die im Jahre 1846 getätigten Korngeschäfte aufzudecken und die Hintermänner zu nennen. Er kam nicht mehr dazu – für die Leser der *Neuen Rheinischen Zeitung* sicher eine Enttäuschung (und auch für Historiker), für die Spekulanten ein Aufatmen.

Anmerkungen

- 1 *Der Kornhandel in Köln. I.* In: Neue Rheinische Zeitung (im Folgenden: NRhZ), Nr. 111, 24. September 1848, S. 1, Sp. 1 bis S. 2, Sp. 2.
- 2 *Die Affäre Risquons-Tout und F. Engels' „S Antwerpen“-Korrespondenz über den Prozeß in der Neuen Rheinischen Zeitung, August–September 1848.* In: Fragmente zu internationalen demokratischen Aktivitäten um 1848 (M. Bakunin, F. Engels, F. Mellinet u.a.), (Schriften aus dem Karl-Marx-Haus Trier, Bd. 48), Helmut Elsner, Jacques Grandjone, Elisabeth Neu und Hans Pelger (Hrsg.) (im Folgenden: Affäre Risquons-Tout), Trier 2000, 307-387. Die Zuweisung von Engels für diese Artikelserie erwies sich allerdings als Irrtum. Durch Autorschaftsanalysen konnte nachgewiesen werden, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit Weerth diese Serie geschrieben hat. Siehe François Melis: *Georg Weerth als Redakteur der „Neuen Rheinischen Zeitung“*. *Notwendige Autorschaftskorrekturen in Vorbereitung der MEGA²-Bände I/7-I/9.* In: Marx-Engels Jahrbuch 2005, Berlin 2006, 174-206.
- 3 Affäre Risquons-Tout, 355, Anm. 72.
- 4 [Weerth]: Kornhandel in Köln, Z. 122-123.
- 5 Uwe Zemke: *Georg Weerth 1822-1856. Ein Leben zwischen Literatur, Politik und Handel.* (Veröffentlichung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf), Joseph A. Kruse (Hrsg.), Düsseldorf 1989, 81-85.
- 6 Weerth an Wilhelmine Weerth, 18. April 1846. In: Georg Weerth: *Sämtliche Briefe.* Jürgen-Wolfgang Goette (Hrsg.) unter Mitwirkung v. Jan Gielkens, Bd. 1, Frankfurt/Main/New York 1989, 361.
- 7 Weerth an Wilhelmine Weerth, 18. April 1847. Ebd., 404.
- 8 Weerth an Wilhelmine Weerth, 29. Juli 1847. Ebd., 419.
- 9 Wilhelmine Weerth an Weerth, 1. Mai 1849. Ebd., 406.
- 10 *Georg Weerth: Sämtliche Werke in fünf Bänden.* Bruno Kaiser (Hrsg.), (im Folgenden: Weerth: Sämtliche Werke), Bd. 3, Berlin 1957, 395-396.
- 11 [Weerth]: Kornhandel in Köln, Z. 46-48, 62-65.
- 12 Georg Weerth: *Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben.* In: Weerth: Sämtliche Werke, Bd. 2, 349-485. Das erwähnte Kapitel trägt den Titel *Die Spekulation.* Ebd., 420-434.
- 13 Ebd., 475.
- 14 Ferdinand Wolff, dessen Korrespondenzen aus Paris ab 15. Juni 1848 in der NRhZ unter dem Signum „□“ erschienen waren, übernahm als einer der besten

- Kenner der französischen Politik erst Mitte Juli die Verantwortung für die genannte Rubrik. [Ferdinand Wolff:] *Die neuen Journale*. In: NRhZ. Nr. 15, 15. Juni 1848, 3, Sp. 2-3; [ders.]: *Die neuen Journale*. Ebd. Nr. 16, 16. Juni 1848, 3, Sp. 2-3. Siehe auch Walter Schmidt: *Ferdinand Wolff. Mitstreiter von Marx und Engels in der Redaktion der „Neuen Rheinischen Zeitung“*. In: Männer der Revolution von 1848, Band II (Akademie der Wissenschaften der DDR, Schriften des Zentralinstituts für Geschichte, Bd. 73, Helmut Bleiber, Walter Schmidt und Rolf Weber (Hrsg.), Berlin, 1987, 18-19.
- Zu den von Weerth verfassten Artikeln unter der Rubrik „Französische Republik“ gehörten [Georg Weerth:] *Angriffe auf die Presse – Die Republikaner*, in: NRhZ, Nr. 14, 14. Juni 1848, 3, Sp. 3 u. 4, Sp. 1; [ders.]: *In den Tuilerien aufgefundene Briefe*. In: NRhZ, Nr. 15, 15. Juni 1848, S. 3, Sp. 3; [ders.]: *Im Hofe der Tuilerien aufgefundene Briefe*, ebd, Nr. 16, 16. Juni 1848, Beilage, 2, Sp. 2. Siehe François Melis: „Ja, das ist er, wie er lebte und lebte; wie er auf der Rheinischen Zeitung am Redactionstische neben mir saß ...“ *Eine andere Sicht auf Georg Weerths Wirken für die „Neue Rheinische Zeitung“*. In: Grabbe-Jahrbuch 2000/2001, 19./20. Jg. (Interdisziplinäre Tagung „Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth als Revolutionäre von 1848“ vom 17.-20. Mai 1998 im Physikzentrum Bad Honnef), Friedrich Bratvogel (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Fritz U. Krause und Kurt Roessler, Detmold: Grabbe Verlag, 2001, 373-394.
- 15 [Georg Weerth:] *Die finanzielle Mystifikation*. In: NRhZ, Nr. 10, 10. Juni 1848, 3, Sp. 1-2.
- 16 *Séance de la chambre*. In: La Réforme (Édition du Matin), 7. Juni 1848, 1, Sp. 1-2.
- 17 [Weerth:] *Die finanzielle Mystifikation*, 3, Sp. 1.
- 18 [Georg Weerth:] *Flamentum und Revolution*. In: NRhZ, Nr. 81, 20. August 1848, Beilage, 1, Sp. 2.
- 19 Dieser Ausdruck beschreibt unlautere Termingeschäfte. Grundsätzlich handelte man Getreide entweder „an Land“ oder als „schwimmende Ware“. Die Kölner Weizen- und Roggenpreise wurden im Sommer 1846 „theils durch Consumo, theils durch Speculation in die Höhe poussirt“; siehe: *Allgemeines Organ für Handel und Gewerbe*, Köln, Nr. 111, 15. September 1846, 512, Sp. 1.
- 20 [Weerth:] *Flamentum und Revolution*, Beilage, 1, Sp. 2.
- 21 Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“ 1815-1845/49*, Düsseldorf 1989, 642.
- 22 Ebd., 644.
- 23 Ebd., 643, Übersicht 45.
- 24 Joseph Hansen: *Rheinisch Briefe und Akten zur Geschichte der politischen Bewegung 1830-1850*, 2. Bd., 1. Hälfte, Bonn 1942, 20.
- 25 [Weerth:] *Kornhandel in Köln*, Z. 66-67.
- 26 Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, 653.
- 27 *Verein zur Abhilfe augenblicklicher Noth zu Köln*. In: *Kölnische Zeitung*, Nr. 365, 31. Dezember 1845. Beilage, 1, Sp. 2.
- 28 Zitiert nach Hansen: *Rheinische Briefe und Akten*, 254.
- 29 *Der Erlaß der Mahlsteuer*. In: *Kölnische Zeitung*, Nr. 120, 30. April 1847, 1-2.

Georg Weerth
Der Kornhandel in Köln.

I.

5

Die Getreidehändler sind Sozialisten, aber Sozialisten ganz eigener Natur. Auch sie wännen, für das allgemeine Wohl zu wirken durch Herbeischaffung der unentbehrlichsten Lebensmittel in Zeiten der Noth. Wir haben gesehen, wie sozialistisch sie vor zwei Jahren verfahren, als sie Köln mit Getreide überschwemmt, nachdem sie vorher
10 Monate lang das Getreide lediglich auf dem Papier figuriren ließen, und es dem Volke so lange vorzuenthalten gewußt, bis der Preis den höchsten der Höhenpunkte erreicht hatte. Wie dieses geschah, werden wir später erläutern, wenn wir speziell auf die Lieferungsgeschichte zu sprechen kommen. So viel steht fest, daß die Getreidesozialisten die gefährlichsten aller rothen Republikaner sind; denn sie allein erfreuen sich der
15 Freiheit im ausgedehntesten Sinne: Freiheit des Handels, des Schachers, des Wuchers. Die Freiheit der Konkurrenz hat das gefährlichste aller Monopole geschaffen, das Getreidemonopol.

Die Betheiligung des Kapitals an dem Getreidehandel hat hier in Köln namentlich die sonderbarsten Folgen gehabt. In Folge der Käufe auf Termin haben sich eine Masse
20 von Leuten in den Getreidehandel geworfen, und auf die anschaulichste Weise die Macht des Kredits, des Kapitals dargethan. Wir werden daher vorläufig die Art dieser Verkäufe im Allgemeinen auseinandersetzen, und dann, wenn wir die Einwirkung derselben auf die Beziehungen und den Preis besprochen, speziell auf die einzelnen Fälle eingehen.

25

Bei der Aussicht auf eine Mißernte werfen sich die verschiedensten Arten von Kapitalisten auf den Getreidehandel. Es liegt dies in der Natur des Handels und der Spekulation überhaupt. Die Beziehungen müssen aus den Ländern gemacht werden, wo die Ernte gut gerathen ist, um das bezogene Getreide herbeizuschaffen, verstreicht immer eine gewisse Zeit, daher die Lieferungsscheine, wie sie im Handel gang und gäbe sind,
30 den Schein einer Begründung haben. Bin ich Besitzer eines Kapitals, z.B. eines Hauses, so habe ich Kredit, so ist mir dadurch die Möglichkeit gegeben, Getreide einzukaufen. Durch den Kaufs-Abschluß bin ich schon Inhaber des Getreides, noch ehe das Getreide an Ort und Stelle ist. Mein Haus drückt die Möglichkeit, die Fähigkeit aus, Getreide besitzen zu können, der Kaufschein bescheinigt diese Fähigkeit. Der Kaufschein ist bereits die Verwandlung des Hauses in Getreide. Die Kapitals-Obligationen werden in Getreide-Obligationen mit bestimmter Zahlungszeit verwandelt und erhalten den Cours eines Wechsels. Im gewöhnlichen Geschäftsgange hält es sehr schwer, ein Haus z.B. in den Cours zu bringen, es mobil, gangbar zu machen. Ja, wenn ich Hausbesitzer meinen ganzen Hauswerth in Zucker reduzieren wollte, so würde nicht leicht ein
35 Zuckerfabrikant darauf eingehen. Wenn ich nachher nun aus dem Zucker wieder mein Haus darstellen soll, so möchte wohl ein Theil des Hauses bei dieser Transsubstantiation zusammenschmelzen. Komme ich aber und kaufe Korn, so wird mir dieses mit der größten Leichtigkeit verabreicht - im Lieferungsscheine. Bei der jetzigen Lage des

40

Handels aber verwandelt der Spekulant nicht allein sein Haus, sondern das Vierfache
 45 seines Hauswerthes, d.h. seinen Kredit, in – Getreide.

Diese Verwandlungen, diese fiktiven Metamorphosen gehen lediglich auf dem Papiere
 vor, das einzige Nichtfiktive, das Reelle darin ist der Gewinn, der mir bei dieser Reduk-
 tion zu Theil wird: das Agio. Es fallen mir so zu sagen einige Körner ab, für die Ver-
 wandlung des Hauses in Korn, für die Fähigkeit, welche mein Haus besaß, sich in Ge-
 50 treide umwandeln zu können, für den Kredit der meiner Person inhärierte, und in Folge
 dessen ich als Mann dastand, der Getreide kaufen kann, es formell gekauft habe, und
 nun die Ablieferung desselben oder wenigstens die Differenzzahlung zwischen dem
 Aufkaufspreise und dem heutigen Preis verlange. Diese Differenzzahlung kommt mir um
 so eher zu, als gerade durch diese Einmischung in den Kornhandel, durch die Theil-
 55 nahme des Kredits die Erhöhung zu Stande kam. Die Preiserhöhung ist die Folge aller
 partiellen Einmischungen, mit einem Worte, der Cirkulirung der Lieferungsscheine. Die-
 selben 500 Malter circulirten durch die Hände von 10, 20 und mehr Spekulanten, und je-
 der Spekulant, ehe er sie aus Händen gibt, fordert seinen Preis, seinen Gewinn dafür,
 daß er sie in Händen halten, daß er Getreide nicht verkaufen konnte, dafür, daß er einen
 60 Kredit wirklich hatte, oder simuliren konnte. Die Spekulanten akkapariren das Getreide
 nicht mehr wirklich; sie akkapariren es auf dem Papiere und fordern einen Preis dafür.

Es tritt natürlich eine Periode ein, wo die letzten Käufer aufhören Verkäufer zu wer-
 den, wo das in der Luft, auf dem Wege oder auf dem Papiere gehaltene Korn durch
 seine Ueberfülle sich nicht mehr in diesen Schranken halten läßt und wie der Wind aus
 65 Aeolus Höhle herausgezogen kommt.

Dann tritt der Sturm, das Ungewitter ein, wie wir es vor 2 Jahren geseh'n haben. Die
 Halbfensgeschichte wird ein besonderes Kapitel in unserer Geschichte machen.

Statt des Hauses als Kapital hätten wir ebenso gut jedes andere Kapital nehmen
 können: das Kapital, insofern es sich aus den Hypothekengeldern ziehen läßt, das
 70 Agiotagekapital aus der Börse, aus den Staatsschuldscheinen, die anvertrauten Disposi-
 tengelder. Alle diese Gelder verwandeln sich in Getreide bei der Aussicht auf eine Miß-
 ernte, und diese Verwandlung geht eben durch die Lieferungsgeschäfte, durch das
 Ankaufen von Getreide auf Terminzeit vor sich: das heißt, wie wir oben gesagt, der
 Besitzer von Kapitalobligationen wird Besitzer von Getreideobligationen. Der Inhaber
 75 von Kapital hätte z.B. große Mühe, wirkliche Kapitalien aufzunehmen. Alles Getreide
 auf Termin wird ihm jeder ohne Anstand verkaufen. Ob der Verkäufer wirklich Getreide
 besitzt ist gleichgültig. Der Verkäufer ist selbst Inhaber von Kapitalien und hat also
 ebenfalls die Fähigkeit, Getreide ankaufen zu können. Um die wirkliche Herbeischaffung
 handelt es sich vorläufig nicht, sondern nur um die schließliche Auszahlung der Preis-
 80 differenz. Es geht also eine förmliche Reduzirung vor sich. Mein Vermögen statt nach
 Thalern wird in Scheffeln berechnet. Die Lieferungsscheine bilden so zu sagen ein
 neues Papiergeld, neue Fonds, welche unter den Kapitalisten, resp. Getreidespekulan-
 ten Cours erhalten, und dieselbe Agiotage hervorrufen, wie die französischen und eng-
 lischen Staatspapiere. Wir haben in jüngster Zeit geseh'n, mit welcher Sicherheit die-
 85 ses Papiergeld gefordert wurde. Frauen, die keine andere Baarschaft, kein anderes
 Kapital besaßen, als ihre Zärtlichkeit für - ihre Ehemänner, erhielten im Austausch
 dieser Zärtlichkeit Lieferungsscheine, die aus ihren zarten Händen weiter wanderten,

um Hinterlassung einer baaren Differenz auszahlung. Wie man in Frankreich mit dem Taback verfuhr, so verfuhr man in Köln mit dem Getreide. Da durch die Lieferungsscheine
 90 das Getreide ebenso sehr ein Monopol geworden ist, wie es in Frankreich der Taback ist, so bekamen diese Lieferungsscheine ganz den Werth, wie in Frankreich die Autorisation, Taback verkaufen zu können. Die französischen Damen, welche diese Autorisation erhalten, verkaufen nicht selbst, so wenig als unsere schönen Damen das Korn, aber die Autorisation ist immer eine Rente von 2000 Franken werth, und diese Rente wurde
 95 ihnen unter Guizot ebenso graziös angeboten, wie eine Prise Taback, wie 500 Malter Korn, auf ihre bloße Schönheit. Die Macht des Kapitals, welche darin besteht, über Getreide zu gebieten, erhält in diesen Scheinverkäufern einen um so drohendem Ausdruck, als der Lieferungsschein zugleich die Macht einschließt, Korn zu verweigern. An die Stelle der wirklichen Proviantkammern treten die drohend leeren Räume, durch die
 100 Reduzirung aller Kapitalgattungen in eine Spezies, wird der ganze Kornbetrag ob effektiv oder fiktif den Kornspekulanten verschrieben, und diese Verschreibungen in Masse circuliren in der Masse der Spekulanten, in feindseligem Verhältnisse zu den Konsumenten. Die Spekulanten, ohne wirkliches Getreide zu besitzen, sind peremptorisch die Herren über das Getreide in den Ländern, wo der Pfeffer wächst. Sie haben das
 105 Korn im Stengel aufgekauft, sie sind die wahren Besitzer, der verschuldete Bauer ist nur noch der nominelle Besitzer.

Das Hauptargument der Getreidespekulanten zu Gunsten ihrer Spekulation besteht darin, zu behaupten, daß durch die Lieferungsverkäufe alle Kapitalien in den Handel gezogen und dadurch die Herbeischaffung von allen Seiten betrieben wird. Was wird
 110 herbeigeschafft? Etwa Korn? Nein, sondern man schafft die Fähigkeit, herbeischaffen zu können. Nicht die Leute werden Getreidehändler, sondern die den Leuten angehörigen Kapitalien werden nach Körnern berechnet.

Nicht gefüllte Magazine werden geschaffen, sondern auszufüllende Räume. Das Gerundium und Supinum spielen die Hauptrolle bei dieser Operation. Das Kapital steht in
 115 der Aehre auf der Spitze. Die herbeischaffenden Kräfte, das Kapital, das Geld, sind einig über das, was herbeigeschafft werden soll, aber das herbeizuschaffende fährt ab oder zu, bleibt auf dem Wege oder kommt an, liegt in ferner Aussicht oder circulirt wie baare Münze, ganz nach Belieben der Spekulanten. Durch die Reduzirung alles Kapitals in Lieferungsscheine nimmt das Kapital selbst die Form eines Mehlsackes an, der
 120 den Konsumenten zeigt, daß er sich füllen kann, wenn er will.

Diese Einleitung war nothig, um die Geschichte der Geschäfte kennen zu lernen, welche vor zwei Jahren unsere Stadt Köln betrübt haben. Die klare Auseinandersetzung dieser Verhältnisse und der Personen, welche eine Hauptrolle dabei spielten, wird in einer der nächsten Nummern nachfolgen.

GERD GADEK

Georg Weerth aktuell

I. Neuauflage des „Schnapphahnski“

Seit Jahren wird auf hohem Niveau gejammert, Georg Weerth sei vergessen oder er werde vorsätzlich oder mit fahrlässig getrübttem Blick übersehen. Es ist richtig, für einen „normalen“ Leser ist Weerth nicht erreichbar. Seit Jahrzehnten sind Einzelwerke von ihm nicht erhältlich gewesen. Lediglich Gesamtausgaben von Weerth und wissenschaftliche Werke über ihn und sein Werk waren auf dem Markt. Aber wer kauft schon eine Gesamtausgabe oder verschenkt sie? Fazit: Es ist versäumt worden, Weerth unter das Volk zu bringen.

Dies hat sich nun geändert. Rechtzeitig zur 150. Wiederkehr des Todes-tages von Georg Weerth am 30. Juli 2006 ist sein Roman *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski* wieder aufgelegt worden. Diese befreiende Tat vollbrachten der Verbrecher Verlag, Berlin, und Nils Folckers, der das flott – manchmal allzu flott – geschriebene Nachwort verfasste. Der Verlag, der seinen Namen aus einer Laune seiner Gründer heraus erhalten haben soll, besteht seit 1995, hat aber sein eigentliches Verlagsgeschäft erst 1999 aufgenommen. Dass sich gerade ein Verlag mit diesem Namen für die Veröffentlichung von Georg Weerths Roman stark machte, überrascht nicht, bekannte doch Georg Weerth im *Vorspiel* seines Werkes im Zusammenhang mit dem Prozess, der ihm als Autor desselben gemacht wurde:

Der Verfasser des Schnapphahnski hielt sich bisher für einen der unschuldigsten Menschen unseres verderbten Jahrhunderts. Er hatte sich oft darüber geärgert – denn nichts ist langweiliger und uninteressanter als die Unschuld. Als er aber den Gerichtsvollzieher sah und den Erscheinungsbefehl, in dem es klar und deutlich zu lesen war, dass er sich binnen zwei Tagen in dem Verhörungszimmer des Richters melden solle, widrigenfalls nach der ganzen Strenge des Gesetzes gegen ihn verfahren werde – kurz, als er sich davon überzeuete, dass man ihn für nichts mehr und nichts weniger als einen – Verbrecher halte: da sprang er empor mit dem Schrei des Entzückens, mit dem Jubel der Freude ob der endlich verlorenen Unschuld – er warf den Sessel um und den Tisch und alles, was darauf stand, und wäre fast dem Gerichtsvollzieher um den Hals gefallen, um ihn zu herzen und zu küssen, und ein über das andere Mal frohlockte er: „Ich bin ein Verbrecher! ein Verbrecher! Verbrecher!“

Nils Folckers, der das von ihm verfasste Nachwort als „Empfehlungsschreiben“ verstanden wissen will, gelingt es auf knappstem Raum, Leben und

Nachleben Georg Weerths und des Fürsten Felix von Lichnowsky, den Weerth in seinem Schlüsselroman in Anlehnung an Heinrich Heines Bezeichnung im *Atta Troll* „Schnapphahnski“ nannte, darzustellen. Dabei erweist er sich als subtiler Kenner der Vor- und Nachworte der bisherigen Publikationen zu Georg Weerth. Auf Schritt und Tritt wird man bei der Lektüre seines Nachwortes an frühere Herausgeber erinnert. Ob dies als Huldigung oder Verulkung gedacht ist, ist nicht ersichtlich.

Das „Empfehlungsschreiben“ beginnt mit den Worten: „Ich möchte Ihnen zwei Herren vorstellen: Georg Weerth aus Detmold und Felix Lichnowsky aus Schlesien.“ Damit folgt Folckers dem Vorbild von Harry Pross, der 1956 *Georg Weerth. – Gedichte der Arbeiterbewegung* herausgab und dieser Gedichtsammlung ein vergleichendes Lebensbild von Georg Weerth und Friedrich Engels beifügte. Bruno Kaiser versah einige seiner Weerth-Ausgaben mit dem Ehrentitel „Erstausgabe“. So 1948 *Georg Weerth. Ausgewählte Werke*, 1954 *Georg Weerth. Englische Reise* und 1956 *Georg Weerth. Sämtliche Werke*. Als Siegfried Unseld 1965 Georg Weerths *Fragment eines Romans* veröffentlichte, merkte er im Vorwort mit einem gewissen Stolz an: „In der Bundesrepublik erscheint das *Fragment eines Romans*, ein 1846/47 entstandener Text, zum ersten Mal.“ 2006 jubelt nun Nils Folckers: „Diese Ausgabe von « Die Leben und Thaten des Ritters Schnapphahnski » ist die erste Einzelausgabe im westlichen Deutschland seit der Erstausgabe von 1849.“ Diese Aussage mag, abgesehen von der Korrekturbedürftigkeit des Romantitels, zutreffend sein, wenn man den Verlagsort Berlin-Kreuzberg als zum westlichen Deutschland gehörend ansieht.

In Übereinstimmung mit Bruno Kaiser beklagt Nils Folckers, dass in Detmold nur „ein kleiner Mauerstein“ an Georg Weerth erinnere; seitdem Kaiser dies im Jahre 1972 moniert hat, hat sich aber einiges in Detmold getan. So gibt es dort inzwischen eine Georg-Weerth-Straße. Sicherlich haben die Detmolder bisher Georg Weerth noch kein Denkmal errichtet. Diese Ehre ist nur seinem Vater zuteil geworden. Aber das muss denen, die Georg Weerth immer noch aus der Sicht der DDR-Kulturpolitik betrachten, gesagt werden: Es gab und gibt auch auf dem Gebiet der ehemaligen DDR kein Georg-Weerth-Monument. Nun wird man einwenden, die Geburtsstadt Weerths liege ja nicht auf dem Gebiet der ehemaligen DDR. Aber die Geburtsstädte von Lenin, Marx und Engels, von denen es einige Denkmäler in der ehemaligen DDR gibt, lagen auch nicht auf deren Gebiet. Es ist schon erstaunlich, dass wohl niemand in der DDR daran gedacht hat, dem „ersten und bedeutendsten Dichter des Proletariats“, wie Friedrich Engels Weerth genannt hat, ein Monument zu errichten. Sollte es doch eins geben, so ist es versteckt worden.

Nils Folckers berichtet, auf Weerths Roman bezogen:

Es war das einzige Buch, das Weerth zu Lebzeiten veröffentlichte. Weerth wurde zu drei Monaten Festungshaft verurteilt. Übrigens eine Ehrenstrafe für politische Betätigung oder Duelle, die in der deutschen Geschichte häufiger angewandt wurde.

Hier fühlt man sich klammheimlich an Adolf Hitler erinnert, der bekanntlich auch nur ein Buch (*Mein Kampf*) veröffentlicht hat und in Landsberg wegen seiner Anführerschaft im so genannten Hitlerputsch am 9. November 1923 eine Festungshaft abzusitzen hatte. Doch gibt der unappetitliche Hinweis Anlass für weiteres Nachforschen. Nach dem bisherigen Kenntnisstand wurde Weerth am 4. Juli 1849 von dem Königlichen Landgericht Köln zu drei Monaten Haft und einer Geldbuße von 25 Reichstalern verurteilt; zugleich wurde er für fünf Jahre der staatsbürgerlichen Rechte für verlustig erklärt. Das Urteil wurde in zwei nachfolgenden Instanzen bestätigt. Welchen Charakter diese Strafe hatte, ist nicht eindeutig geklärt. Weerth selber spricht in einem Brief vom 16. April 1850 an seinen Bruder Wilhelm davon, dass er „in dritter Instanz zu 3 Monaten Gefängnis verurteilt worden“ sei. Im Gegensatz zu der Gefängnisstrafe war die Festungshaft nicht entehrend und auch mit vielen Erleichterungen verbunden. Genau das schildert Weerth in demselben Brief:

[...] da ich täglich 2 Stunden in einem sonnigen Revier an der Stadtmauer spazieren gehen, mir Essen und Trinken nach Belieben kommen lassen, Bücher und Zeitungen, so viel ich will, studieren, Besucher aus der Stadt empfangen und mit den anderen Gefangenen auf einem großen Korridor den ganzen Tag über frei verkehren darf, so sind mir die 50 Tage, die ich bis heute gegessen habe, wirklich sehr rasch verflossen.

Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Weerth hier fabuliert und seinem Bruder vormachen will, das zu haben, was ihm eigentlich fehlt. Es wäre zu wünschen, dass die Prozessakte Weerth einmal vollständig veröffentlicht und von einem Rechtshistoriker, der das preußische Strafrecht aus der damaligen Zeit kennt, kommentiert würde. Erst dann lässt sich beurteilen, ob Weerth eine Festungshaft – wie Folckers meint – oder eine Gefängnisstrafe – wie bisher allgemein angenommen wurde – abgessen hat.

Nils Folckers beklagt, dass mit dem Ende der DDR Georg Weerth aus den Buchhandlungen verschwunden sei. Er beanstandet gezielt, dass die 2004 von Steffen Jacobs herausgegebene Gedichtsammlung *Die komischen Deutschen* ebenso wie die von Robert Gernhardt mitherausgegebene Sammlung *Hell und Schnell, 555 komische Gedichte aus 5 Jahrhunderten* kein Gedicht von Weerth enthalten. Er meint, „nur die wenigsten der dort versammelten Verse [könnten] es mit *Die rheinischen Weinbauern* von Georg Weerth aufnehmen.“ Der Verbrecher Verlag brachte Weerths Roman im Juni 2006 auf den Markt und bereits in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) vom

5. August 2006 konnte Nils Folckers, ohne dass er dort namentlich erwähnt wurde, eine Erwiderung auf seinen Angriff auf Steffen Jacobs lesen:

Harald Hartung: Freundliche Übernahme. Anthologien sind beliebt; Anthologisten eher weniger. Sie können es ihren Kritikern nur selten recht machen, Zumal, wenn sie selbst Autoren sind und in der Auswahl ihren persönlichen Geschmack zur Geltung bringen. Mehr noch, wenn sie Erfolg haben und ihre Titel einprägsam und gewitzt daherkommen. Also wenn sie Steffen Jacobs heißen, von dem es jetzt eine zweite Anthologie gibt.

Immerhin lässt diese Äußerung den Schluss zu, dass der Rezensent die Neuauflage des *Schnapphahnski* kannte. Vermittler der Kenntnis könnte der FAZ-Feuilletonredakteur Dietmar Daht gewesen sein, von dem der Verbrecher-Verlag mehrere Bücher herausgegeben hat. Ergänzend ist hinzuzufügen, dass Steffen Jacobs zweite Anthologie *Die liebenden Deutschen. 645 entflammte Gedichte aus 400 Jahren* auch kein Gedicht von Weerth enthält. Zu Robert Gernhardt merkt Nils Folckers an, dieser habe auf Befragen zugegeben, Weerth nicht zu kennen, und fügt dann hinzu: „Nun weiß Robert Gernhardt, dass er so viel weiß, das [sic!] er auch etwas nicht wissen kann.“ Es ist anzunehmen, dass Robert Gernhardt diese Schmähung nicht mehr zur Kenntnis genommen hat. Er ist am 30. Juni 2006 verstorben.

Unbeachtet sind die Werke Georg Weerths auch im 21. Jahrhundert nicht. So finden sich Texte von ihm in den Sammlungen: *Nordrhein-Westfalen im Gedicht*. Thomas Schaefer (Hrsg.), Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2000 (*Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf*), *Die Bibel in den Werken der Dichter*. Bertram Kircher (Hrsg.), Freiburg: Herder Verlag, 2005 (*Herr Joseph und Frau Potiphar*) und *Lippisches Lesebuch, Literarische Streifzüge durch das Fürstentum*. Michael Vogtmeier in Verbindung mit dem Lippischen Heimatbund (Hrsg.), Ronsdorf: Vogtmeier Verlag, 2006 (*Die Armen in der Senne*). In seiner Besprechung der 702 Seiten starken Anthologie *Die Bibel in den Worten der Dichter* erweist Hermann Kurzke in seinem Artikel *Wunderbar der Mann, der nicht aufs Volk hört... In den Worten der Dichter gewinnen Texte der Bibel neue Facetten* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 23. April 2005 Georg Weerth seine Reverenz: „Da verspottet Georg Weerth den keuschen Joseph, weil er das Angebot der Frau des Potiphar („Schlafe mit mir!“) so töricht zurückweist.“ Weerth ist auch vertreten in *Der Neue Conrady*, 2000, mit *Die Industrie*, *Die hundert Männer von Haswell* und *Das Hungerlied* und in *Der Kanon. Die deutsche Literatur. Gedichte*, 2005, herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, mit *Hungerlied*.

II. Lichnowsky bei Weerth und Rilke

Nils Folckers weist in dem oben besprochenen Werk darauf hin, dass Fürst Felix von Lichnowsky nicht nur im *Atta Troll* von Heinrich Heine und im *Schnapphahnski* von Georg Weerth, sondern auch in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erwähnt wird. Dort findet sich im 36. Kapitel der folgende Text (Rainer Maria Rilke: *Ausgewählte Werke*. 2. Bd., Insel Verlag, 1957, 105f.):

Frau Margarete Brigge war immer schon, soweit ich denken kann, eine hochgewachsene, unzugängliche Greisin. Ich kann mir nicht anders vorstellen, als daß sie viel älter gewesen sei, als der Kammerherr. Sie lebte mitten unter den Leuten, ohne auf jemand Rücksicht zu nehmen. Sie war auf keinen von uns angewiesen und hatte immer eine Art Gesellschafterin, eine alternde Komtesse Oxe, um sich, die sie sich durch irgend eine Wohltat unbegrenzt verpflichtet hatte. Diese mußte eine einzelne Ausnahme gewesen sein, denn wohlthun war sonst nicht ihre Art. Sie liebte keine Kinder, und Tiere durften nicht in ihre Nähe. Ich weiß nicht, ob sie sonst etwas liebte. Es wurde erzählt, daß sie als ganz junges Mädchen dem schönen Felix Lichnowski verlobt gewesen sei, der dann in Frankfurt so grausam ums Leben kam. Und in der Tat war nach ihrem Tode ein Bildnis des Fürsten da, das, wenn ich nicht irre, an die Familie zurückgegeben worden ist.

Wenn man diesen Text Rilkes in den *Schnapphahnski* einbauen würde, würde ihn mancher Leser nicht als Fremdkörper empfinden. Es ist zu fragen, ob Rilke Weerths Roman gekannt und hier einer Person gedacht hat, die Weerth verschont hat. In der Tat war der Fürst Felix von Lichnowsky, bevor er die Herzogin von Sagan, die im Roman als die „Herzogin von S.“ auftritt, 1843 kennen und lieben lernte, mit keiner Geringeren als Maxe von Arnim verlobt, der Tochter des Dichters Achim von Arnim und seiner Frau Bettina, geborene Brentano. Es muss auf beiden Seiten – wie in der Lichnowsky-Biographie von Reinhold Wolny nachzulesen ist – eine große Liebe gewesen sein. Der Hochzeitstermin war schon vereinbart, da teilte der Fürst der Mutter der Braut mit, sein Advokat habe ihn auf eine Klausel im Familienstatut aufmerksam gemacht, nach der er nur ein ebenbürtiges Mädchen heiraten dürfe oder aber auf sein Erbrecht auf die Standesherrschaft verzichten müsse. Darauf herrschte zwischen der Familie von Arnim und dem Fürsten Lichnowsky Funkstille. Kannte Rilke gar die Aufzeichnungen, in denen Maxe von Arnim ihre Erlebnisse mit Lichnowsky schilderte? Sie enden mit Maxes Bekenntnis:

Diese Wunde hat lange geblutet und ist nur langsam vernarbt. Lichnowskys Bild lebte ja immer noch leidvoll in meinem Herzen. Erst nach Jahren habe ich sein Bild mir ganz aus dem Herzen reißen können.

Machte Rilke aus dieser „herzzerreißenden“ Situation eine ganz profane Bildrückgabe?

Nils Folckerts versäumt es nicht, auf die oben bereits erwähnte, von Reinhold Wolny verfasste *Biographie des Fürsten Felix von Lichnowsky (1814-1848)* hinzuweisen. Diese Biographie trägt den Untertitel *Ein früh vollendetes Ritterleben*. Sie ist „zum 150. Jahrestagesgedenken“ an Lichnowskys „Ermordung im Frankfurter Septemberaufstand 1848“ erschienen. Dieser Band empfiehlt sich geradezu als Parallellektüre zu dem Roman von Weerth. Sein Vorwort beginnt mit einem schweren Angriff auf Georg Weerth:

Seine – des Fürsten – österreichisch-ungarische Magnateneleganz, seine Amouren, seine kecke Redekunst machten ihn zum besprochensten, von Neid umwitterten und von der Linken meistgehassten Politiker der Paulskirchenversammlung, so dass ihn der Pamphletist Georg Weerth 1848-1849 in seinem infamen Fortsetzungsroman „Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski“ in der von Marx und Engels redigierten „Neuen Rhein. Zeitung“ in schmähdlichster Weise verunglimpfte, der 1849 als Buch erschien. Den spöttischen Namen Schnapphahnski übernahm Weerth aus Heinrich Heines 1843 erschienenem *Versepos Ata [sic] Troll*.

Im Unterschied zu der satirischen Darstellung Heines hat Weerth in seinem gehässigen kommunistischen Pamphlet Lichnowsky derart verunglimpft, dass er dafür eine dreimonatige Festungshaft in Köln verbüßen musste.

Im Klappentext findet sich dann noch der empörte Hinweis, dass die „Schmähschrift“ von Georg Weerth in der ehemaligen DDR fünfmal neu aufgelegt worden sei.

Es scheint, dass Wolny seinem Helden Lichnowsky gerecht wird und dass er die Fakten vollständig und richtig dargestellt hat. Weerths Anliegen hat er jedoch nicht erkannt. Über Weerths Werk steht implizit die sozial geprägte Frage: Wer muss dafür schuften, dass Schnapphahnski eben dieses Leben, wie es von Wolny nachgezeichnet wird, führen kann und darf? Und daraus ergibt sich für Weerth die weitere Frage: Ist es gerecht, so auf Kosten von Leben und Gesundheit anderer sein eigenes Leben zu gestalten? Weerth verneint diese Frage und bekämpft die seiner Meinung nach überflüssige Klasse, indem er ihre Vertreter lächerlich macht. Dazu schweigt Reinhold Wolny, obwohl er selbst immer wieder auf die „pekuniären Schwächen“ des Fürsten hinweist:

Nach seiner Entlassung vom Militärdienst hielt sich Felix in Berlin auf, wo er vor allem wegen seiner immensen Schulden in Verruf geriet. Er lebte verschwenderisch über seine Verhältnisse und verstrickte sich in üble Wechselaffären, sodass er als *persona ingrata* galt. Deswegen wurde er Anfang 1837 von Außenminister Ancillon vorgeladen, der ihm erklärte, dass eine Aufnahme in den diplomatischen Dienst unter solchen Umständen sich von selbst verbiete und ihm strikt befahl, Berlin für einige Zeit zu verlassen.

Diese Zeilen stammen wohlgermerkt nicht von dem „Pamphletisten“ Weerth, sondern von dem Lichnowsky-Biographen Wolny. Wer die soziale Frage nicht stellt, muss – wie Wolny – zu dem Ergebnis kommen, Weerths Roman sei ein Pamphlet. Es überrascht, dass niemand Wolny im Vorfeld der Buchveröffentlichung auf dieses intellektuelle Defizit aufmerksam gemacht hat.

Es ist schon immer vermutet worden, dass Weerth auch Wesenszüge des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau, dessen Leben ebenso skurril wie das des Fürsten Lichnowsky war, verwertet habe. Diese Vermutung findet in Wolnys Biographie eine Stütze. Er berichtet, dass Hermann Fürst Pückler-Muskau der Gutsnachbar der Herzogin von Sagan gewesen sei und dass dieser sie im August 1843 mit dem Fürsten von Lichnowsky bekannt gemacht habe. Auch in Weerths Roman wird die Situation, in der sich die beiden kennen gelernt haben, geschildert. Bei Weerth ist es jedoch ein glatzköpfiger Graf und kein Fürst, der die Vermittlerrolle spielt. Dies spricht aber nicht dagegen, dass Weerth den Fürsten Hermann von Pückler-Muskau vor Augen gehabt hat. Dieser war nämlich am 30. Oktober 1785 als Graf geboren und erst im Juni 1822 in den Fürstenstand erhoben worden. Warum sollte man den Fürsten – so könnte Weerth gedacht haben – nicht im *Schnapphahnski* daran erinnern? Und in der Tat hatte der Fürst bereits in seiner Jugend, wie auf seinem Jugendbildnis von Gerhard von Kugelgen zu sehen ist, eine Grabbe-ähnliche Stirnglatze.

Georg Weerth war ein Kenner der Personen, die in seinem Roman auftreten. Er hatte Kenntnisse, die sicherlich nicht jedermann zugänglich waren. Hier ein weiteres „haariges“ Beispiel:

Die kahlen Köpfe waren in der Familie der Herzogin von jeher en vogue. Die älteste Schwester unserer Heldin [...] beschäftigte sich während der zweiten Hälfte ihres schönen Lebens fast ununterbrochen mit der Auffindung irgendeines Mittels, das die letzten Reste des herzoglichen Familienhaares konservieren könne. [...] Es tut mir leid, dass ich nicht näher auf die Tinktur eingehen darf. Man könnte Bände darüber schreiben.

Die „älteste Schwester unserer Heldin“ war die Herzogin Wilhelmine von Sagan. In der von Clemens Brühl 1941 verfassten Biographie der Herzogin Wilhelmine findet sich im Zusammenhang mit der Schilderung der Erkrankungen, die zu ihrem Tode führten, ein Satz, der Weerths Intimkenntnisse belegt: „Oder wirkt sich [...] der Stoff schädlich aus, mit dem die Herzogin seit einiger Zeit ihre Haare zu färben pflegt?“

Dem breiteren Publikum wird durch die Neuauflage des Schlüsselromans die Gelegenheit gegeben, Weerths Beitrag zur Überwindung einer nicht mehr zeitgemäßen Klasse kennen zu lernen. Dem Verbrecher-Verlag ist zu wünschen, dass die Neuauflage viele Käufer und Leser findet.

III. Obdachlosenzeitung gedenkt Weerths

Offensichtlich auch durch die Neuauflage des *Schnapphahnski* angeregt, widmete die Obdachlosenzeitung *fifty fifty* (Preis 1,50 €, davon 75 Cent für den/ die Verkäufer/in) ihre Ausgabe im August 2006 unter dem Titel *Satire und Reisehust* Georg Weerth. Die Vorderseite der 24seitigen Ausgabe zeigt das einzig erhaltene Porträt Weerths. Im Innenteil stellt Olaf Cless auf fünf Textseiten „das kurze und bewegte Leben des Dichters, Kommunisten und Kaufmanns Georg Weerth“ unter der Überschrift *Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf* dar. Der Text wird durch einige zeitgenössische Bilder untermalt. Er ist gut lesbar, vermittelt hinreichende Kenntnisse zu Leben und Werk von Georg Weerth und regt zur weiteren Beschäftigung mit diesem Thema an. Dem entsprechend sind dem Aufsatz „Literatur- und andere Tipps“ beigelegt. Dort findet sich auch ein Hinweis auf die Neuauflage des *Schnapphahnski*.

In der Dezemberausgabe von *fifty fifty* wird unter Hinweis auf die im August veröffentlichte Titelgeschichte und unter Beifügung des Bildes von Weerth („Lange Nase, spitze Zunge. Georg Weerth“) auf eine Georg Weerth gewidmete literarische Sonntagsmatinee des Heinrich-Heine-Salons e.V. in Düsseldorf mit dem Titel *Die Nachtigallen singen, die Kugeln pfeifen* hingewiesen. Mitwirkende waren: Ingrid und Dieter Süverkrüp, Olaf Cless, Dieter Klemm und der Schlagzeuger Mickey Neher.

Die Aktivitäten der Obdachlosenzeitung verdeutlichen, dass der Feuilletonredakteur der *Neuen Rheinischen Zeitung* Georg Weerth im Rheinland nicht vergessen ist.

IV. Georg-Weerth-Chronik

Zum 50. Todestage von Karl Marx erschien – zusammengestellt vom Marx-Engels-Lenin-Institut in Moskau – die Chronik seines Lebens in Einzeldaten. Nunmehr ist aus Anlass des 150. Todestages von Georg Weerth (1822-1856) die *Georg-Weerth-Chronik* erschienen. Verfasser ist der 1950 geborene Bernd Füllner, der sich bereits seit Jahrzehnten mit Georg Weerth beschäftigt. 1976 gab er zusammen mit Winfried Hartkopf und Ulrich Bossier im Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart, den Band *Georg Weerth. Gedichte* heraus. In der Folgezeit hat er sich immer wieder zu Weerth geäußert und sich dabei als Kenner seines Lebens und Werkes ausgewiesen. Nunmehr liegt aus seiner Feder auf 188 großformatigen Seiten der „gläserne“ Weerth vor. Jetzt weiß man auf den Tag und manchmal auch auf die Stunde genau, wo Weerth sich aufhielt, welchen Umgang er hatte, was er las, woran er arbeitete, was er veröffentlichte und wo dies geschah, wer ihm schrieb und an wen er schrieb. Dies alles wird weitgehend mit Briefzitate belegt. Eine beachtli-

che Arbeit, die jedoch eine Biographie nicht ersetzen kann. Aus einer Aneinanderreihung von Fakten ergibt sich noch kein Lebensbild.

Sofern man weiß, unter welchem Datum etwas zu suchen ist, kann die Chronik sehr hilfreich sein. So findet sich unter „Anfang April 1845“ der Hinweis auf den Brief der Mutter an Georg mit dem Zusatz von Füllner: „Wilhelmina berichtet über den „Detmolder Kirchenstreit“ zwischen den Befürwortern des „Leitfadens“ (von Superintendent Friedrich [sic!] Weerth) und den Befürwortern des „Heidelberger Katechismus“ (S.B. I, 298ff.).“

Für den Laien ist nicht ohne Weiteres erkennbar, dass es sich bei dem Verfasser des Leitfadens nicht um den weitläufigen Verwandten Friedrich, sondern um den Vater von Georg Weerth handelt, der jedoch Ferdinand hieß und Generalsuperintendent war. Auch wird er nicht sofort herausbekommen, dass es sich bei der angegebenen Fundstelle um *Georg Weerth. Sämtliche Briefe*, herausgegeben und eingeleitet von Jürgen-Wolfgang Goette unter Mitwirkung von Jan Gielkens, handelt, weil die Chronik kein Verzeichnis der Abkürzungen enthält. Schließlich ist der Hinweis „ff“ wenig hilfreich, weil man nicht erkennen kann, wie viele Folgeseiten noch zu beachten sind. Die mangelnde Konkretisierung wird deutlich, wenn man die Marx-Chronik mit der Weerth-Chronik vergleicht. Im Register der Marx-Chronik sind 20 Hinweise auf Georg Weerth, im Register der Weerth-Chronik jedoch nur 14 auf Karl Marx enthalten. Zudem findet man in der Marx-Chronik den Eintrag „ff“ nicht.

Der erste Eintrag in der Weerth-Chronik zu Karl Marx: „Seit Juni 1841 wohnt und studiert Karl Marx in Bonn“ ist irreführend. Abgesehen davon, dass nicht ersichtlich ist, was diese Mitteilung mit Weerth zu tun hat, findet sich in der Marx-Chronik und -Literatur keine entsprechende Eintragung. Nach der Marx-Chronik reiste dieser Mitte April 1841 von Berlin, wo am 30. März 1841 sein Abgangszeugnis von der Universität ausgefertigt worden ist, über Frankfurt nach Trier, wo er sich bis Anfang Juli 1841 aufhielt. Inzwischen war unter dem Datum des 15. April 1841 sein Doktordiplom ausgefertigt worden. Erst Anfang Juli 1841 siedelte er von Trier nach Bonn über, wo er mit Bruno Bauer zusammen arbeitete. Die eigentliche Studienzeit in Bonn ist in der Marx-Chronik für die Jahre 1835 und 1836 angegeben. Dr. Karl Marx mag 1841 wohl Studien in Bonn betrieben haben, seine eigentliche Studentenzeit lag dort aber früher.

V. Ferdinand Weerth unvergessen

Der Hinweis auf den von dem Vater Weerth herausgegebenen „Leitfaden“ ist von aktuellem Wert. Im Juni 2005 jährte sich zum 400. Mal die Einführung des reformierten Bekenntnisses in Lippe. Aus diesem Anlass wurde

unter dem Titel *Reformierte Katechismen aus drei Jahrhunderten* neben zwei lippischen Katechismen aus den Jahren 1593 und 1717 auch der *Leitfaden für den Religionsunterricht in den Schulen* von Ferdinand Weerth aus den Jahren 1811/1829 wieder veröffentlicht. In der Einleitung von Matthias Freudenberg findet sich ein kurzer Lebenslauf von Ferdinand Weerth. In diesem wird auf dessen „berühmten“ Sohn Georg hingewiesen, „der als Sozialkritiker in der Zeit des Frühkapitalismus sowie als Dichter und Literat im Umkreis der Revolution von 1848 weit über Deutschland hinaus Bedeutung erlangt hat.“ So hat auch Georg Weerth Erwähnung in dem theologischen Umfeld seines Vaters gefunden. Die „Einbürgerung“ von Georg Weerth, wie sie seit 1965 Siegfried Unseld angemahnt hat, macht also weitere Fortschritte.

VI. Max Staercke geehrt

Aus Anlass des 60-jährigen Bestehens des Landes Nordrhein-Westfalen ist im Aschendorff Verlag Münster das von Bernd Haunfelder zusammengestellte biographische Handbuch *Nordrhein-Westfalen. Land und Leute 1946-2006* erschienen, in dem Lebensbeschreibungen von 640 verstorbenen Persönlichkeiten enthalten sind, „die, gleich welcher landsmannschaftlichen Herkunft, in den vergangenen sechzig Jahren in Nordrhein-Westfalen gelebt und Akzente gesetzt haben.“ Zu diesen wird auch Max Staercke gezählt. Er gehörte zu den Literaten, die dafür gesorgt haben, dass Georg Weerth nicht vergessen wurde. 1936 gab er im Verlag der Meyerschen Hofbuchhandlung, Detmold unter dem Titel *Menschen vom lippischen Boden* Lebensbilder bedeutender Lipper heraus. In dem Werk findet sich unter der Überschrift *Georg Weerth (1822-1856). Der erste Arbeiterdichter* dessen Lebensbild.

Für die damaligen Machthaber müsste der Titel des Lebensbildes eine Herausforderung gewesen sein. Die damals herrschende NSDAP verstand sich – ihrem Namen entsprechend – als Arbeiterpartei, die auch ihre eigenen Dichter hatte. Ausgerechnet einen bekennenden Kommunisten in Anlehnung an das berühmte Wort von Friedrich Engels, nach dem Georg Weerth der erste und bedeutendste Dichter des Proletariates gewesen sei, als ersten deutschen Arbeiterdichter zu bezeichnen, ist bei der Machtposition, die die NSDAP im Lande Lippe inne hatte, als ungewöhnlich mutig zu bewerten. Noch verwegener wirkt unter diesen Umständen der Schlusssatz: „[...] der einst die «Lieder aus Lancashire» in die Welt sang, dessen Name gehört mit vollem Anrecht auf die Ehrentafel der deutschen Dichter.“

Aus dem biographischen Handbuch ergibt sich, dass der am 5. September 1880 in Güstebriese / Kreis Königsberg geborene Max Staercke nach Abschluss einer Buchdruckerlehre und Tätigkeiten als Redakteur, Chefredakteur und Berliner Korrespondent verschiedener Zeitungen im Jahre

1912 die *Meyersche Hofbuchhandlung* und 1920 die *Meyersche Hochbuchdruckerei* und den Verlag *Lippische Landeszeitung*, alle in Detmold, erwarb. Von 1920 bis 1935 war er als Chefredakteur und Verleger tätig. Staercke gehörte von 1919 bis 1933 dem Lippischen Landespräsidium an. Ende 1935 musste er aus wirtschaftlichen und politischen Gründen die *Lippische Landeszeitung* verkaufen. Nach Beendigung des 2. Weltkrieges erwarb der die Zeitung wieder und war ab 1947 für die FDP u.a. als Mitglied des Rates der Stadt Detmold tätig. Am 10. Juli 1959 ist er in Detmold verstorben.

Das im Grabbe-Gedenkjahr 1936 von Max Staercke herausgegebene Werk stellt den ruhigen, bürgerlichen Widerpart zum nationalsozialistischen Getöse dar, das damals anlässlich des 100. Todesjahres von Christian Dietrich Grabbe in Detmold und Umgebung gemacht worden ist.

Die besprochenen Veröffentlichungen

Georg Weerth. *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski mit einem Nachwort von Nils Folckers*. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006.

Reinhold Wolny: *Fürst Felix Lichnowsky*. Erzabtei St. Ottilien: EOS-Verlag, 2003.

Olaf Cless: „Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf“. In: fifty fifty. Das Straßenmagazin, 12. Jg., Düsseldorf August 2006.

Bernd Füllner: *Georg-Weerth-Chronik (1822-1856)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

Reformierte Katechismen aus drei Jahrhunderten – Anger – Lampe – Weerth. Herausgegeben und eingeleitet von Matthias Freudenberg, Titz-Rödingen: Verlag Karl Jochen Gruch, 2005.

Nordrhein-Westfalen. Land und Leute 1946-2006. Ein biographisches Handbuch von Bernd Haunfelder. Münster: Aschendorff, 2006.

Grabbes komisches Werk. Eine Annäherung

Eine Tagung der Grabbe-Gesellschaft und des Forum Vormärz Forschung, Bielefeld, in Verbindung mit dem Detmolder Landestheater am 29. April 2006 in der Studiobühne des Grabbe-Hauses, Detmold

PETER SCHÜTZE

Einführung

Die Nachricht, dass in der Antrittszeit des Intendanten Kay Metzger im Lippischen Landestheater auch ein Grabbe-Einstand ins Haus stehe, erreichte uns schon im Herbst 2005. Der Intendant, dem *genius loci* zugetan, selbst aber der Opernregie verschrieben, überließ ihn dem jungen Schauspielregisseur Markus Everding.

Man entschied sich für *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*.

Nun, das ist nach wie vor Grabbes meistgespieltes Stück, für Freunde des Ungebräuchlichen kein Grund aufzuhorchen. Aber zugleich ein Werk, dessen Irrwitz und Übermut zum immer neuen Nachdenken, Interpretieren, Inszenieren herausfordert. Und außerdem waren Satire, Komik, Sarkasmus, Karikatur und Kritik unsere Lieblingsthemen im Georg-Weerth- und im Heine-Jahr 2006. Der Vorschlag, die Gelegenheit beim Schopf zu fassen, Referenten einzuladen, in Vortrag, Podiumsgespräch und öffentlicher Probe Grabbes Komödie auszuloten, kam vom Forum Vormärz Forschung. Die Grabbe-Gesellschaft ging gern darauf ein; Landestheater und Landesbibliothek waren mit von der Partie. Es hat sich gelohnt.

Denn dieses vertrackte Stück ist immer noch bereit, auf unsere Fragen zu antworten. Und es sind längst noch nicht alle Fragen gestellt worden. Sein Bekanntheitsgrad bringt es mit sich, dass Wissenschaftler und Künstler über ihre fachliche Einschätzung hinaus oft eine „Geschichte“, ganz persönliche Erfahrungen damit verbinden; mit seiner bizarren Originalität hat es originellen und unkonventionellen Denkern und Theaterleuten als Vorbild gedient, hat sie zutiefst beeinflusst oder sie in ihrem eigenen Weltbild bestätigt. Ein solcher Bruder im Geist war der Dramatiker Alfred Jarry, der auch als Herold der Pataphysik hervortrat. Klaus Ferentschik versuchte diese Wahlverwandtschaft zu erhellen und zugleich die „tiefere Bedeutung“, welche Grabbe im

Titel seines Lustspiels ankündigt, „pataphysisch“ zu erklären. Die Wirklichkeit erscheine als „echte Fälschung“. Hier wie dort kombinierten sich „Gelehrsamkeit und Possenreißerei“, wirke ein Ineinander von Tragik und Komik, und die tiefste Bedeutung verberge sich im „Unvorstellbaren“.

Im Lichte der „Pataphysik“ schmelzen Widersprüche und Gegensätze ein, auch Geschichte und Gegenwart haben keine sondernde Bedeutung, Ernst und Unernst verbrüdernd sich in sanfter Provokation, in einem morgensternschen Lächeln.

Dass Grabbe mit seiner vernünftigeren Antivernunft jedoch auch energisch zum Schlag ausholt gegen das sinnlose Gehebe einer an Regeln und Baugesetze glaubenden Gesellschaft, das belegte der Literaturhistoriker Rudolf Drux in seinem Vortrag. Den Wirsinn und das Ungeformte in Grabbes Geniestreich führte er zurück auf den Verlust des Glaubens an eine universelle Ordnung „und der auf ihr basierenden Institutionen“, einen Verlust, der auch eine Neubesinnung auf das Wesen der Kunst erzwang.

War die Reorganisation alter Ordnung von Metternichs Gnaden, die mit dem Begriff „Restauration“ nur ungenügend erfasst wird, war die „Grabbe-Zeit“ nicht schon eine Karikatur auf den vornapoleonischen Absolutismus? War das Etikett „Biedermeier“ nicht ein allzu harmloses Etikett auf einem politischen Elixier mit tückischer Wirkung? Drängte darin, unter dem lächerlichen und verlogenen Aufputz, nicht alles nach anderen staatlichen und gesellschaftlichen Formen, und war es nicht gerade Grabbe, der uns das verzerrte Wesen der Zeit sehen und spüren ließ?

Den Theatermacher aber verlangt es nach der Zeit, in der er sich selbst bewegt. Und er wird sie im Stück suchen. Der Librettist, der das Stück für einen zeitgenössischen Komponisten umschreibt, wird nach Substanzen suchen, die sich mit dem Untergang des „Biedermeier“ nicht verflüchtigt haben. Wie finden sie sich mit der Ironie Grabbes zurecht, durch die er sich von der Welt distanziert? Wie mit der Ausweitung der Bühne in den Zuschauerraum, mit dem Lachen des Theaters über sich selbst, seine Moden und Methoden?

Das waren ein paar der Fragen, mit der sich die Teilnehmer unseres kleinen Kolloquiums beschäftigt haben; ihm folgte anderntags übrigens in der Landesbibliothek eine höchst lebendige szenische Einführung in die Probenarbeit des Landestheaters. Hier folgen nun im Abdruck die beiden Vorträge der Tagung und Ausschnitte aus der Podiumsdiskussion.

Die 'Pataphysik ist die tiefere Bedeutung

„Die 'Pataphysik ist die Wissenschaft von den imaginären Lösungen.“¹ So definierte sie 1898 Alfred Jarry. Er war der erste, der die Wissenschaft der Vorstellungskraft erkannte und ihre Eigenschaften beschrieb. Für ihn glich die Imagination einem Universum, das das Gegebene in gleichberechtigter Weise ergänzt, sich mit ihm permanent austauscht, so dass es zwischen der vermeintlich realen und der imaginären Welt keine Unterschiede gibt. Denn alles auf der Welt ist aus der Vorstellung entstanden, derer sich die Menschen seit Urzeiten bedienen. Jeder Schöpfung oder Erneuerung geht eine Vorstellung voraus, die Worte erfindet, um Gedanken zu formulieren, die nichts anderes als imaginäre Lösungen² sind. Der Imagination liegt alles zugrunde, ohne sie gäbe es keine Ideen, keine Neugierde, keine Illusionen, keine Forschungen, keine Experimente, keine Erfindungen. Die 'Pataphysik bildet den Ursprung von allem, sie ist die Wissenschaft aller Wissenschaften, die Wissenschaft an sich, die von allen Menschen praktiziert wird, obwohl sie nur die wenigsten wahrnehmen.

Sie hat dazu beigetragen, dass sich durch die technischen Errungenschaften mittlerweile, quasi auf Knopfdruck, diverse Realitätsebenen gleichzeitig öffnen lassen. Mittels mehrerer Möglichkeiten, derer sich nicht nur die Medien bedienen, werden von überallher Berichte und Bilder gesendet, die simultan verschiedene Welten der Wirklichkeit übermitteln, von der es bekanntlich mehrere gibt. Jean Baudrillard spricht in dem Zusammenhang vom „Hyperraum der Simulation“³. In diesen gehören auch die so genannten virtuellen Realitäten, in die sich die Menschen durch elektronische Technik versetzen. Sie verschaffen sich Zugang in eine Welt, die zwar augenscheinlich nicht existiert, in die sie aber trotzdem eindringen, um darin eine Rolle zu spielen. Realität und Imagination können inzwischen dergestalt dargestellt werden, dass sie sich nicht mehr unterscheiden. Die Welt draußen vor dem Fenster scheint so echt und so wahr zu sein wie die auf dem Bildschirm oder in unserer Vorstellung.

Ist die Welt, ist die Wirklichkeit tatsächlich nur eine echte Fälschung, eine Vermengung diverser Vorstellungen, eine Ansammlung imaginärer Lösungen? Als Antwort könnte ein Zeitgenosse von Christian Dietrich Grabbe, nämlich Thomas Carlyle, zitiert werden, in dessen Roman *Sator Resartus*, der Protagonist Professor Diogenes Teufelsdröckh propagiert: „Ein tiefes Nachsinnen hat stets wenige gelehrt, daß alle sichtbaren Dinge nur Erscheinungen sind“.⁴ Ist es nötig, auf den Zusammenhang zwischen dem tiefen

Nachsinnen, dem Tiefsinn und der tieferen Bedeutung hinzuweisen? So oder so stellen sich Pataphysiker nie die Frage ob echt oder falsch, real oder imaginär, denn für sie ist von Grund auf alles das Gleiche und die Welt in ihrer gesamten Tragweite das wahre Collegium Pataphysicum.

Von Alfred Jarry

Fällt heutzutage der Name Alfred Jarry, folgt meistens gleich darauf der von Ubu. Das kommt nicht von ungefähr, denn *König Ubu* hat bereits mit dem ersten Wort durch das Einschieben eines Buchstabens den größten Skandal in der Geschichte des Theaters evoziert. Kein anderes Theaterstück hat im Nachhinein die Entwicklung des modernen Dramas in so entscheidender Weise geprägt und, was nur wenige wahrhaben, gleichzeitig die Entwicklung der modernen Kunst. Aber es war nicht nur Jarrys Ubu, der neue Wege aufzeigte, den die Nachfolger beschritten, sondern auch seine Romane. Ihn bloß als den Verfasser von *König Ubu* zu sehen, der nur einen Bruchteil seines Werkes bestimmt, versperrt den Blick auf ein vielfältiges Werk, das dominiert ist von Visionen, Prophetien, Gedankenschärfe und Humor.

Doch prägten seinen extravaganten Ruf weniger seine literarischen Werke sondern seine Exzentrik, die aufgesetzte „Maske des Sonderlings“ und die Ausschweifungen, die zu seinem Ruhm ebensoviel beitrugen wie zu seinem Ruin. In der Öffentlichkeit genoss Jarry zeitlebens nur kurzfristig literarische Aufmerksamkeit und zwar durch die bereits erwähnte einmalige Aufführung seines *König Ubu* am 10. Dezember 1896 in Paris. Das um einen Buchstaben erweiterte Wort lautete übrigens ursprünglich merde [Scheiße], in das Jarry ein „r“ einfügte und daraus „merdre“ also Scheißre oder Schreißre machte. Damit „knallte Ubu der französischen Bourgeoisie eine Riesenschreißre in die Fresse. [...] Der ganze Kunstbetrieb des Fin du Siècle war für Ubu und seinen geistigen Nährvater – Schreißre! Und Schreißre alle illusionistischen Praktiken, die das Theater als Theater kunstvoll zu verbergen trachtete. Polemisch verkündete der Autor neue ästhetische Auffassungen und probierte im Ansatz neue Kunstmittel aus, die Jahrzehnte später Allgemeingut des modernen Welttheaters wurden.“⁴⁵

Obwohl das Stück nach der Premiere über Jahre hinweg nicht mehr zur Aufführung gelangte, schrieb Jarry weitere Ubu-Stücke, darunter *Ubu Hahnrei*. Darin wird Ubu präsentiert als Exkönig von Polen und Aragon – und als Doktor der Pataphysik. In seinem Koffer schleppt er ständig sein Gewissen mit sich, bittet es stets um Rat, bekommt diesen auch, um ihn nie zu befolgen oder sich genau gegenteilig zu verhalten.

Nach der einzigen Aufführung von *König Ubu* und den Versuchen, andere Varianten auf die Bühne zu bringen, verbannte Jarry den König zeitweilig

aus seinen Schriften. Dafür ließ er ihn Einzug halten in seine eigene Persönlichkeit und stilisierte sich allmählich selbst zu Ubu. Er sprach von sich nur in der pluralis majestatischen Wir-Form, verwandelte unverdrossen jedes Ding in sein Gegenteil, drehte sämtliche Werte um, stellte die üblichen Gepflogenheiten auf den Kopf, angefangen bei den Mahlzeiten, die er in verkehrter Reihenfolge zu sich nahm. Dem so genannten gesunden Menschenverstand stellte er die scheinbare Antivernunft seiner 'Pataphysik entgegen und „zerstörte die konventionelle Weltsicht durch eine Kombination aus tiefgründiger Gelehrsamkeit und Possenreißerei“.⁶

Er begann sein eigenes Werk zu verkörpern, versuchte in seiner Person die Gegensätze zwischen Mythos und Realität, Kunst und Leben, Wirklichkeit und Halluzination aufzuheben. Für ihn war träumen und wachen dasselbe, gab es keinen Unterschied zwischen Visionen, Einbildungen und scheinbar tatsächlichen Be- und Gegebenheiten, gemäß seiner Wissenschaft von den imaginären Lösungen, angesichts der alles das Gleiche ist. Um diesen Zustand – zumindest imaginär, was für ihn real bedeutete – besser erreichen zu können, benutzte er diverse Drogen. Dabei schien ihm der Alkohol weit mehr zu bieten als die durch Opiate oder Haschisch erzeugten künstlichen Paradiese. Sein unglaublicher Verbrauch an Absinth, zum Schluss war es Äther, erleichterte ihm möglicherweise die Verbindung zwischen rauschhafter Halluzination und vermeintlicher Realität zu schaffen, aber er sorgte auch für einen baldigen Verfall seiner Persönlichkeit. Zusätzlich beschleunigt wurde sein körperlicher Ruin von seiner völligen Verarmung. In einer seiner Behausungen war er genötigt, sein Fahrrad an der Decke aufzuhängen, damit die Ratten die Reifen nicht anknabberten, Gerichtsvollzieher waren hinter ihm her, und einem Freund erklärte er, „wir müssen die Legende berichtigen – denn Père Ubu, wie ich genannt werde, stirbt nicht, weil er zuviel getrunken hat, sondern weil er nicht immer genug zu essen hatte. [...] Ich glaube, Sie verstehen jetzt, daß er nicht wegen Trinkens oder anderer Orgien stirbt“⁷. In großer Not überstand er den Winter 1904/05 und zog sich in seine Geburtsstadt Laval zurück. Als schließlich, wie Jarry glaubte, die letzten Stunden seines Lebens gekommen sind, berichtet er in einem Brief von seinem desaströsen Zustand und erwähnt, vor zwei Tagen die letzte Ölung bekommen zu haben.

Allerdings hatte er sich geirrt, König Ubu schien doch nicht gewillt, auf diese Weise in das Reich der unbekanntenen Dimensionen vorzudringen. Zumindest erholte sich Jarry und es war ihm möglich, nach Paris zurückzukehren, wo er ständig unter dem Einfluss des Äthers stand. Seine schleichende Gehirnlähmung nahm immer drastischere Ausmaße an, so dass er in ein Krankenhaus eingeliefert werden musste. Tagelang verbrachte er, abgesehen von geringen Ausnahmen, im komaähnlichen Zustand, bevor er starb. Es

war der Allerheiligentag des Jahres 1907, etwas mehr als 34 Jahre nach seiner Geburt am 8. September 1873.

Jarrys Definitionen der 'Pataphysik

Bereits 1893 in seinem ersten veröffentlichten Text mit dem Titel *Guignol*⁸, erwähnt Alfred Jarry die 'Pataphysik, ohne näher auf sie einzugehen. König Ubu wird darin erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, und zwar als „der Nassauer“, der sich selber einlädt, um zu bleiben, und sich folgendermaßen vorstellt:

Monsieur Ubu: Dies belieben Sie zu behaupten, mein Herr, doch sprechen Sie zu einem großen Pataphysiker.

Achras: Verzeihung, wie meinen? ...

Monsieur Ubu: Pataphysiker. Die Pataphysik ist die Wissenschaft, die wir erfunden haben, denn das Bedürfnis danach machte sich allgemein bemerkbar.

Weitere Angaben oder Erklärungen zu dem Begriff 'Pataphysik enthält *Guignol* nicht, und Ubu selbst gibt keine Antwort auf die Fragen von Achras:

Was heißt denn das, bitte scheen? Herr Ubu, weiland König von Polen und Aragon, Doktor der Pataphysik. Ich kapiere rein gar nichts. Was ist denn das, bitte scheen, Pataphysik?

In einem anderen Text mit dem Titel *Être et Vivre*⁹ wiederholt Jarry, wie ein Motto, die Vorstellung Ubus als Doktor der 'Pataphysik und den Satz von der Wissenschaft, die er erfunden habe, da sich ihre Notwendigkeit allgemein bemerkbar mache. Auch hier folgt keine nähere Ausführung, was diesen Begriff betrifft. Doch behandelt dieser Text über *Sein und Leben* inhaltlich eine pataphysische Gesetzmäßigkeit: Die Identität der Gegensätze. Damit ist aber nicht die Dialektik gemeint, die auf abwiegende Art eine Verbindung der Gegensätze sucht. In der 'Pataphysik wird keine Verbindung von Gegensätzen, sondern deren Identität geschaffen, indem sie miteinander verschmolzen und ihre Unterschiede aufgehoben werden, so dass sie sich in einer vollkommenen Harmonie befinden. Es gibt keine Unterschiede mehr, weder zwischen unbewusstem Sein und bewusstem Leben, Gedanken und Tat, Traum und Realität, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und letztlich auch nicht zwischen Tag und Nacht. Dies sind die Voraussetzungen seines 1898 verfassten und posthum 1911 erschienenen Romans *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll. Pataphysiker*. Darin liefert Jarry eine Definition bezüglich der Wissenschaft der Vorstellungskraft.

Alles fließt ineinander, Zeit und Raum, Vision und Wirklichkeit, Tod und Leben. Die Universen vermischen sich mit ihren Supplementär-Universen, Dimensionen heben sich auf, Logik und Vernunft gleichen Unvernunft und

Alogik, jedes Wesen, jedes Objekt verkörpert sich selbst und beinhaltet gleichzeitig sein Gegenteil. Alles ist gebildet von Zufällen, ohne Zusammenhänge und nur als Ausnahme zu sehen. Dies sind Grundzüge der Pataphysik und die Erscheinungsformen der Welten und Gegenwelten, Phänomene und Epiphänomene, in denen sich der unerschütterliche Universalgelehrte Doktor Faustroll bewegt. Ganz gleich ob im Jenseits oder im Diesseits, die Gesetze der Pataphysik führen ihn in Bereiche, die die Grenzen äußerer Welten hinter sich lassen, in denen eine neue, andere Wirklichkeit erscheint oder entsteht. Außergewöhnlichkeiten und Absonderlichkeiten bestimmen das Geschehen, paradoxe Naturphänomene und Umkehrungen bilden eine Welt, die kein Koordinatensystem und keine Kausalität kennt, geschweige denn akzeptiert. Jede Regelmäßigkeit wird als Ausnahme betrachtet und ihre Ausnahme als eine Ausnahme der Ausnahme. Proportionen verschieben sich permanent, Deformationen lösen einander ab, das Besondere und das Ungeheure gehören den Selbstverständlichkeiten an, das Monströse mit seiner „unerschöpflichen Schönheit“¹⁰ wird zur ständigen Erscheinungsform.

Im zweiten Buch dieses Romans werden die „Elemente der Pataphysik“ verkündet. Jarry definiert sie hier zum ersten Mal als „Wissenschaft der imaginären Lösungen“, die die Metaphysik in genau dem Maße übersteigt, wie diese die Physik, und dass zu ihrer korrekten Schreibweise ein vorangehender Apostroph gehört.¹¹ Verpflichtet einer neuen Wirklichkeit fern der äußeren Erscheinungswelt, in der sich alles verwechselbar, verwandelbar, umkehrbar und austauschbar präsentiert, bleibt sie völlig unbegrenzt, es existiert darüber nichts, denn „die Pataphysik ist die letzte Instanz“.¹² Gleich einem zusätzlichen, einem ergänzenden Universum betrachtet sie die Welt als Mosaik von Zufällen und Ausnahmen, in dem sich alles in seiner eigenen Einfachheit darstellt. Aber „die Einfachheit muss nicht immer simpel sein, sondern sie ist vielmehr eine ineinander verwobene, sich durchdringende Vielfalt“.¹³

Elemente der Pataphysik

Definition

Ein Epiphänomen ist das, was zu einem Phänomen hinzukommt.

Die Pataphysik, [...] deren wirkliche Orthographie Pataphysik, mit vorausgehendem Apostroph lauten muß, um ein billiges Wortspiel zu vermeiden, ist die Wissenschaft von dem, was zur Metaphysik hinzukommt, sei es innerhalb derselben, sei es außerhalb derselben, und die sich genau so weit über diese erhebt, wie jene über die Physik. Und da das Epiphänomen oft akzidentiell ist, soll die Pataphysik vor allem die Wissenschaft vom Besonderen sein, wenn man auch behauptet, es könne nur eine Wissenschaft des Allgemeinen geben. Sie soll die Gesetze untersuchen, durch die die Ausnahmen bestimmt werden und soll das über das unsere hinaus bestehende Universum erklären; oder bescheidener, sie soll ein Universum

beschreiben, das man sehen kann und das man vielleicht statt des Überkommenen sehen sollte, weil die Gesetze des überkommenen Universums, die man entdeckt zu haben glaubt, Wechselbeziehungen zwischen Ausnahmen, wenn auch ziemlich häufigen, darstellen, auf jeden Fall aber zwischen akzidentiellen Fakten, die nicht einmal den Reiz der Einmaligkeit besitzen, weil sie sich auf wenig außergewöhnliche Ausnahmen beschränken.

Definition: Die Pataphysik ist die Wissenschaft imaginärer Lösungen, die den Grundmustern die Eigenschaften der Objekte, wie sie durch ihre Wirkung beschrieben werden, symbolisch zuordnet.

Von verschiedenen Definitionen der 'Pataphysik

„Wenn die Physik behauptet: Du hast einen Bruder und er mag Käse, dann erwidert die Metaphysik: Wenn du einen Bruder hast, mag er Käse. Aber die 'Pataphysik sagt: Du hast keinen Bruder und er mag Käse.“⁴⁴ Betrachtet mit diesen Worten von Georges Perec, befasst sich die Wissenschaft von den imaginären Lösungen mit dem, das es augenscheinlich nicht gibt – und trotzdem existiert. Sobald es als Idee, als Gedanke und Vorstellung erscheint, muss es als existent betrachtet und anerkannt werden. Deshalb misst ihm die 'Pataphysik denselben Wert, denselben Ernst und dieselbe Objektivität bei, als handle es sich um eine „reale Existenz“. Phantasieprodukte sind genauso „wahr“, stellen die gleiche Einbildung dar, wie die als „wirklich“ wahrgenommene Welt, von der angenommen wird, sie verkörpere die Realität. Die 'Pataphysik macht keinen Unterschied zwischen so genannten Tatsachen und Einbildungen, für sie entspringt und entspricht alles nur Vorstellungen, da allem imaginäre Lösungen vorhergehen – und andere Lösungen als solche existieren im Ernst keine. Sie sieht, wie es ist und wie es sein könnte, stellt visionäre, utopische und uchronistische Vorstellungen neben angebliche Fakten und gegebene Umstände und schafft, unsichtbaren Wirklichkeiten gleich, eigene, neue Welten oder Gegenwelten, was dasselbe ist.

Angesichts ihrer unbegrenzten Erscheinungs- und Verbreitungsform ist eine genaue Definition von 'Pataphysik nicht möglich. Ihre Produkte bzw. Lösungen tauchen in allen denkbaren Varianten auf, dass angesichts ihrer Vielfalt zahlreiche Definitionsversuche existieren. Sie hat ihre eigenen Bestimmungen, ihre eigenen Gesetze, die sie jederzeit verwerfen und in ihr Gegenteil verkehren kann. Da sie sich stets verschiedene Standpunkte und Haltungen aneignet, sieht sie die Dinge aus vielerlei Blickwinkeln mit differenzierten Sichtweisen, die sie in ihrer gesamten Komplexität erfasst. Sie betrachtet das Ganze, nimmt es auseinander, setzt es neu zusammen, betrachtet es eingehend, nimmt es auseinander, setzt es neu zusammen, um es eingehend zu betrachten, bevor sie es wiederum auseinander nimmt, usw. Dargestalt seziiert mutieren Vernunft und Logik keinesfalls zur Alogik und

Unvernunft, sondern zu einer anderen Vernunft, einer neuen Logik, die wiederum eine neue Vernunft und eine andere Logik in sich bergen usw. In der grenzenlosen Welt pataphysischer Betrachtungen, die das Unvorstellbare und Unmögliche gleichermaßen mit einschließt und es dem Vorstellbaren und Möglichen gleichsetzt, kann nichts als wahr oder falsch angenommen werden. Selbst ihre Definitionen ändern sich ständig und unterziehen sich dem Wandel möglicher Sichtweisen. „Jarrys Definition der 'Pataphysik ist notwendigerweise selbst pataphysisch, da die Definition der 'Pataphysik nicht mehr wert ist, als eine andere pataphysische Aussage“.¹⁵ Sie hat ihre eigenen Bestimmungen, ihre eigenen Gesetze, und verwirft sie wieder, denn sie ist, den Worten von Boris Vian zufolge, „vor allem eine Art des Seins, eine Haltung, die jedem erlaubt, kein anderes Gesetz als das eigene anzuerkennen, indem er das Leben als Ausnahme führt“¹⁶. Ihr und dem Pataphysiker gehört jedes Recht, selbst das, sie zu leugnen oder ihre Existenz zu verneinen. „Was gewisse Leute entschlossen Realität nennen, ist nur die lineare Darstellung eines ihrer Aspekte, denen unsere Vorstellung ein Ganzes zuführt. Jene, die die elementaren imaginären Lösungen praktizieren, werden sogar so weit gehen, zu verneinen, dass es imaginäre Lösungen sind“.¹⁷ Aber das schafft keinen Unterschied, denn das Gegenteil von 'Pataphysik ist 'Pataphysik. Oder, anders ausgedrückt: „Die 'Pataphysik ist die erhabene Wissenschaft und Widerlegung der sichtbaren Absurdität durch die Absurdität selbst“.¹⁸ Der Pataphysiker weiß genau Bescheid über die Sinnlosigkeit oder Absurdität aller Aktivitäten und Nichtaktivitäten, und macht sie trotzdem – immer im Bewusstsein ihrer Sinnlosigkeit, die ihm Sinn genug ist. Er weiß, dass alles nur Täuschung ist, besonders seine Wissenschaft der imaginären Lösungen. So sieht sie Ionesco als „eine ungeheuer sorgfältig ausgearbeitete und konstruierte Täuschung, so wie Zen eine Übung im Täuschen ist“.¹⁹ Sie muss allerdings nicht üben, um zu täuschen, muss ihre Täuschungen nicht verbergen, da sie außer sich selbst nichts zu verbergen und nichts zu täuschen hat. „Die Eigentümlichkeit der 'Pataphysik besteht darin, eine Fassade zu sein, die nur Fassade ist, ohne etwas dahinter“²⁰, schrieb Julien Torma. Gleich einer sich ständig ändernden Kulisse, hinter der sich nichts befindet, ein Vorhang, der nichts verdeckt und deshalb nichts enthüllen kann. „Die 'Pataphysik kann nicht entschleiert werden, denn sie ist durch sich selbst eine Entschleierung. Wahrscheinlich weil sie, pataphysisch gesehen, ein Schleier ist.“²¹ Ein Schleier, der sein Schleiersein verschleiert. „Der Schüler der 'Pataphysik glaubt, die Entschleierung enthülle etwas Neues und Wundervolles, der Meister ist erfahren genug, um auf diese oder jene Art zu begreifen, dass die Enthüllung nur die Enthüllung in sich birgt, dass da eine Enthüllung stattfindet. Kurz gesagt: Der Schleier ist das Geheimnis!“²²

Ganz gleich, ob er scheinbare Geheimnisse lüften will oder zu irgendwelchen Schlüssen gelangt, falls er überhaupt welche zieht, dem Pataphysiker geht es weder um allgemeine Erklärungen noch um Analysen. Alle Lösungen sind ihm gleich wichtig, da es für ihn, wie bereits erwähnt, außer imaginären Lösungen keine anderen im Ernst gibt. Auch nicht im Humor, und da dem Pataphysiker alles ernst ist, begegnet er auch dem Humor mit Ernst, da Humor, Komik und Ernst identisch sind. „Komik ist ein Ernst, der sich durch die Narretei entschuldigt, der ernstgenommene Ernst ist unerbittlich nährisch“²³, formuliert es Shattuck, und Siegfried Kracauer ergänzt, dass „eine Scheibe Humor“ nicht genüge, denn „Pataphysik ist die ganze Wurst“²⁴. Und die lässt sich, um es mit Jean Baudrillard auszudrücken, „nur in einer neuen Sprache definieren, die noch nicht gefunden wurde, weil sie allzu offensichtlich ist: die Tautologie. Mehr noch: sie kann sich nur durch ihr eigenes Ende ausdrücken, sprich: es gibt sie nicht“²⁵. Jedenfalls ist sie, ganz gleich, ob es sie gibt oder nicht, ob sie (an)erkannt wird oder nicht, „keine Schule, noch weniger eine Religion oder gar ein Zeitvertreib. Aber wenn Pataphysik nur ein Vakuum bedeutet, eine Abwechslung, eine vornehme Verdrießlichkeit, dann zur Hölle mit der Pataphysik“²⁶. Allerdings entspricht die Wissenschaft der imaginären Lösungen keinem Vakuum, im Gegenteil, sie ist, Fernando Arrabal zufolge, „eine immerwährende Gegenwart, eine permanente Gabe, faustisch und verhängnisvoll, eine göttliche Überraschung. Die Pataphysik ist das tägliche Brot“²⁷. Eine Kostbarkeit sozusagen, der selbst die Zeit nichts anhaben kann, da sie keinen Unterschied zwischen Vergangenenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem macht. Sie kennt keine Zeitbegriffe, und wenn, nur um diese aufzuheben, indem sie wahllos darin auf- und abtaucht, und deshalb hat sie keine nachvollziehbare Geschichte und keine greifbare Existenz. „Wie überall war sie schon da, ehe wir da waren, und kann uns alle entbehren. Sie wird immer da sein und uns alle entbehren können. Sie entbehrt selbst ihr Sein. Denn sie braucht kein Sein, um zu sein“²⁸, proklamierte Irénée Louis Sandomir. Sie lässt sich weder auf historische noch auf andere Weise in Epochen einteilen, hat weder Anfang noch Ende, sondern bildet ihren eigenen Anfang und ihr eigenes Ende, die sie gleichzeitig darstellt, da sie das Ende der Enden ist.²⁹ Wie ein Motto benutzt das Collège de Pataphysique den Satz „die Pataphysik ist das Ende der Enden“. Auch wenn es seit seiner Gründung 1948 immer wieder neue Erklärungen präsentierte und weiterhin präsentieren wird, ist seine offizielle, nun folgende Definition eindeutig:

Was ist die Pataphysik?

Die weitreichendste und tiefsinnigste der Wissenschaften, jene, die übrigens alle in sich enthält, ob sie wollen oder nicht, die Pataphysik oder Wissenschaft von

den imaginären Lösungen, wurde von Alfred Jarry durch die bewundernswerte Person von Doktor Faustroll veranschaulicht.

Die „Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker“, geschrieben 1898 und erschienen 1911 (nach dem Tod von Jarry), enthalten zugleich die Prinzipien und die Feinheiten der 'Pataphysik, Wissenschaft des Besonderen, Wissenschaft der Ausnahme (selbstverständlich gibt es auf der Welt nur Ausnahmen, und die „Regel“ ist genauso eine Ausnahme der Ausnahme; und was das Universum betrifft, so definierte es Faustroll als „das, was die Ausnahme von sich selbst bildet“).

Diese Wissenschaft, der Jarry sein Leben geweiht hat, praktizieren die Menschen, ohne es zu wissen. Es wäre für sie leichter, aufhören zu atmen.

Wir finden die 'Pataphysik in den exakten oder inexakten Wissenschaften, in den schönen und den hässlichen Künsten, in den literarischen Aktivitäten und Inaktivitäten aller Arten.

Öffnen Sie eine Zeitung, hören Sie Radio, sehen Sie fern, sagen Sie 'Pataphysik! Die 'Pataphysik ist die Substanz selbst von dieser Welt.

Was ist das Collège de 'Pataphysique?

Das Collège de 'Pataphysique wurde 1948 vulg. gegründet um diese Probleme, die wichtigsten und ernstesten von allen, zu studieren. Dass man sich nicht täuscht: Es geht nicht darum, die menschlichen Aktivitäten und die kosmische Wirklichkeit aufzudecken, wie die Einfältigen glauben, die Jarry für einen Satiriker halten; es geht nicht darum, einen spöttischen Pessimismus und einen ätzenden Nihilismus bloßzulegen. Im Gegenteil: Es geht darum, die vollkommene Harmonie aller Dinge zu entdecken, die darin liegende tiefe Übereinstimmung der Geister klarzulegen und sie mit unergründlichem Wissen zu bereichern. Es geht darum, bewusst zu machen, was alle unbewusst tun.

Das Collège de 'Pataphysique wendet sich und kann sich nur an eine Minderheit wenden.

Seine Arbeiten haben vielseitigen Charakter. Der oberflächliche Betrachter amüsiert sich manchmal aus vollem Herzen: Er glaubt darin grausame Dummheiten zu entdecken, ungeheure oder feinsinnige Scherze, Sammlungen von pikanten Kuriositäten...

Hat er Unrecht?

Jene, die es eingehender in Augenschein nehmen und seine Arbeiten über längere Zeit hinweg verfolgen, bemerken nach und nach, dass sie einer Gesamtansicht und einer völlig neuen Psychologie entsprechen. Außerhalb des Lachens und vielleicht des Lächelns. Jarry war unerschütterlich.³⁰

Vom Collège de 'Pataphysique und der tieferen Bedeutung

Es soll hier nicht ausführlich auf das Collège de 'Pataphysique eingegangen werden, denn zu weit reichend sind seine Aktivitäten, um sie innerhalb dieses Beitrages entsprechend zu erläutern und zu würdigen.³¹ Nicht unerwähnt bleiben soll, dass diese „Gesellschaft der gelehrten und unnützen

Forschungen“, wie sie sich selbst definiert, streng hierarchisch aufgebaut ist, bestehend aus 7 fundamentalen Kommissionen, 5 Co-Kommissionen, 77 Unterkommissionen und 15 Intermissionen, wobei eine Intermission die Unterkommission einer Unterkommission ist. Zuständig sind die einzelnen Abteilungen für genau definierte Bereiche, innerhalb derer ihre Mitglieder Studien und Forschungen betreiben. Veröffentlicht werden die Ergebnisse, die wissenschaftlich fundiert, detailliert recherchiert, akkurat bewiesen und akribisch nachvollziehbar sein müssen, in den Publikationen des Collegiums. Neben ihren Beiträgen finden sich darin Dichtungen und Grafiken von Zeitgenossen und Patacessoren, wie die genannt werden, die, wenn auch unbewusst, 'Pataphysik ausübten bevor das Collegium gegründet wurde und zu früh starben, um Mitglieder werden zu können. Zu ihnen gehört beispielsweise zweifelsfrei Christian Dietrich Grabbe.

Dessen Theaterstück *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* bildet nicht nur einen Bestandteil der Bibliothek von Doktor Faustroll, es wurde auch von Alfred Jarry in die französische Sprache übersetzt. Als Erster erkannte er die neuen Ansätze, die dieses Stück bot, obwohl es bereits über 70 Jahre alt war. Er entlich sich daraus für seinen *König Ubu* mehr als bloß Andeutungen und plante, es mit Marionetten aufzuführen. Allerdings scheiterte das Projekt, seine Übersetzung verschwand und konnte erst im Jahre 2001 von Mitgliedern des Collège de 'Pataphysique gefunden werden. Zu Ehren von Grabbes 200sten Geburtstag wurde Jarrys Übersetzung als Buch präsentiert und aufgeführt, um zwei Dichter zu ehren, die, obwohl durch Jahrzehnte voneinander getrennt, in ihrem Leben und Werk etliche Gemeinsamkeiten aufweisen, ohne damit nur auf ihren Alkoholkonsum anzuspielen.³²

Zur oberflächlichen Gemeinsamkeit, der möglicherweise ihr Hang zu hochprozentigen Getränken anzurechnen sei, gehört wohl ihre völlige Verarmung und die Tatsache, dass beide im 35sten Lebensjahr das Diesseits verließen, ohne dass ihnen zeitlebens dichterischer Erfolg beschieden war, geschweige denn ein Einblick auf die bahnbrechenden Einflüsse, die ihre Werke wirklich haben sollten. Viel tiefer liegt ihre Verbindung innerhalb ihrer Schriften – und darin am tiefsten in der 'Pataphysik. Grabbe war es ein Anliegen, Extreme zu vereinigen, wie er brieflich betonte; Jarry bezeichnet die Vereinigung der Extreme als elementare Grundhaltung der 'Pataphysik, nicht nur, um die Identität der Gegensätze zu bezeugen. Beide präsentieren Gegenwelten, drehen in ihren Werken die so genannte Vernunft und den gesunden Menschenverstand auf den Kopf und machen keinen Unterschied zwischen Tragik und Komik, Ernst und Humor. Grabbe selbst betont, dass ihm das Komische nicht tragisch genug und das Tragische nicht komisch genug sein kann, und erkennt die Imagination, die Phantasie des Lesers als das wahre Theater des Dichters. Sowohl Grabbe als auch Jarry sind über-

zeugt von der Notwendigkeit des Auseinandernehmens, des Zerstörens, um neu zusammen zu setzen oder aufzubauen, wobei Jarry noch einen Schritt weitergeht. Heißt es bei Grabbe: „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen. Erst zu Ruinen müssen wir uns schlagen, ehe wir wissen, was wir sind und was wir können“, so proklamiert Ubu: „Wir haben beileibe nicht alles zerstört, wenn wir nicht auch noch die Ruinen zerstören“. Nur so ist es möglich, neue Welten aufzubauen, die immer aus der Imagination entstehen. Sie ist es auch, die dazu verleitet, sich auf die Suche nach der tieferen Bedeutung zu begeben, die das Wahre enthalten soll. Das ist, als suche sie sich selbst, denn das Wahre, das Wirkliche, die tiefere Bedeutung also, ist immer eine imaginäre Lösung. Es beruht auf nichts als Vorstellungen, selbst wenn diese unvorstellbar zu sein scheinen. Doch wie formuliert es Umberto Eco: „Zur ultimativen Vervollkommnung der 'Pataphysik ist es notwendig, sie von der Wissenschaft der imaginären Lösungen in die Wissenschaft der unvorstellbaren Lösungen umzuwandeln.“⁶³³ Aber gerade das Unimaginäre, das Unvorstellbare birgt in sich die tiefste Bedeutung überhaupt.

Anmerkungen

- 1 Alfred Jarry: *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll. Pataphysiker. Neowissenschaftlicher Roman*. Berlin 1968. (*Gestes et opinions du Docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique*. Paris 1911.)
- 2 Jean-Hugues Saimmont: *Die Sprache ist im höchsten Grade eine imaginäre Lösung*. In: Viridis Candela. Cahier du Collège de 'Pataphysique 7, 8 Absolu 80 E. P. „Jede Idee, ganz gleich ob bewußt oder unbewußt, ist pataphysisch“, schreibt Matthijs van Boxsel in: *De Encyclopedie van de Dombeid*. Amsterdam 2003. Roger Shattuck bezeichnet „die Idee der Wahrheit“ als „die imaginärste aller Lösungen“. Vgl. Shattuck: *An der Schwelle der 'Pataphysik*. Paris, Collège de 'Pataphysique XC E. P.
- 3 Jean Baudrillard: *'Pataphysik des Jahres 2000*. In: *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*. Berlin 1994.
- 4 Thomas Carlyle: *Sartor Resartus. Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh*. Zürich 1991.
- 5 Zitiert nach Manfred Nöbel: *Alfred Jarry – Versuch einer Annäherung*. In: Alfred Jarry: König Ubu. Stücke und Materialien, Manfred Nöbel (Hrsg.), Leipzig 1978.
- 6 Roger Shattuck: *Die Belle Epoque*. München 1959.
- 7 Zitiert nach Shattuck, *Die Belle Epoque*.
- 8 In der Zeitschrift *Écho de Paris littéraire illustré*, Paris 23. April 1893. Guignol bedeutet einerseits Hanswurst oder Kasperle, aber auch Puppenspiel, Kaspertheater und Guckkastenbühne.
- 9 *Être et Vivre* [Sein und Leben] erschien in der Zeitschrift *L'Art Littéraire*, mars-avril, Paris 1894.
- 10 „Monster nenne ich jede unerschöpfliche Schönheit“ – Alfred Jarry.

- 11 Explizit erwähnt wird, der Apostroph sei nötig, „um einen Kalauer zu vermeiden“. Unerwähnt bleibt, worin er besteht. Möglicherweise soll kein Zusammenhang evoziert werden zwischen dem spanischen Wort „pata“, das soviel bedeutet wie Fuß, Pfote, Pranke, aber auch Ente, und dem hier angewandten Präfix „Pata“. Jarry schrieb, trotz dieses Hinweises, „Pataphysique“ fast permanent ohne Apostroph. Das Collège de 'Pataphysique verfährt anders. Es gebraucht die Gegenüberstellung *'Pataphysik* / *Pataphysik* (mit und ohne Apostroph), um die bewusste *'Pataphysik*, die bewusst betrieben wird, von der unbewussten *Pataphysik*, die betrieben wird, ohne es zu wissen, zu unterscheiden. Als Adjektiv gebraucht, in Form von pataphysisch, bleibt der Apostroph weg.
- 12 Vgl. Shattuck, Anmerkung 2.
- 13 Alfred Jarry: *Minutengläser mit Gedächtnissand*. Frankfurt/Main 1987. (*Les Minutes de Sable Mémorial*, Paris 1894.)
- 14 Georges Perec anlässlich einer Radiosendung des Saarländischen Rundfunks, die 1968 von Ludwig Harig und Eugen Helmlé gestaltet wurde und sich ausschließlich mit der 'Pataphysik beschäftigte.
- 15 Ruy Launoir: *Clefs pour la 'Pataphysique*. Paris 1969, 2005.
- 16 Boris Vian: *L'Esprit frappeur*. Paris 2002.
- 17 Noël Arnaud: *La 'Pataphysique*. In: *Le Monde*, Paris, 20 novembre 1967.
- 18 Anonym in: *L'Orchidée*. Paris, 1^{er} mai 1968
- 19 Line Mc Murray: *Quatre leçons et deux devoirs de 'Pataphysique. Interviews avec Eugène Ionesco*. Montréal 2001. Die Interviews wurden 1980 geführt; an anderer Stelle darin erklärt Ionesco: „Mein Theater ist metaphysisch in dem Maße, in dem es versucht, in die oberen Bereiche dieser zufälligen Welt vorzudringen. Aber wenn es darum geht, Antworten zu liefern, könnte es pataphysischer nicht sein“.
- 20 Julien Torma: *Écrits définitivement incomplets. Paris 2003*. (Brief an René Daumal vom 20. November 1929).
- 21 Launoir, Anmerkung 15.
- 22 V. Plomb, J. Brunet in: Viridis Candela. Cahiers du Collège de 'Pataphysique 13-14, 15 Pédale 81 E. P.
- 23 Vgl. Shattuck, Anmerkung 2.
- 24 Siegfried Kracauer in: Eröffnungen Nr. 39, Bleiburg 1963.
- 25 Jean Baudrillard: *'Pataphysique*. Paris 2002. Vorher veröffentlicht unter dem Titel: *Ubu et l'état gazeux*. In: Viridis Candela. Carnet du Collège de 'Pataphysique 5, 8 Absolu 129 E. P.
- 26 Opach: *Message de Sa Magnificence*. In: Viridis Candela. Subsidia Pataphysica 1, 29 Sable 93 E. P.
- 27 Fernando Arrabal in: Magazine Littéraire Nr. 388, Paris, juin 2000.
- 28 Irénee Louis Sandomir: *Botschaft Seiner Magnificenz des Vize-Kurators und Gründers des Collège de 'Pataphysique am 14. Cónamen LXXXIV E. P. anlässlich der Feierlichen Inauguration des Instituto Altos Estudios Patafisica d'Ubuenos Aires*.
- 29 Der Satz « La 'Pataphysique est la fin des fins [Die 'Pataphysik ist das Ende der Enden] » steht auf dem offiziellen Briefpapier des Collège de 'Pataphysique.
- 30 Silvain D'Y: *Introduction au Promptuaire des Publications du Collège de 'Pataphysique*. 1 Absolu 98 E. P.

- 31 Eine detaillierte Schilderung der Geschichte und Aktivitäten des Collège de 'Pataphysique von seinem Anfang bis zur Gegenwart findet sich in Klaus Ferentschik: *'Pataphysik. Versuchung des Geistes*. Berlin: Matthes & Seitz, 2006.
- 32 *Les Silènes. Adaptés de l'allemand de C. D. Grabbe par Alfred Jarry. Musique de Claude Terrasse. Avec un éloge technique de Thieri Foulc et Philippe Cathé*. Collège de 'Pataphysique CXXIX E. P. Eine detaillierte Schilderung der Pariser Uraufführung findet sich in: Klaus Ferentschik: *Die Silenen. Die Uraufführung von Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Übersetzung von Alfred Jarry am 11.12.2001 in Paris*. In: Grabbe-Jahrbuch 2003, 22. Jg., Bielefeld: Aisthesis, 2003, 107-109. Mehr über diese Aufführung (auch Fotos), die Geschichte des Manuskripts sowie die geistige Verbundenheit zwischen Jarry und Grabbe in *Carnet du Collège de 'Pataphysique* 6, 15 Sable 129 E.P.
- 33 Umberto Eco: *Il Secondo Diario Minimo*. Mailand 1992.

Literaturtheater oder von der tieferen Bedeutung der Ironie in Ch. D. Grabbes Komödie

An seinem 21. Geburtstag erhielt Christian Dietrich Grabbe einen Brief des renommierten Schriftstellers Ludwig Tieck; darin bescheinigt dieser dem ihm zugeschickten *Herzog Theodor von Gothland*, Grabbes dramatischem Erstling, bei aller Kritik „nicht selten große Gedanken, die auch mehr wie einmal kräftig ausgedrückt sind“, ja, er habe sogar einige Stellen entdeckt, die er „groß nennen möchte, Verse in denen wahre Dichterkraft hervorleuchtet“.¹ Jedenfalls habe das ebenso anziehende wie abstoßende Werk, das sich „sehr von dem gewöhnlichen Troß unserer Theaterstücke unterscheidet“, seine „große Teilnahme für den Autor gewonnen“.² Beim Adressaten löst diese Mitteilung eine ganze Salve von Glücksgefühlen aus, und am 16. Dezember 1822 schreibt er begeistert zurück: „Hochverehrter Herr! Ihr Brief, welcher mich gerade an meinem Geburtstage überraschte, ist mir das schönste und wertheste Geburtstagsgeschenk, welches ich jemals erhalten habe“.³ Zwar habe ihn die Kritik des berühmten Kollegen „meistentheils bis in das Innerste“ getroffen, doch „statt eine jämmerliche Autorenempfindlichkeit zu fühlen, bin ich vielmehr entzückt, Ihres Tadels werth gewesen zu seyn“.⁴ Den Eltern gegenüber nennt er das handfeste Motiv für sein Entzücken; ihm könne „dieser Brief [...] außerordentlich nützlich werden, denn wenn z.B. nur Jemand weiß, dass ich mit Tieck, der fast Niemanden eines Briefwechsels würdigt, korrespondire, so ist das mehr Empfehlung, als wenn ich ein Adelsdiplom in der Tasche hätte“.⁵ Darüber hinaus setzt er Tiecks Aufforderung, „lassen Sie uns bekannter miteinander werden“⁶, für ihn „liebreiche Worte“, unverzüglich um, indem er seinem Schreiben sein wenige Monate zuvor verfasstes Lustspiel beifügt – nicht ohne zu wissen, dass er sich damit auf ein literarisches Feld begeben hatte, das Ludwig Tieck als erster in Deutschland gegen Ende des 18. Jahrhunderts bestellt hatte, weshalb sein Kalkül, die übersandte Komödie werde „die nachsichtige Meinung, welche Ewr Wohlgeboren von mir gefasst haben, nicht verringern“⁷, nicht ganz unberechtigt war: Musste sie diesen nicht weit mehr interessieren als das so wohlwollend aufgenommene Trauerspiel, wenn sie, wie der Grabbe-Biograph Lothar Ehrlich konstatiert, auf einer Vielzahl „motivischer und struktureller Rückgriffe auf die romantische Literatur- und Theaterpraxis, die eben durch Tieck repräsentiert wurde“⁸, basiert?

Im Folgenden möchte ich Tiecks komödiengeschichtlichen Neuanatz, mit dem er dem literarischen Programm der Frühromantik, insbesondere Friedrich Schlegels dramatische Form verlieh, am Beispiel seiner wohl bekanntesten Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) erläutern, bevor ich dann auf dessen Übernahme und Weiterentwicklung durch Grabbe eingehe.⁹

I.

In seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795) hebt Friedrich Schlegel deren Schönheit hervor; ihrem Ausdruck seien alle anderen Intentionen des Dichters untergeordnet. Der schönen und objektiven Dichtung der alten Griechen stellt er die moderne Poesie gegenüber, die sich aus der subjektiven Erfahrung einer brüchigen Wirklichkeit und deren Reflexion durch den modernen Autor entwickle. Der lasse sich von individuellen Eigenheiten und persönlichen Interessen leiten und wirke so an einer Poesie mit, die nicht mehr wie bei den Alten die Harmonie des Universums in formvollendeter Ganzheitlichkeit, sondern „ästhetische Heteronomie“, d.h. Vereinzelung, Subjektivität und eben Selbstbezüglichkeit auszeichne.¹⁰

Friedrich Schlegels Überlegungen sind keineswegs singulär; vielmehr wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem „Geltungsverlust religiöser Weltbilder“¹¹, überhaupt der Aufgabe metaphysischer Gewissheiten, wie sie sich aus der Emanzipation des bürgerlichen Individuums in der Aufklärung ergab, eine Neubesinnung auf das Wesen der Kunst erforderlich; denn diese konnte nicht länger mehr zur Wiedergabe einer universellen Ordnung und der auf ihr basierenden Institutionen herangezogen werden. Spätestens mit der Zerschlagung des politischen Systems, dem Umsturz des *ancien régime* in der Französischen Revolution war sie als dessen Repräsentantin ebenso obsolet wie ihre regelgerechte Hervorbringung, ihre Poiesis nach ästhetisch verbindlichen Normen.

Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund hat F. Schlegel sein Konzept einer progressiven (d.h. stets im Werden begriffenen und nie vollendeten) Universalpoesie entwickelt. Diese hat, wie er im berühmten 116. Fragment der Zeitschrift *Athenäum*, einer Art Gründungsmanifest der deutschen Romantik, erklärt, die Absicht, „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“¹², so dass Fiktion und Realität, Lyrik und Prosa, Fantasie und Analyse vermischt werden. Daneben solle sie aber sich selbst und ihre Grundlagen thematisieren – eine für die moderne und postmoderne Literatur folgenreiche Forderung: Im Falle des Dramas alles das, was zum Drama gehört: die Handlung, die Rollen, die Bühne, ja das ganze Theater. Eine Dichtung, die das leistet, nennt Friedrich Schlegel in Anlehnung an die kriti-

sche Philosophie Kants „Transzendentalpoesie“: Sie zielt auf die literarische Darstellung der Bedingungen, unter denen Poesie möglich ist. Im 238. *Atbenäums*-Fragment fordert er, „das Produzierende mit dem Produkt“ darzustellen, d.h. eine Poesie, die im poetischen Vollzug ihre poetologischen Grundlagen offenbart: Sie solle „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“.¹³ Das wirkungsvollste Mittel, dieses Programm zu realisieren, besitzt der Dichter in der romantischen Ironie; damit vermag er das poetische Gebilde immer wieder zu durchbrechen und dessen poetische Bedingtheit aufzuzeigen. Sie erfasst ein Kunstwerk in seiner Ganzheit: „Im Innern, die Stimmung, welches alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo“.¹⁴ Am Stil dieser burlesken Figur des komischen Theaters in Italien lässt sich in der Tat das poetologische Prinzip, Elemente des Kunstwerks künstlerisch aufzuheben und die Darstellung als Darstellung, als bedingte auszuweisen (um durch dessen permanente Potenzierung letztlich zum Unbedingten als dem Wesen schöpferischer Freiheit zu gelangen), gut erkennen: Der in der Stegreifkomödie und im Puppenspiel beheimatete Buffo ist als Type charakterlich festgelegt; ob er nun als schlagfertiger oder schlagkräftiger Schalk, als täppisch-lüsterner Alter oder als selbstgefällig angeberischer Schwätzer auftritt, er hat immer die Möglichkeit, aus seiner Rolle im jeweiligen Stück (etwa wenn er einen Diener spielt) in den allseits bekannten Charakter seiner Maske (als Schalk, Tölpel oder Schwätzer) zurückzufallen und durch sie hindurch die Handlung zu kommentieren.¹⁵ Die Illusion der Rolle, die der Text vorschreibt, kann auf diese Weise beliebig oft durchbrochen werden: Die Situation mag vergnüglich oder bedrohlich, von der Liebe zur Prinzessin oder vom Schrecken vor dem Teufel geprägt sein, jederzeit kann sich der Harlekin z.B. oder (im deutschen Theater) der Hanswurst auf die für ihn typische burlesk-zupackende Art über das Geschehen hinwegsetzen. Als vorbildlich für diese *Manier* gelten den Romantikern die Märchenstücke des Carlo Gozzi, der, die venezianische Stegreifkomödie reaktivierend, die Maskendarsteller aus der im Stück aufgebauten Illusion immer wieder heraustreten und über dieses reflektieren lässt, was ja der romantischen (nach Schlegel der „modernen“) Theaterkonzeption entspricht.

Wer sich auf die Suche nach der bühnenpraktischen Umsetzung der transzendentalpoetischen Programmatik begibt, wird zuerst auf den jungen Ludwig Tieck stoßen: „Daß die Bühne mit sich selber Scherz treiben kann, hatte ich schon früh von [Ludvig] Holberg, dessen Melampe und Ulysseus [*von Ithacia*, 1725] mir immer sehr lieb waren, gelernt“¹⁶, schreibt dieser 1828

in Erinnerung an die Entstehung seines 1797 erschienenen „Kindermärchens in drei Aufzügen“ *Der Gestiefelte Kater*. Für dessen Fabel griff er auf Charles Perraults bekanntes Märchen *Le chat botté* (1697) zurück: Ein Vater hinterlässt seinem jüngsten Sohn Gottlieb als Erbschaft nur einen Kater namens Hinze; der aber erweist sich als echter Glücksfall für seinen neuen Herrn. Er erbittet sich ein Paar Stiefel, deren Anfertigung Gottlieb immerhin sein bescheidenes Vermögen kostet, dafür aber verschafft ihm sein Kater in Stiefeln (sie gäben ihm, meint Hinze, „eine gewisse Männlichkeit, die man in Schuhen zeitlebens nicht hat“)¹⁷ Wohlstand, Anerkennung und die Hand der schöngeistigen Tochter des Königs. Tiecks Komödie erschöpft sich allerdings nicht in einer dramatischen Fassung dieses Plots, vielmehr hat sie die Theateraufführung eines Stücks nach Perraults Märchen zum Gegenstand. Demzufolge treten neben den Figuren des Märchenstücks, die sich (wenn erforderlich) in die sie darstellenden Schauspieler verwandeln können, Theaterpersonal wie der Maschinist oder der Souffleur auf, aber auch der Dichter selbst und nicht zuletzt die Zuschauer, allesamt erfahrene, mit den Bühnenwerken der Zeit vertraute Theatergänger, die „ein rührendes Familiengemälde“ (GK 11), wie die *soap operas* von damals, z.B. August Wilhelm Ifflands *Verbrecher aus Ehrsucht* (1784) und *Die Hagestolzen* (1791) oder August von Kotzebues *Menschenhaß und Reue* (1789) und *Die edle Lüge* (1792), genannt wurden, oder „ein Revolutionsstück“ erwarten; jedenfalls pochen sie auf „guten Geschmack“, denn „die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen“ (GK 5). Der (fiktive) Dichter als Bühnenperson, der diese Wünsche nicht zu erfüllen vermag, begibt sich im „Prolog“ vor den Vorhang und ersucht das „verehrungswürdige Publikum“ um wohlwollende Aufnahme seines Stücks, das er „so erleuchteten Richtern vorzuführen“ wage (GK 8). Seine Absicht, „durch Heiterkeit, durch wirkliche Possen zu belustigen, da uns unsere neuesten Stücke so selten zum Lachen Gelegenheit geben“ (GK 9), insbesondere seine devote Haltung stimmt die selbst ernannten Kunstrichter um (die gespielte Bescheidenheit im *genus submissum*, im niederen Stil der Ergebenheit, hat die Rhetorik seit jeher dem Redner empfohlen zum Zwecke, das Wohlwollen des Richters zu erringen) und mit einem Bravo-Tutti des applaudierenden Bühnen-Publikums hebt sich der Vorhang zum ersten Akt des „Kindermärchens“. Diesen Gattungsbegriff erläutert der Dichter im Epilog, wenn er, dem empfindsamen Kindheitsideal wie viele seiner romantischen Kollegen anhängend, zur angemessenen Rezeption seines Stücks nachdrücklich empfiehlt, dass die Zuschauer „wieder zu Kindern werden müssen“, was diese aber, Gott dankend, dass sie „es nicht mehr sind“, glattweg ablehnen; statt dessen bestehen sie auf ihrem Wissen, dem harten Ergebnis einer „Ausbildung“, die ihnen „Mühe und Angstschweiß genug gekostet“ habe (GK 62).

Als Spiel im Spiel bietet das Märchenstück selbst der Literatursatire ebenso Raum wie Prolog, Epilog und Zwischenakte, die sich auf seine Aufführung beziehen. Insgesamt werden die Diskussion um den guten Geschmack in der Aufklärung, der detailversessene Weimarer Kritiker Karl August Böttiger und seine heiße Verehrung der Schauspielkunst Ifflands, die Vorliebe für rührselige Familiengeschichten, der Hang zu melancholisch-empfindsamen Nachtgedanken (im Stile Edward Youngs), die idyllische Landlebendichtung à la Johann Heinrich Voß u.a. aufs Korn genommen.¹⁸ Nicht zuletzt werden Auswüchse des zeitgenössischen Theaterbetriebs attackiert, die der seriösen Wiedergabe dramatischer Werke entgegenwirken, z.B. ausufernde Balletteinlagen, virtuose Solonummern, eine überbordende Bühnenmechanik oder üppige Kulissen: Bezeichnenderweise wird „die letzte Dekoration“, in der der Sonnentempel aus der *Zauberflöte*, umgeben von Feuer und Wasser, mit Himmel und Hölle und den dazu passenden mythologischen Gestalten gezeigt wird und der „Besänftiger“ mit dem Glockenspiel (der hier nicht die wilden Tiere, sondern die empörten Zuschauer beruhigen muss) die beliebte Sarastro-Arie *In diesen heil'gen Hallen* anstimmt (GK 59), – diese prächtige Szenerie wird mit Ovationen überschüttet und nach der Aufführung sogar höchstpersönlich zum gebührenden Schlussapplaus gleichsam aus der Kulisse „hervorgerufen“ (GK 61). Auch einige politische Spitzen bringt Tieck an, die aber eher harmlos geraten, einfach weil sie nach 1795 nicht mehr recht stechen wollen – wie die gegen den absolutistischen Tyrannen (der nicht nur *legibus absolutus*, sondern selbst „das Gesetz“ ist), gegen die Kleinstaaterei in deutschen Territorien oder einen ihrer ebenso dümmlichen wie launischen Landesherrn, dessen staatstragendes Wohlempfinden von der Kunst des Kochs abhängt.

Das alles aber ist für Ludwig Tieck eher nebensächlich, wie er den Philosophen Karl Wilhelm Ferdinand Solger in seinem programmatischen Brief vom 6. Januar 1815 wissen lässt. Indem er seine eigenen satirischen Ausfälle als arglos und geradezu albern bewertet, wendet er sich vehement gegen die moralisierenden Satiriker, die in der Tradition der Aufklärung „Torheiten und Laster durch Lachen und Schelten bessern wollen“. Ihm hingegen habe, teilt er dem Freund mit, „schon sehr früh“ etwas anderes vorgeschwebt, nämlich „daß es Lust, Scherz, Witz geben müsse, die nur um sich selbst da seien [...]“.¹⁹ Ein Experiment darauf ist das Märchenspiel im Spiel seiner Aufführung; realisiert wird es – als permanenter Spaß am Durcheinander von Gegenständen und Medien der Darstellung – mittels der romantischen Ironie, die das Geschehen auf der Bühne als Inszenierung und das Theater als Institution der Illusionen ins Bewusstsein rückt: So fragt Gottlieb, als ihn der Kater anredet, erstaunt: „Wie Kater, Du sprichst?“ (GK 11), und die fiktiven „Kunstrichter (im Parterre)“ echen, gleichfalls

die Märchenfiktion sprechender Tiere ignorierend, nicht minder verwundert: „Der Kater spricht? – Was ist denn das?“, worauf einer der Bühnenschaauer, der Rührstückfreund Fischer, mokant bemerkt: „Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen“. Und als das ihm versprochene Glück auf sich warten lässt, fordert Gottlieb: „Bald, sehr bald muß es kommen, sonst ist es zu spät, es ist schon halb acht und um acht ist die Komödie aus“ (GK 45). Auf seinen Fall aus der Rolle hin, den er mit der undeutlichen Aussprache des „verdammten Souffleurs“ entschuldigt, ermahnt ihn sein Kollege, der subtile Darsteller des Katers Hinze: „Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke“.

Mit dieser Warnung aber trifft er recht genau die Absicht des (nicht-fiktiven) echten Autors. Sie konzentriert sich auf die dramatische Gestaltung eines *Ironie*-Begriffs, „der zugleich mit wahrer Heiterkeit verbunden ist“, wie Tieck selbst erklärt²⁰, die die Tiefenschicht eines Lustspiels bilden sollte. Die Ironie sei „die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an diesen verlieren, sondern über ihm stehen“. Diese spielerische Distanzierung von seinem poetischen Gegenstand durch die Reflexion der ihn begründenden Mittel, eben das ist der Neuansatz, den Tiecks Literaturkomödien unternehmen und der ins Theater der Moderne führt – wobei hier nicht erörtert werden kann, ob die Freiheit des Spiels mit dem Theater gleichsam als eine ästhetische Kompensation der Freizügigkeit, die die Realpolitik verweigert, anzusehen ist oder als poetischer Vorschein eines Lebens in Freiheit unter anderen politisch-sozialen Verhältnissen.

II.

Jedenfalls ist für Tiecks Literaturkomödien²¹ die Thematisierung des Theaters im Sinne romantischer Ironie konstitutiv; dennoch überschreiten sie im Grunde nicht die Grenzen der Bühne, d.h. das parodierte Publikum ist, auch wenn es im „Parterre“ sitzt, Teil der Szene. Erst Christian Dietrich Grabbe wird die Ausweitung der Spielstätte in den Zuschauerraum in seinem 1822 entstandenen Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* als dramatischen Effekt konsequent nutzen. Darin sei, teilt er dem bewunderten Vorgänger mit, „der Gang der Handlung absichtlich so lose und wunderlich aneinander gestellt“.²² Die lockere Verschlingung der Handlungsstränge – am ehesten werden die einzelnen Szenen noch durch die Geschichte um die Verehelichung von Liddy, der Nichte des Barons von Haldungen, zusammengehalten, die nach etlichen Intrigen und heftigen Aktionen zum glücklichen Ende den Bildungsbürger Mollfels heiratet (der, wie sein Name indiziert, sowohl empfindsam, quasi auf Moll gestimmt, als auch standfest wie ein Felsen, moralisch unerschütterlich ist), sowie durch des Teufels Erden-

wallen, der, weil in der Hölle geputzt wird, sich unter die Menschen begibt, um das Böse zu vermehren, was aber letztlich kläglich scheitert – also die Verworfenheit des Bühnengeschehens hat durchaus Methode und kommt dem munteren Umherschweifern unter verschiedenen Spielarten des humoristischen Theaters oder Stilintentionen der Komödie entgegen, wie sie aus der Begriffsreihe im Werktitel hervorgehen.²³

Zuerst ist die Rede vom *Scherz*, der elementarsten Form der humoristischen Darbietung, der sprachlich als Wortwitz und szenisch als Burleske realisiert wird; hierunter fallen die meisten Auftritte des trinkfesten Schulmeisters, der die traditionelle Formel für den wirksamen Wissenstransfer (das Nützliche müsse mit dem Süßen verbunden werden – „*utile cum dulci*“) in „Schnaps mit Zucker“ übersetzt.²⁴ Oder die vier Naturhistoriker, die sich zur Erforschung des Wesens des Teufels heftig „die Köpfe zerbrochen“ und dazu Kieselsteine benutzt haben (54) – dass eine Metapher wörtlich genommen wird, ist ein altbewährtes Mittel der handfesten Komik, in der Schwankliteratur und in Kasperle-Stücken bestens belegt. Differenzierter ist da schon der satirische Angriff angelegt, der sich gegen konkrete Erscheinungsformen der zeitgenössischen Gesellschaft und ihres Kulturbetriebs wendet – und Grabbe hat das weidlich ausgekostet, indem er sich spöttisch über die Französische Revolution und ihre Nachfolger, über das romantische Verständnis vom autonomen Dichter, über anödenende Schauspieler, Sängerinnen mit schneidenden Stimmen, rührselige Dramatiker, einfaltslose Schriftstellerinnen und sich aufplusternde Rezensenten auslässt.²⁵ Dass er dabei nicht mit der Nennung von Namen und Titeln spart, bringt es mit sich, dass der Leser, der nicht gerade mit der Literaturszene der Vormärz-Epoche vertraut ist, für solche Passagen der Kultursatire einen Kommentar benötigt. (Ihre unvermittelte Bezugnahme auf Ereignisse des damaligen Kulturbetriebs, die heute nur mehr Spezialisten geläufig sein dürften, bringt es mit sich, dass sie in gegenwärtigen Inszenierungen entweder ersatzlos gestrichen oder durch Anspielungen auf aktuelle Kunst- und Theaterereignisse ersetzt werden.)

Mit Blick auf die poetische Selbstreferenz des Theaters als Symptom moderner Literatur möchte ich mich hier auf einige Bemerkungen zur terminologischen Doublette *Ironie und tiefere Bedeutung* konzentrieren. Es ist vor allem die Figur des Teufels, der aus dem Geist der Ironie, die die Rhetorik, in der damals jeder Gymnasiast ausgiebig geschult wurde, als „Tropus des Gegenteils“ definiert²⁶, Bühnenwirklichkeit gewinnt. So betrübt ihn, was gemeinhin als edel, hilfreich und gut gilt. Hingegen wird er, in konsequenter Verkehrung christlich-abendländischer Wertmaßstäbe, gerade durch „das Immoralischste“ stark angezogen; z.B. fühlt er sich durch den Vorwurf, „verdammte Filzig“ zu sein, „geschmeichelt und schmunzelt“ vor Freude

(29). Und die Hölle ist im Lustspiel der Welt „die ironische Partie des Stücks“ (32), mit dem faden Himmel kontrastierend, „welches der bloß heitere Teil desselben sein soll“. Aber sogar im Herrschaftsbereich des Teufels geht es recht bürgerlich zu; immerhin muss er die Erde besuchen, „weil in der Hölle gescheuert wird“ (36). Nachdem die Reinigungsaktion erledigt ist, traditionellerweise reine Frauensache, von der sich der Herr des Hauses zu absentieren pflegt, holt die Großmutter den Enkel in das höllisch bürgerliche Heim zurück, wo ihn ein heißer Kaffee – er „dampft schon auf dem Tische“ (63) – Wärme spendend erwartet. In seiner Darstellung der *Elementargeister* erweitert Heinrich Heine bei der Schilderung des Teufels, des im Grunde „einzigen Feuergeist[es]“, der wegen seiner kalten Natur allein „im Feuer sich behaglich fühlen kann“²⁷, die Pflichten bürgerlicher Haushaltsführung, die die Großmutter des Teufels wahrnimmt; „in der Hölle mit der Küche beschäftigt“, mache sie das Essen, das ihr Enkel, wenn er „des Abends, müde von den Tagesgeschäften, nach Hause kommt“, hastig herunter schlinge. Danach wiege sie ihn in den Schlaf. Hegend und pflegend erweist sie sich als gute Hausfrau, womit die Verbürgerlichung des Teufels und der Hölle auf die Spitze getrieben ist – die Grabbe (von dem Heine meint, dass er „einer der größten deutschen Dichter war“ und von allen Dramatikern wohl „die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat“)²⁸ mit der schrubbenden und Kaffee kochenden Großmutter eingeleitet hat, einer Persiflage auf die Rollenverteilung innerhalb der biedermeierlichen Kleinfamilie und ihre Häuslichkeitsrituale.²⁹

Allerdings kommt der dörfliche Lebensbereich nicht wesentlich besser weg, der durch so tumbe Gestalten wie den Bauern Tobies und den Schmied Konrad vertreten wird. Dass sich Tobies vom Zahnarzt die gesunden Zähne ziehen lässt, „weil er es umsonst hat“ (39), veranlasst den Schulmeister zu der ironischen Apostrophe: „O heilige Naivität! süße Unschuld!“ Angesichts der Torheit des Bauern erweisen sich diese Attribute eines naturnahen Lebens wie auch dessen althergebrachtes Symbol, „die Hütte des Landmanns“, als bloße Klischees. Und der dicke Schmied, der den obligatorischen Pferdefuß des Teufels beschlagen muss, merkt nicht, dass es der Satan ist, den er „vortrefflich bedient“ (24), verlangt sogar für seine handwerklich saubere Arbeit einen Gulden und flüchtet erst, nachdem sich ihm der Teufel selbst entdeckt. Dennoch ruft er zum Ruhm seiner Zunft laut aus: „O, o, wir Schmiede sind nicht dumm!“ (46) Der reiche Barthel schließlich hat sich, wie der Schulmeister dem von seiner italienischen Bildungsreise zurückgekehrten Mollfells berichtet (II, 3), zum Schutz vor den Hieben seiner geliebten Frau ein hirschledernes Hemd anfertigen lassen. Bei solchen Bewohnern wirkt Mollfells’ Idylle vom „väterlichen Dorf“ mit „seinem grauen Kirchturme“ und dem alten stattlichen Schloss inmitten „seines som-

merlich blühenden Gartens“ ziemlich verlogen. Sie wird auch sofort durch die „patriotischen Phantasien“ des Schulmeisters relativiert, der dem romantischen Stimmungsbild einen (sogleich wiederum ironisierten) aufgeklärten Pragmatismus entgegenhält und die Bäume des großen Eichenwaldes „in lauter Schulbänke“ umgezimmert, mit „lernbegierigen“ Knaben besetzt und sich als „Direktor des Ganzen“ sieht (37). In Jean Paulscher Manier ufert dann seine Vision ins Kosmische aus, wenn die Abendsonne zum „leuchtenden Katheder“, der Kirchturm zur Feder, der See zum Tintenfass wird – und sie schließlich seinem Charakter gemäß ins Materielle gewendet wird³⁰: Das Gebirge erscheint als „ein Stück Speck“, das dem werten Magister „Eltern und Gönner aus Dankbarkeit verehren“.

Nach Personen und Stilen erfasst die Ironie am Ende den Autor selbst. Gewiss ist die Beschreibung seiner körperlichen Merkmale („verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht“) durch eine weitere Form der uneigentlichen Rede, die Hyperbel, geprägt; aber der Schulmeister verbindet sie mit der Wiedergabe nachprüfbarer Fakten: Grabbe ist „der Verfasser dieses Stücks“ und „schimpft auf alle Schriftsteller“ (64). Von daher scheint dessen Darstellung durch seine eigene Bühnenfigur mehr an Wahrheit zu enthalten, als ein „unermesslicher Lügenbeutel“ sagen könnte. Auch Mollfels, der mit seinem Verfasser insofern zu identifizieren ist, als er dessen kulturkritische Positionen vertritt, zeichnet eine auffallende Hässlichkeit aus, der nur eine extreme Hyperbolik gewachsen ist; „sieben alte Weiber“ seien „beim Anblicke seines Gesichts vor Schrecken ins Wasser gesprungen“ (40). Das kann allerdings Liddys Zuneigung nicht erschüttern; sie achtet, auf dass ein komödiengerechter glücklicher Ausgang der Liebesgeschichte gewährleistet ist, mehr auf das innere Sein als den äußeren Schein. Grabbes Selbstironie geht schließlich so weit, dass er als entscheidenden Beweggrund für seinen Auftritt die Sucht nach dem Punsch angibt, die ihn „noch spät in der Nacht durch den Wald“ (64) treibe, wie der Schulmeister voller Sorge um seine Alkoholation angesichts des potentiellen Mitzechers und leistungsfähigen Konkurrenten im Genuss hochprozentiger Getränke verkündet.

Liddy aber lässt mit dem tadelnden Ausruf: „Schulmeister, Schulmeister, wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der sie geschrieben hat!“ (65) den Bühnen-Grabbe herein. Mit dessen Erscheinen in der Schlusszene – danach fällt sogleich der Vorhang – wird die Verschränkung der fiktiven (*dargestellten*) und realen (*darstellenden*) Ebene fortgeführt, die sich zuvor schon beim Ausstieg zweier Schauspieler aus ihren Rollen vollzog, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen: Während die geldgierigen Landadeligen von Mordax und von Werntal, vom Baron als „Schande des Adels“ beschimpft, empört die Bühne verlassen (61), begibt sich Grabbe in sein eigenes Stück. Der Schauspieler des Freiherrn von Mordax findet es unerträg-

lich, dass ihm sein Kollege V., der den Baron verkörpert, peinliche Sanktionen androht, obwohl er seine „Rolle so göttlich gespielt habe“, und verfolgt deshalb den Rest der Komödie beleidigt vom Orchestergraben aus, während sich der Autor, diese beendend, den Rollen zugesellt, die er selbst geschrieben hat. So betreibt Grabbe mit den Techniken der romantischen Ironie in Tieck'scher Manier die Zerstörung der Illusion und radikalisiert sie, indem er, über Tieck hinausgehend, den echten Verfasser des Stücks dem Spiel mit dem Theater einverleibt. Dabei bleibt seine Kunst stets an die Erfahrungswelt gebunden, und selbst wenn er diese verspottet, stellt er keine Distanz zu ihr her, die sich laut Friedrich Schlegel ja gerade aus dem romantischen Spiel mit dem Spiel ergeben sollte. Worin Grabbe die *tiefere Bedeutung* der ironischen Selbstreflexion des Dramas begründet sieht, hat er im Stück *expressis verbis* dargelegt. In II, 2 korrigiert der Teufel den Dichter Rattengift, der die Welt nach Philosophenart als „Inbegriff alles Existierenden“ definiert, mit der harschen Feststellung, dass sie „weiter nichts ist, als ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel, der [...] noch in Prima sitzt, während seiner Schulferien zusammengeschmiert hat“ (32). Grabbes Version der althergebrachten *theatrum-mundi*-Allegorie³¹, des Bildes vom Welttheater, das auf die kunstvolle Komposition der Welt durch einen göttlichen Schöpfer verweist, widersetzt sich einer metaphysischen Exegese, die ihr einen spirituellen Sinn unterlegte; sie ist schlicht selbstreferentiell, d.h., sie geht nicht mehr über den ästhetischen Diskurs hinaus: Die Welt erscheint als ein bruchstückhaftes Machwerk, produziert und perzipiert aus einer Primanerlaune heraus und nach denselben Geschmackskriterien wie ein Drama, das sie in Ausschnitten wiederzugeben versucht. Gemeinsam ist beiden Gebilden eine entsetzliche Mittelmäßigkeit. Indem sie diese reflektiert, erhält die Grabbe'sche Komödie ihre tiefere Bedeutung, die in ihrer besonderen Form, genauer: in ihrer modernen Formlosigkeit liegt.³² Denn in den Konfusionen der Handlung, dem Wirrwarr der gattungspoetischen Kategorien, der Flachheit der Charaktere, der Zufälligkeit ihrer Begegnungen, der Unkontrolliertheit ihrer Gefühlsausbrüche drückt sich ein eklatanter Mangel an Form- und Gestaltungskraft aus. Dieses kreative Defizit sieht Grabbe aber als Signum seiner Epoche, der in Regularien und Ideenlosigkeit erstarrten Restaurationszeit, an, das für die Wirklichkeit des Alltags nicht minder kennzeichnend ist als für das Bühnenwerk. Lustspiel und Leben sind also nicht mehr zu unterscheiden – das macht Grabbe auf eine genuin theatralische Weise deutlich, indem er sich, den realen Verfasser, in eine Kunstfigur verwandelt und Personen des Stücks als Schauspieler aus dem Drama ins Leben treten lässt.

Es mussten 85 Jahre vergehen, bis dieses Verfahren verstanden wurde: 1907, in einem Jahr, in dem Theaterexperimente, die das nachahmende /

mimetische / aristotelische Drama überwinden wollten, in ganz Europa an der Tagesordnung waren³³, genauer: am 27. Mai 1907 wurde im Münchener Schauspielhaus in der Bearbeitung von Max Halbe Grabbes Komödie erstmals öffentlich aufgeführt, und das Premierenpublikum nahm sie begeistert auf.³⁴ Angetan von den bunten „Spiegelungen der Volksphantasie“ und „entzückend frechen“ Wortspielen, applaudierte es geradezu frenetisch dem Bühnen-Grabbe, als wäre er der reale Verfasser des unterhaltsamen Stücks, mit dem dieser seinerzeit keinen Anklang fand. Auch das ist nicht frei von tieferer Ironie.

Anmerkungen

- 1 Christian Dietrich Grabbe: *Werke und Briefe*. Hist.-krit. Gesamtausg. In sechs Bdn. Hrsg. v. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. v. Alfred Bergmann. Bd. 5, Darmstadt 1970, 49, 10-15.
- 2 Ebd., 51, 12ff.
- 3 Ebd., 52.
- 4 Ebd., 53, 1-3.
- 5 Ebd., 54, 23-27.
- 6 Ebd., 53, 21.
- 7 Ebd., 53, 30f.
- 8 Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbe. Leben und Werk*. Leipzig 1986, 69.
- 9 Um den Vortragscharakter der Darstellung zu erhalten, beschränke ich mich in den Anmerkungen weitestgehend auf Quellenangaben und verzichte auf eine explizite Auseinandersetzung mit der umfangreichen Forschungsliteratur zu den Komödien von Tieck und Grabbe sowie zur romantischen Ironie, die nur mit einzelnen Titeln aufgeführt wird, die die hier vorgebrachten Aspekte unterstreichen, modifizieren und/oder erweitern.
- 10 Vgl. Hans Eichner: *Einleitung*. In: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1901). Krit. Ausg., Bd. 2, hrsg. u. eingel. v. Hans Eichner, München [u.a.] 1967, XLVI-LI.
- 11 Peter Bürger: *Moderne*. In: Das Fischer Lexikon. Literatur. Ulf Ricklefs (Hrsg.), Bd. 2, Frankfurt a.M. 1996, 1288.
- 12 Friedrich Schlegel: Krit. Ausg. Bd. 2, 182.
- 13 Ebd., 204.
- 14 Ebd., 152.
- 15 Vgl. Walter Hinck. *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Commedia dell' arte und Théâtre italien*. Stuttgart 1965, 197-202.
- 16 *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 9: „Ludwig Tieck I“: Uwe Schweikert (Hrsg.), München 1971, 138. Zur Rolle Gozzis für Tiecks Lustspiel vgl. Bernd Auerochs: *Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater*. In: Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, 15-18.

- 17 Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten*. Helmut Kreuzer (Hrsg.), Stuttgart 1964, 14 (Das Schauspiel wird im Darstellungstext unter der Kürzel ‚GK‘ und der Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert).
- 18 Vgl. Helmut Kreuzer: „Nachwort“. Ebd., 73-75.
- 19 Zit. nach ebd., 75.
- 20 Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Leipzig 1855, II, 238f.
- 21 Das ebenfalls 1797 geschriebene Lustspiel *Die verkehrte Welt (Prinz Zerbino)* wird 1798 fertig gestellt und 1799 gedruckt) betreibt das Spiel mit dem Theater noch extensiver und wirbelt Schauspieler, Rollen und Zuschauer heftig durcheinander: So steigt einer der fiktiven Zuschauer, ein gewisser Herr Grünhelm, aus dem Parterre auf die Bühne, um den seiner Bühnenexistenz überdrüssigen Pierrot, der sich in das Publikum einreicht, abzulösen und die Rolle der komischen Figur (Skaramuz) zu übernehmen.
- 22 Grabbe, Werke und Briefe [Anm. 1], Bd. 5, 53.
- 23 Rudolf Drux: *Christian Dietrich Grabbe: „Schmerz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“*. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, 71-95. Auf Aspekte dieses Aufsatzes, der eine Deutung der Komödie über eine Analyse der Konkretionen ihrer Titelbegriffe vornimmt, werde ich im Folgenden zurückzugreifen.
- 24 Christian Dietrich Grabbe: *Schmerz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen*. Nachwort und Anmerkungen von Alfred Bergmann. Stuttgart 1970, 8. (Die in Klammern gesetzten Zahlen im laufenden Text beziehen sich auf Seiten dieser Ausgabe.) Die Erziehungsmaxime des Schulmeisters stützt sich auf eine frei zitierte Stelle aus dem Pisonenbrief des Horaz: „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*“ (*De arte poetica* 343).
- 25 Vgl. Alfred Bergmanns „Erläuterungen“ in: Grabbe, Werke und Briefe [Anm. 1], Bd. 1, 588-622.
- 26 Die Ersetzung eines eigentlichen durch einen uneigentlichen/übertragenen Ausdruck, die die Tropen, die Formen der uneigentlichen Rede, insgesamt konstituiert, richtet sich bei der Ironie (lat.: *dissimulatio; illusio*) nach dem Kriterium des Gegensatzes (*contrarium*): ‚Du bist mir ja ein schöner Freund!‘ ist die uneigentliche Prädikation (*improprium*) für einen die Gebote der Freundschaft gerade nicht achtenden Menschen. Vgl. Quintilian: *Institutio oratoria* VIII, 6, 54ff. u. IX, 2, 44ff., dazu den umfassenden Überblick über den Ironie-Begriff, der auch F. Schlegels Konzept einschließt, von Ernst Behler: *Ironie*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Gert Ueding (Hrsg.), Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 599-624.
- 27 Heinrich Heine: *Elementargeister*. In: Sämtliche Schriften. Klaus Briegleb (Hrsg.), München/Wien 1968-76, Bd. 3 (1971), 674ff.
- 28 Ders.: *Memoiren*. In: Ebd., Bd. 6.1 (1975), 565.
- 29 Vgl. Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. 5., durchges. Aufl., München 1991, 119f.
- 30 Vgl. Jean Paul: *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal. Eine Art Idylle*, 1793.

- 31 Vgl. Karl S. Guthke: *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Göttingen 1971, 156f.
- 32 Vom „Formprinzip: Formlosigkeit“ spricht Detlev Kopp: *Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a.M. 1982, 48; vgl. auch Herbert Kaiser: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutungslosigkeit. Zu Grabbes Lustspiel*. In: Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Winfried Freund (Hrsg.), München 1986, 29.
- 33 Über Erscheinungsformen, Motivationen und Ziele der Theaterexperimente und -reformen nach 1900, an denen u.a. W. Meyerhold, der 1903 die ‚Gesellschaft des neuen Dramas‘ gründet, dessen Lehrer K.S. Stanislawski (mit seinem experimentellen Studio am ‚Moskauer Künstlertheater‘ ab 1905), A. Strindberg, der zusammen mit A. Falck 1907 das ‚Intime Theater‘ in Stockholm betreibt, E.G. Craig, der den Schauspieler am Spiel der Marionetten ausrichtet, A. Appia, G. Fuchs und F.T. Marinetti, der das *Erste futuristische Manifest* 1909 in Paris verkündet, beteiligt sind, informiert Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek 1986, 63-65.
- 34 Zit. nach Otto Nietzen: *Chr. D. Grabbe. Sein Leben und seine Werke*. Hildesheim 1978, 86-100.

Weitere Literatur

- Bernd Auerochs: *Ludwig Tieck „Der gestiefelte Kater“*. In: *Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, 15-38.
- Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn u.a. 1997.
- Martin Götz: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*. Paderborn u.a. 2001.
- Franz Norbert Mennemeier: *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*. München 1971.
- Petry Myers: *Ludwig Tieck's „Der gestiefelte Kater“. Striking the balance between the idealistic and the fantastic*. In: *Monatshefte* 96 (2004), 62-77.
- Helmut Prang: *Die romantische Ironie*. Darmstadt 2/1980 (EdF 12).
- Manfred Schneider: *Scherz, Satire, Ironie und Destruktion*. In: Ders.: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a.M. 1973, 31-46.
- Ralf Schnell: *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1989.
- Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830*. 1. Teil. München 1983, 214-248, 528-537.
- Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960.
- Peter Szondi: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien*. In: Ders.: *Schriften II*. Frankfurt a.M. 1978.
- Benno von Wiese: *Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ als Vorform des absurden Theaters*. In: Ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, 289-308.

Diskussion im Grabbe-Haus am 29. April 2006

Beteiligt waren Dr. Jörg W. Gronius (Hannover), der Librettist der Glanertschen Vertonung, Prof. Dr. Rudolf Drux (Universität zu Köln), Marcus Everding (Landestheater Detmold), Dr. Detlev Kopp (Bielefeld), Dr. Maria Porrmann (Köln) und Dr. Peter Schütze (Detmold), der die Diskussion leitete. Hier eine gekürzte Transkription der Audio-CD von Manuel Beineke (Lemgo) durch Kurt Roessler.

SCHÜTZE: Nach Prof. Drux' letzten Bemerkungen im vorhergegangenen Vortrag kann man das Stück allgemein fassen als eine literarische Auseinandersetzung mit einer missglückten Schöpfung, und man kann diese historisch spezifischer fassen als eine in ihrer Formlosigkeit formvollendete Auseinandersetzung mit der Formlosigkeit der Restaurationsepoche. Darüber lässt sich weiter philosophieren und literaturwissenschaftlich reden, aber ich glaube, es ist auch für die praktische theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung, sprich für eine Inszenierung, von Bedeutung.

GRONIUS: Der Komponist Detlev Glanert hat sich noch als Assistent von Werner Henze einen Lebensplan gemacht, welche Opern er komponieren wollte. Dazu gehörte ganz von Anfang an *Scherz Satire...*, weil er in seinem Repertoire eine komische Oper haben wollte, eine „Presto-Oper“. Dieses Stück schien ihm als Vorlage für ein Libretto aus zwei Gründen brauchbar: Einmal, weil sich da das Theater und die Komik selbst reflektieren. Dann, weil die Sache sehr mechanisch abläuft, d.h., es kommt in ihm eigentlich keine Psychologie vor: Es sind Typen, aber keine Seelen, und es entwickelt sich auch nichts wie im naturalistischen Drama. Das waren die Voraussetzungen, unter denen er einen Bearbeiter suchte. Da ich auch durch eigene Texte bekannt bin, die scherzhaft, satirisch, ironisch sind und hoffentlich auch eine tiefere Bedeutung haben, brachte uns die damalige Chefdramaturgin der Staatsoper in Berlin zusammen. Ich kannte Grabbe natürlich als Autor schon vorher.

Ich möchte kurz meine Eingriffe diskutieren. Natürlich habe ich das ganze Stück nicht neu geschrieben, sondern das Personal fast so belassen, außer dem Schmied und dem Tobies, die wahrscheinlich auch in der Praxis von einem und demselben Schauspieler gegeben worden sind. Ich habe das ganze Stück gestrafft und eigentlich nur einen wesentlichen Eingriff vorgenommen: in seiner Selbstreflexion. Nicht Grabbe ist der, der am Ende des Stückes auftritt und es beendet, sondern das Gottliebchen. Bei Grabbe ist das eigentlich nur eine Randfigur, durchaus auch in einer autobiographischen Beziehung zu Grabbe selbst interpretierbar. Das habe ich zu einer Hauptfigur gemacht.

Ein weiteres Problem: Wie geht man mit den Anspielungen und Namensnennungen der zeitgenössischen Literatur um? Hier habe ich nicht versucht, auf Botho Strauß, Elfriede Jelinek und Heiner Müller loszugehen. Dadurch würde das Stück auch wieder sehr begrenzt auf die Zeit, in der man diese Leute kennt. Ich habe vielmehr versucht, ein bisschen auf die gesamte abendländische Kultur zuzugehen, indem auf die Mondlandung angespielt wird und auf die Aufforderung von Boulez, die Opernhäuser zu verbrennen, den theaterfeindlichen Monolog des Baron usw. Das kennen viele Leute, weil es zur allgemeinen Kulturgeschichte gehört. So habe ich

versucht, diese kritische, satirische Fragestellung zu behandeln. Das ist zunächst einmal die Grundsituation.

EVERDING: Unser ganz großes Problem bei der Aufführung ist, dass es Typen gibt, keine Seelen. Wenn einem Schauspieler, der bei Stanislawskij oder bei Strasberg in Privatschulen gelernt hat, wie er sich zu „fühlen“ hat, seine Großmutter stirbt und er das mit Hamlet verbinden möchte, dann quält er mich damit: „Das kann ich gerade jetzt gar nicht spielen. Ich fühl’s nicht.“ Das kann er, wenn er den Teufel in *Scherz, Satire*... spielen soll, aber alles vergessen. Da muss er gar nichts fühlen, sondern nur die Karikatur des auf die Erde gekommenen bösen Satanas geben und möglicherweise outrieren. Outrieren tun die Schauspieler auch gar nicht gerne, es sei denn, es macht großen Sinn, etwa bei Macbeth mit den großen Schlammschlachten. Da outrieren wir ja auch, aber das ist tief grundiert.

Die nächste Problematik ist, dass wir an der Frage der Bearbeitung nicht vorbei kommen. Die muss etwas mehr leisten als nur Striche oder Einfügung von Alltags-texten. Damit wird man *Scherz, Satire*... nicht gerecht. Die Paradoxie des Stücks ist, dass ich ihm nur gerecht werden kann, indem ich wesentliche Teile verändere, damit es heute noch aufführbar ist. Was die literarischen Bezüge der Zeit angeht, dürfte selbst bei Literaturwissenschaftlern nicht jeder Autor bei Grabbe immer bekannt sein, und selbst wenn es so wäre, dann ist die Frage, ob es heute noch komisch wirkt. Wie vermeide ich Plattheiten und mit den Anspielungen ein Abgleiten ins Kabarett? Denn Kabarett ist es nicht. Auch ich habe versucht, in der großen Szene des Teufels mit Rattengift eher allgemein kulturgeschichtlich bekannte Phänomene aufzunehmen. Bei mir ist es ganz besonders das Fernsehen. So fragt Rattengift: „Wer kommt alles in die Hölle?“ Antwort: „Alle Bastler an Verlagsprogrammen und in Zukunft alle Fernsehmacher.“ Fragt Rattengift: „Fernsehen? Alle Wetter!“ Und der Teufel: „Ich zeig es Ihnen, wenn wir bei mir unten sind“, und erklärt Rattengift, was Fernsehen ist. Es sei ganz wunderbar; da gebe es Talkshows, Gerichtshows usw., es sei gar nicht zu glauben, was die uns glauben machen wollen, und versucht Phänomene, die hoffentlich jeder unten nachvollziehen kann, wie die Plattheit des Fernsehens, das Durcheinander von Himmel und Hölle, dem Rattengift darzustellen. Wir hoffen, dass sich dadurch Humor und ein satirisch-kabarettistischer Bezug erzielen lässt, ohne im Kabarett hängen zu bleiben. Das war sicher die große Schwierigkeit, und deswegen mag uns der Literaturwissenschaftler schelten, wenn er unsere Aufführung sieht. Der erste Akt hat mit Grabbe nur noch sehr bedingt zu tun, im zweiten Akt wird es grabbesker und im dritten Akt gibt es dann Grabbe pur mit nur noch drei Änderungen. So weit die erste Einschätzung von der theatralischen-praktischen Seite.

SCHÜTZE: Es gibt eine allgemeine aktuelle Auseinandersetzung, wie sie auch bei Büchner zu finden ist, dass die Schöpfung ein frecher Primanerschertz sei. Es gibt aber auch die historisch wichtige Auseinandersetzung mit den großen Helden, also mit Schiller, der für Grabbe noch vor Shakespeare der bevorzugte Dramatiker ist. Trotzdem war er ein zu dieser Zeit nicht mehr geeigneter Autor. Wallenstein, der große Zauderer, versieht in der Hölle die Rolle eines Schulmeisters, der sich nicht

einmal traut, den Kindern den Hintern zu versohlen. Marquis Posa ist ein Schankwirt im Puff. Da hat offensichtlich eine wichtige Literatur abgewirtschaftet, nicht weil sie schlechter geworden wäre, sondern weil sie in der Zeit nicht mehr funktioniert. Das Andere ist das Fernsehen als Pendant für die „billige“ Literatur jener Zeit. Grabbe beschimpft Autoren, die damals eine Aufgabe übernommen hatten wie heute das Fernsehen. Das darf man ruhig vergleichen, aber die andere Seite müsste genauso erhalten bleiben.

EVERDING: Das hoffen wir zu erreichen. Ich habe drei andere literarische Personen hinzu genommen, aber versucht, etwas grober zu stricken. Den Wallenstein müsste man schon gut kennen, um Grabbes Witz zu verstehen. Ob Schiller damals schon so abgewirtschaftet hatte? Die Frage ist vielmehr, ob die neue Sichtweise schon eingesetzt hatte oder ob das Hoftheater und zukünftige Nationaltheater anfang, in der Gedankenfreiheit zu erstarren, während Metternich Europa so zu ordnen versuchte, dass bloß keiner mehr das Denken anfang.

KOPP: Was in der Kritik an Schiller zum Ausdruck kommt, ist das radikal Andere dieses Stücks im Vergleich zu der Art Theater als moralischer Anstalt bei Schiller, der glaubte, dadurch ethische Erziehung beim Zuschauer leisten und etwas zur Verbesserung der Menschheit beitragen zu können. Was Grabbe hier und im *Gotthland* auf die Bühne bringt, ist das radikale Gegenprogramm. Nur hier macht er das in unterhaltssamerer Form als im *Gotthland*. Grabbes Spitze gegen Schiller zeigt in der Tat, dass hier etwas Neues in der Auffassung beginnt, was dramatische Kunst leisten kann.

SCHÜTZE: Das ist übrigens nicht Grabbes letztes Wort zu Schiller. Es gibt große Verwandlungen über die Hohenstaufendramen bis hin zu seinen letzten Stücken. Und umgekehrt darf man auch Schiller nicht unrecht tun, denn auch bei ihm gibt es Stücke, die Grabbes weiterführende Arbeiten vom *Gotthland* bis zu *Hannibal* und *Napoleon* sehr beeinflussten.

DRUX: Es geht wahrscheinlich auch mehr um die Schiller-Rezeption. Es ist ja nicht zufällig der Marquis Posa als Ebenbild des guten Menschen, der edlen und schönen Seele, der in einen als amoralisch geltenden Raum verbannt wird. In einer Zeit, in der durch die polizeistaatlichen Maßnahmen der Restauration alles reguliert war und eine sehr rigide Moral staatlicherseits verordnet wurde, war natürlich ein freiheitliches Denken, das auf einer kantischen Ethik basierte, wie das bei Schiller der Fall ist, unmöglich. Als Literatur- und Kulturhistoriker habe ich es weitaus einfacher als die Herren, die sich um die dramatische Realisierung des Stückes kümmern müssen. Denn ich kann mich einfach darauf zurückziehen, dass ich sage, was damals aktuell war und warum das eine gewirkt hat und das andere nicht und was das Neue war. Pauschal gesprochen: Für die Inszenierung sind die Aspekte „Scherz“ und „Satire“ wahrscheinlich schwerer zu übertragen als „Ironie“ und „tiefere Bedeutung“, weil hierbei Probleme angesprochen werden, die besser in andere historische Zeiträume transformierbar sind.

EVERDING: Ob unsere Inszenierung eine „tiefere Bedeutung“ haben wird, weiß ich allerdings noch nicht. Meine Truppe hatte einige Widerstände zu überwinden, und zum Teil überwinden sie die auch jetzt noch, sich selber als Schauspieltruppe nicht ernst zu nehmen. Wir reden jetzt nicht von Klamauk, wir reden nicht von Outrage als Spielwiese. Vielmehr lasse ich zu Beginn die Schauspieler mit ihren Namen auftreten und ihre Rollen angeben. Da gab es enorme Widerstände: „Das geht nicht. Wir können nicht uns selber spielen. Wenn wir auf die Straße gehen, dann denken die Leute, wir sind so.“ Darauf sagte ich: „Überleg mal einen kleinen Moment: Wenn Du eine Wahnsinnige spielst, dann denken die Leute doch nicht, dass Du wahnsinnig bist.“ Das ist ja gerade das Theater. Dazu kommt nach Grabbe der ironische und selbstreflektorische Aspekt der Aufführungspraxis eines Landestheaters. Grabbe hat an Kritik daran nicht gespart. Mein Ensemble frug sich immer wieder: „Nimmt der Grabbe uns nicht doch auf den Arm?“ Pirandello zeigt in seinem Stück *Sechs Personen suchen einen Autor*, dass alle diese sechs Personen aus literarischen Gründen ein eigenes Leben haben und selber leben können. Was sind das für Figuren, die wir jeden Abend im Fernsehen auf der Bühne sehen? Sind das Existenzen, die man fassen kann? Ist das ein metaphysischer Begriff? Was lebt in dem Raum, wenn Sie zuschauen und etwas glauben? Ich finde, Grabbe hat davon ganz viel eingefangen. Das galt es zu erzählen in *Scherz, Satire...*

PORRMANN: Ich finde spannend, was es alles an Komischem in den Tragödien gibt, zum anderen, was passiert, wenn ich ein Schauspiel als Zuschauerin mitmache, z.B. die Opernaufführung von *Scherz, Satire...* in Köln. Den Wortwitz, den der Kritiker vom Stadt-Anzeiger hervorgehoben hat, den kriegte man als Zuhörer überhaupt nicht mit, weil man ihn nicht verstand.

GRONIUS: In Köln kam es ein bisschen darauf an, wo man gesessen hat. Bei der Aufführung in Halle, mit der wir auch im Landestheater waren, war der Text sehr gut zu verstehen, ebenso in Rostock und Regensburg. In den größeren Häusern, wie in Mannheim, gab es Probleme. Das ist kein Stück für die ganz großen Bühnen. Man müsste dann das ganze Bühnenbild sehr nach vorne ziehen. Unabhängig davon haben wir als Autoren immer Probleme, wenn wir für Musik schreiben. Es geht immer etwas verloren, und vieles hängt von der Artikulationsfähigkeit der Sänger ab.

PORRMANN: Dann irritierte mich die ungeheure Bedeutung, die Gottliebchen bekam. Auf einmal war man da nicht nur in „tieferer Bedeutung“, sondern in der allertiefsten. Es war schade, dass das alles so ins Bedeutsame geschoben wurde. Und dass Gottliebchen dann auch noch wie Charly Chaplin den großen Diktator spielen musste. Gottliebchen wurde als Opfer einer autoritären Erziehung dargestellt, und da weiß man schon, was dabei herauskommt: Faschisten, wie das Gottliebchen.

EVERDING: Das Stück spielt im Schloss Lobsbrunn. Da zieht das Gottliebchen zum Schluss an einer Efeuranke und die Dekoration samt der ganzen Bühne fällt zusammen und damit endet das Stück wie bei der Schöpfung. Da kommt dann ein Text aus der Genesis, wo bei dem Paar, das dann übrig bleibt, Mollfels die Liddy ver-

flucht: „Unter Schmerzen sollst du gebären.“ Das ist vielleicht nicht ganz so pathetisch gemeint, wie es da steht. Aber es ist schon sehr übel.

SCHÜTZE: Das Schloss Lopshorn hat tatsächlich einen vergleichbaren Untergang gehabt. Es stand in der Senne und war vormals Jagdschloss der lippischen Fürsten. Im Krieg diente es als Arbeitslager für Kriegsgefangene, und die haben es nach Beendigung des Krieges dann demoliert und abgebrannt.

PORRMANN: Wenn ich das mit der Inszenierung von David Mouchtar-Samorai in Bonn vergleiche, die die „tiefere Bedeutung“ über ein Spiegelbild akzentuiert hat, indem man einen Spiegel über die Bühne gehängt hat. Sämtliche Einrichtungen auf dem Bühnenboden waren nur gemalt. Das waren dann die beiden Ebenen. Das Ganze einmal real, einmal gespiegelt, sah völlig unterschiedlich aus. Auffallend war auch, dass sich wieder einmal nur jüdische Regisseure trauen, die Judenfiguren und Judenschelten in den Aufführungen zu lassen. Dass das Ganze einen Bezug zu Alfred Jarry hatte, zeigte mir die Unterlegung mit Operettenmelodien.

DRUX: Es ist schon ein Unterschied, ob ein Regisseur einen Text für eine Inszenierung bearbeitet oder ob ein Text als Libretto umgestaltet wird. Da spielt schon die Rücksicht auf die Musik eine Rolle.

EVERDING: Die Musik nimmt ja die ironischen und satirischen Bezüge auf. Sie bezieht sich auf Schubert, Wagner, Richard Strauss und Strawinsky bis hin zur Volksmusik.

DRUX: In meinem Vortrag habe ich an die Selbstreferentialität erinnert, wie sie bei Strauss, im Grunde auch bei Wagner stattfindet, ebenso Anspielungen auf andere musikalische Formen.

Mich interessiert, wo dieses Stück literaturgeschichtlich und theatergeschichtlich anzusiedeln ist. Ich glaube, dass Grabbe den verehrten und umworbene(n) Tieck tatsächlich übertrifft, indem er den Spielraum erweitert und Schauspieler in den Orchesterraum gehen oder den fiktiven Grabbe von außen auf die Bühne kommen lässt, mit der Laterne, die das reduzierte Licht der Aufklärung darstellt. Bei Heinrich Heine wird es nochmals reduziert, indem er von dem Pfenniglichtchen sprechen wird, die er der Menschheit gegeben hat. Und dafür musste er furchtbar leiden. Es geht längst nicht mehr um das Feuer des Prometheus oder die Sonne oder den Blitz der Aufklärung. Das Spiel mit dem Theater ist etwas, das ins 20. Jahrhundert führt. Bei Pirandello wird es auf die Spitze getrieben. Bei Ernst Jandl kann man in *Aus der Fremde*, in dem er in der dritten Person und im Konjunktiv über sein eigenes Leben spricht, überhaupt nicht mehr zwischen Rolle und Autor unterscheiden. Das hat mich als Literaturhistoriker gereizt: Wo ist das anzusetzen, wo liegt das moderne Potential des Stückes?

EVERDING: Jedes Stück muss darauf überprüft werden, ob seine Geschichte überhaupt noch als Geschichte zu erzählen ist. Da muss man eine Entscheidung treffen, ob da ein Bedarf ist an Annäherungsformen, die eine Brücke bauen. Auch muss ein

Märchen nicht langweilig sein, weil es hundert Jahre alt ist. Es kann auch Geschichten von Aristophanes und Aischylos geben und die *Antigone*, die ohne eine einzige Aktualisierung des Stoffes zu bringen sind, wo die Leute selber die Bezüge herstellen können. Aber die Frage muss man immer stellen, wie kann das als lebendige Kunst auf der Bühne wirken, damit keiner sagt: „Die ollen Kamellen von Schiller könnt ihr euch doch schenken, das interessiert mich doch nicht. Ich habe ein Abo am Stadttheater und einen Premierenabend im Fernsehen. Ich brauche diese ganzen Geschichten nicht.“

DRUX: Gibt es denn Sachen, die nicht mehr zu machen sind? Frau Porrmann hat auf Grabbes antisemitische Ausfälle hingewiesen, wie „Judenbengel spreizen sich auf Nachtstühlen“, oder frauenfeindliche Passagen wie „Der Teufel ist so hässlich, das kann nur eine Damenschriftstellerin sein.“

EVERDING: Es ist mit Sicherheit nicht alles spielbar. Die Judengeschichten nehmen wir schon sicherheitshalber heraus. Damit keiner das missversteht, was zur Goethezeit als Klischee selbstverständlich war. Sechzig Jahre nach dem Holocaust kann man diese Dinge nicht hinein nehmen. Die Missverständnisse sind so groß, und das Stück geht so schnell weiter, dass man das nicht näher reflektieren kann.

KOPP: Ich habe mir in der Vorbereitung eine Tonbandaufnahme der Bonner Inszenierung angehört und kann das nur bestätigen. Da sind die ganzen jüdischen Dinge drin geblieben. Und wenn der Teufel schachert, spricht er ja auch bewusst mit seinem klassischen jüdischen Ton. Da wird das auf die Spitze getrieben. Und ich habe gemerkt, obwohl ich den Kontext kenne und das historisieren kann, dass jedes Mal, wenn die Stelle mit dem Baron kommt, wo die Judenschwengel sich auf den Stühlen spreizen, ist das *shocking*. Die Rezeption ist sofort kurz unterbrochen. Ich finde, dass man so ganz falsche Assoziationen und Reaktionen hervorrufen kann. Und dann müsste man alles wieder historisieren und assoziieren, und dann geht auch wieder der Witz dabei verloren. Daher ist es gut und richtig, dass man darauf verzichtet. Mir ist gerade bei der Szene des Wahnsinnsmonologs des Barons aufgefallen, dass dieses Stück wie ein Fremdkörper wirkt. Es gibt bei Grabbe Dinge, die absolut nicht gelungen sind.

EVERDING: Das Programm der Programmlosigkeit, die Dramaturgie des Stückes besteht darin, keine zu haben, die Typen haben keine Seelen usw. Der Baron fängt einfach an, über vier Seiten zu schimpfen. Konsequenz schert ihn nicht. Die Figur ist nicht als Literaturkritiker eingeführt, sondern als Baron, und man nimmt an, dass er die Gesellschaft repräsentiert. Neun Sätze später fängt er an zu poltern und macht alles herunter, was jemals auf deutschen Bühnen gespielt worden ist. Wir haben es drin gelassen. Ähnlich so im dritten Akt. Da fangen Mollfels und Rattengift über drei Seiten eine Literaturkritik an. Dann schreiben sie Trauerspiele etc. Das fällt heute aus dem Rahmen. Da macht es Grabbe aber einem auch nicht leicht. Die Schauspieler tappen ständig in die Fallen, die Grabbe geradezu bärentörmäßig aufgebaut hat. Sie tun sich so richtig weh und zerfleischen sich. „Ach den Mollfels mag ich doch, der war drei Jahre in Italien“. Da sag ich den Kollegen, machen sie ihm das doch nicht

zum Vorwurf, überlegen sie sich doch, wie sie ihn jetzt begrüßen und wie einer spricht, der drei Jahre in Italien war. Das ist der Hinweis auf die Italienreise und Rom. „Oh, ich eile sie zu begrüßen“. Sie führen ein hochgebildetes Gespräch und der Einzige, der richtig redet, ist der aus Italien Gekommene, der möglicherweise Italienische Reisen geschrieben hat. Da stellt Grabbe Fallen und ist tödlich bis zum Geht-nicht-mehr.

PORRMANN: Das gilt natürlich auch für die Tragödien. Die haben im Grunde auch keine Charaktere.

EVERDING: Das würde ich bei *Napoleon* nicht sagen. Wenn Napoleon da am Gestade steht und zuschaut, was da herüberkommt und wie sich die abgehalfterten Soldaten unterhalten, wie Orleans da hereinkommt. Im Gegenteil, das finde ich geradezu mutig weit gesetzt, modern als Charaktere. Büchner hat das bei Danton gemacht und daraus eine Psychologisierung gewonnen. Wie Leute aufeinanderprallen, auf Grund klar gezeichneter Motivationen.

SCHÜTZE: Die aber auch gleichzeitig wieder zurückgenommen werden können. Das Heraustreten aus der Rolle, also das Präsentieren des Schauspiels als Schauspiel ist ja eine uralte Sache und nicht per se ein Anzeichen für die Moderne, sondern es zieht sich durch die Geschichte des Dramas. Der *Umgang* damit könnte ein Hinweis auf Modernität sein. Es stellt sich hier die Frage: Ist das *ab origine* ein Kennzeichen des Lustspiels?

DRUX: Ich hatte ja als Beispiel die *comedia dell'arte* gebracht, wo die Schauspieler die Rollen, die sie spielen, im selben Moment verlassen und bei der Maskenkomödie dem Typus der Maske entsprechend sich ausklinken.

SCHÜTZE: Im englischen Volkstheater ist es sogar nicht die komische Figur, sondern der „Vice“, die lasterhafte Figur.

DRUX: Shakespeare ist ein Meister darin, komische Szenen in Tragödien einzubauen. Bei Shakespeare kommt in *Richard III* eine Szene vor, wo die Nachricht gebracht wird, dass jemand in Wein ertränkt wird, und dann unterhalten sich die beiden Henker, ob es ein schöner Tod ist, wenn man in Wein ertränkt wird, oder nicht.

EVERDING: In den Tragödien treten die Figuren aus dem Stück heraus. Bei der Gattung des Lustspiels als solcher, den Shakespeareschen Narren, dem Falstaff zum Beispiel, sind es immer Texte vom Stück. Sind die Monologe, ist etwa der große Hamlet-Monolog ein Heraustreten aus dem Stück? Die Figur spricht das Publikum direkt an.

SCHÜTZE: Bei *Richard III* gleich zu Anfang. Das ist kein Monolog im klassischen Sinne, vielmehr eine Ansprache. Man kann sich sogar bei Hamlets Monolog fragen, ob das überhaupt noch ein Monolog ist oder eine Ansprache. Es ist zu fragen, ob das nicht eine Entscheidung des Theaters sein könnte?

EVERDING: Sie brauchen bei der Tragödie eine gewisse Einfühlung, und wenn Sie die aufgeben, wenn ein Schauspieler die Figur verlässt, dann können Sie nur einen Bruch erzeugen, in der Grundverabredung, die Theater ist, und dann wird es irgendwie zum Lachen, und soll dann auch so sein.

PORRMANN: Das ist aber bei Grabbe ganz falsch so. Die Sachen sind einerseits zum Lachen, andererseits aber auch nicht. Wenn es im Napoleon heißt, etwas sei erhaben, und gleichzeitig fährt ein Karren über Leichen, dann ist das eine Doppelbödigkeit.

EVERDING: Doppelbödigkeit ist nicht notwendigerweise Komik. Und die Komik der Komödie und resp. von *Scherz*, *Satire*... ist dann doch eine andere, und in jeder Komödie, bei Oskar Wilde z.B., ist es etwas anderes. Ich lache über Dinge und leide, dass ich darüber lache. Lachen ist die Form der Zustimmung und Lachen muss ich auch kennen, sonst staune ich darüber und kann nicht darüber lachen.

DRUX: Richard III in seinem Eingangsmonolog reflektiert darüber, was er als Richard III. mit seinem Bruder machen wird, und nicht, was er als Schauspieler macht, wenn er Richard III. gibt. Der Verweis auf die Rollenebene, das ist ein wirklicher Neuan-satz, der dann bei Grabbe geschieht.

SCHÜTZE: Um da noch einmal anzusetzen. Gerade im *Napoleon* ist sehr deutlich zu sehen, dass die Brüche hier erwünscht sind und blutige Komik und Gelächter erzeugen. Da ist sehr viel Puppentheater und Grand Guignol drin, also Dinge, die man mit einem psychologischen Spiel gar nicht machen könnte; ohne dass es ausgesprochen eklig und unerträglich wird.

PORRMANN: Unerträglich oder komisch ist auch schon der Vorschlag. Wenn Gothland einen kurzen Monolog von ein paar Zeilen über das ewige Leben spricht, dann kommt Arboga herein, er habe gerade sechs Millionen Gefangene umgebracht, dann schlägt das in Komik um. Diese Doppelbödigkeit hat der Regisseur hereinzubringen, indem er Grabbe ganz genau inszeniert. Es bleibt dabei, entweder man streicht es oder zeigt, dass es komisch ist, wenn da einer sagt, ich bringe jetzt sechstausend um, und wenige Verse weiter heißt es, jetzt sind sie aber schon tot. In der Zeit kann man die gar nicht umgebracht haben. Das ist ein Spielen mit realer Spielzeit und dem, was vorstellbar ist, was man machen kann. Das ist im *Gothland* natürlich nicht alles beabsichtigt. Irgendwie ist das schon genial.

EVERDING: Das ist aber meines Erachtens auch Absicht. Wenn das nicht beabsichtigt ist, ist es grotesk und verzerrend. „Ich muss weiterkommen und die Szene schreiben.“ Dann ist es der Wille eines Durchgeknallten und meiner Meinung nach eigentlich keine komische Absicht.

DRUX: Es gibt ein anderes schönes Beispiel bei Georg Büchner. In *Dantons Tod* gibt es einen Theatersouffleur, der vor allem in Römerdramen gearbeitet hat. Wenn er betrunken ist, entdeckt er seine Moral in Zitaten aus den Römerdramen, und be-

schimpft seine Tochter, die auf den Strich geht. Seine Frau entgegnet ihm: „Du wandelndes Weinfass, du hättest nichts zu saufen, wenn nicht ihr Brünchen immer fließen würde.“ Dieses wirkt komisch, weil es entlarvt, dass die wahre Moral nur im Suff zum Ausdruck kommt. Ein weiteres Beispiel: Danton und die anderen Revolutionäre im Gefängnis: Hier werden der Kunstdiskurs und der politische Diskurs vermischt. Aber sie bleiben in der Rolle als Danton und als Simon. Bei Grabbe in der Komödie – und das ist ein Unterschied zu den Tragödien – findet man mehrere Stellen, wo auf der Ebene des schreibenden und realen Autors und der echten Schauspieler agiert wird.

SCHÜTZE: Das ist das Sich-selbst-Reflektieren. Es ist die Frage, ob das selber bereits als komisch, als komische Technik angesehen werden kann oder ob es nur ein Bestandteil der Komödie ist.

DRUX: Selbst bei Aristophanes gibt es immer Anspielungen auf die Kunst. In der Romantik findet man das aber nicht nur im Theater, sondern auch in den Erzählungen z.B. von E.T.A. Hoffmann. Auf der erzählerischen Ebene werden die Personen so verknüpft, dass man nicht mehr weiß, wer ist Autor und wer ist Erzähler, wenn der sich selbst erzählende Autor seiner eigenen Erzählfigur begegnet. Das ist nicht eigentlich komisch, sondern ist nur ein Spiel mit der Fiktion. Ich glaube aber, dass das auf der Bühne sofort einen Hang zum Komischen bekommt.

SCHÜTZE: Das Herausfallen aus der Rolle gewinnt sofort eine gewisse Sympathie und ist lustig. Der Bruch der Illusion ist ja auch ein scheinbar Nicht-Gelingendes. Wenn das gekonnt gemacht wird, dann gesellt sich zum Genuss des Lachens noch das Vergnügen an der Kunst.

DRUX: Manchmal sitzt im Publikum ein scheinbarer Zuschauer, der sich über das Stück aufregt, aber das gehört zum Stück und bringt daher einen komischen Effekt hinein.

EVERDING: Es ist ein großes Risiko, wenn der Schauspieler auf das Publikum zugeht, ob er aus der Rolle fällt oder nicht, das muss gekonnt sein.

SCHÜTZE: Wir sprechen die ganze Zeit über ein Mittel, das zwar sehr kennzeichnend, aber sicher nicht das einzige ist. Es fragt sich aber, ob es ein Kennzeichen von Komik oder vielmehr einer romantischen Sichtweise ist. Es erzeugt in der Regel komische Brechungen, und das Publikum lebt im Allgemeinen gut damit.

Wir haben aber noch andere Ebenen. Eine Frage, die heute morgen schon einmal anklang: Was hat es mit dem Komischen auf sich, wo ist es angesetzt? Sie haben die aufklärerische Komödie erwähnt, vor allem die Charakterkomödie, die in ihrem Lachen gemein ist, weil die Figur verlacht wird. Es ist kein befreiendes Lachen, wie bei Oskar Wilde, wo mit der Lust, den Scherz mitzudenken, der Zuschauer mit dem Schauspieler auf der Bühne zusammenarbeitet, sondern im *Geizigen* oder im *Eingebildeten Kranken* wird ihm eine Figur vorgesetzt, über die er lachen soll, um sich zu besinnen, was natürlich nie passiert. Aber das sind nicht die einzigen Formen der Komik.

Bei Grabbe und anderen gibt es viel interessantere und die liegen in der Brechung von dem, was eigentlich als schaurig, als absolut unzulänglich erkannt worden ist. Deshalb können die Übergänge zwischen Komödie und Tragödie fließend sein. Wir haben das Phänomen auch bei scheinbar ganz harmlosen Humoristen. Bei Wilhelm Busch ist es der Vogel, der auf dem Leim sitzt und dem die Katze sich nähert: „Ich will noch etwas quinquilieren und pfeifen wie zuvor. Der Vogel, scheint mir, hat Humor.“ Es ist dies das Makabre in der Komödie.

PORRMANN: Das Ganze geht baden in dem Moment, in dem die Figuren glauben, sie müssten eine Biographie haben, also wenn man mit Psychologie arbeitet. Das kann bei dem Stück nicht funktionieren. Und dass das bei ganz vielen Stücken von Grabbe auch nicht funktionieren kann. Also bei *Napoleon* zum Beispiel. Der ist ja ständig der, als den ihn die anderen definieren. Er steht erst mal wie der von Boulanger besungene Napoleon da, traurig am Gestade und erzählt etwas; dann kommt er wie der von dem Theaterregisseur Talma inszenierte Napoleon daher. Er ist ja immer die Figur, die die anderen in ihm sehen; er ist immer fremdbestimmt. Man findet auch in anderen Stücken von Grabbe häufig, dass die Personen keine Biographie haben.

DRUX: Schwierigkeiten mit den Charakteren hatte man schon früher. Jakob Michael Reinhold Lenz hat gesagt, dass er in seiner Zeit keine wirklichen großen, beherrschenden Charaktere mehr finde, sondern sie seien alles Projektionen oder völlig abhängig vom Schicksal, weshalb er keine Tragödien schreiben könne. Deshalb hat er alle seine Stücke auch Komödien genannte. Man nimmt Abschied von der Charakterkomödie, in der bestimmte Charaktere persönliche Kontur gewinnen, diesen Charakterzeichnungen. Gerade die Komödien bieten, mit der Konzentration auf die Handlung und die sich überschlagenden Ereignisse die Möglichkeit, Typen einzusetzen, was ja sehr viel schneller geht. Man braucht nur, was Lessing die „Bestandheit“ der Charaktere nennt, bestimmte Figuren einzubringen. Im Puppenspiel oder Marionettentheater gibt es auch die hand- und schlagfesten Figuren, keine ausgefeilten Charakterzeichnungen, sondern viel Slapstick, was sogar von Statisten ausgeführt werden kann.

EVERDING: Ich habe keine Statisten, sondern aus einem ganz bestimmten Grund nur mein Ensemble eingesetzt, weil schon das Schwierigkeiten genug hatte. Komödien nehmen die Schauspieler gern zu leicht. Man trifft immer wieder auf dieselbe Schwierigkeit, dass der Schauspieler meint, das geht einfach so. Das Härteste ist aber herauszufinden, wie funktioniert Komik. Das Zweite ist das Kennen und das Unvorhergesehene. Warum lacht das Publikum plötzlich? Es ist daran zu arbeiten, dass das Publikum dann lacht, wenn man es will, und das ist schwierig. Diese Arbeit ist geradezu zirkensisch, wie ein Springen von Trapez zu Trapez.

KOPP: Was bedeutet das für Sie als Herausforderung, gerade in Detmold zu spielen? Ich frage das erstens deshalb, weil ich erschüttert bin über das geringe Interesse an unserer Veranstaltung. Zweitens war ich entsetzt über die Pressemitteilung Anfang der Woche, mit der auf diese Veranstaltung hingewiesen wurde, die weder die Grabbe-Gesellschaft noch wir vom Forum Vormärz Forschung zu verantworten haben.

Die hat vielmehr der Redakteur der Neuen Westfälischen verbrochen, in der in zwei Sätzen alle Vorurteile drin waren, die wir bis zum Erbrechen nicht mehr hören können, Vorurteile, die tief in der Bevölkerung sitzen. Ich stelle mir vor, dass dieses Stück viel schwieriger zu inszenieren ist als etwa *Gotthand*, *Napoleon* oder andere, weil Alkohol eine tragende Rolle zu spielen scheint, weil der Unernst in diesem Stück so unglaublich wichtig ist, dass man es als Bedeutungslosigkeit abtun kann bis hin zur Schülerposse, was auch in der Zeitung stand. Ich stelle es mir als eine gewisse Herausforderung vor – mehr als anderswo –, dieses Stück hier in Detmold zu spielen.

EVERDING: In der ersten Bearbeitung kommt ein schöner Satz vor: „Sie werden mir verzeihen, Grabbe in Detmold, das heißt, in der Höhle des Löwen zu sein“. Darauf sagt ein Schauspieler: „Grabbe-Gesellschaft, ja die auch“. Wenn es gelingt, dass die Leute sagen, der Grabbe ist ja richtig komisch, da habe ich ja noch nie drauf geachtet; wenn es dieser Mischform gelingt, die Leute zum Zuhören und zum Lachen zu bringen, dann können wir zufrieden sein. Die drei Akte sind ja ganz unterschiedlich aufgebaut. Der erste ist sehr selbstreflexiv und spielt mit dem Klischee Alkohol. Die Schauspieler sitzen in einer Konditionsprobe mit ihrem Regisseur Markus Everding. „Das Alkohol-Klischee müssen wir überwinden“. Er macht ein bisschen Regietheater und entwirft in seinem Kopf das Kommende. Bei der Leseprobe müssen sie alle Detmolder Landbier trinken.

Im zweiten Akt spielen sie in der Welt der Bierflaschen, romantisch beleuchtet, in der Mitte vier Kästen als Schloss, eine ganze Miniaturwelt aus Bierflaschen. Dann tritt ein Sänger auf, Schubert, der nach dem Intendanten mit der Grabbe-Zeit verbinden soll und singt Unsinn. Völlig durchgeknallt. Dann bricht der Intendant das Spiel ab: „Stopp! So kommt das Stück nicht heraus! Das ist nicht Grabbe, das ist nicht komisch. Grabbe ist romantisch, Grabbe ist anders. Ich weiß nicht, wie Grabbe ist, aber wir werden es herauskriegen. Alles in mein Büro, zwanzig Minuten Pause. Ich trink jetzt ein Bier.“ Nach zwanzig Minuten geht der Vorhang auf für die dritte Szene: Eine Bretterbühne mit gemalten Theaterprospekten Anno 1873, alles leicht ironisiert. Dann folgt Grabbe mit nicht mehr gestörten Sätzen.

Das ist der Versuch, sich im ersten Akt mit dem Klischee Grabbe-Detmold-Alkohol auseinanderzusetzen. Der zweite Akt hat das Ziel, poetische Momente zu erreichen und aus Ironisierung Poesie zu erzielen. Und am Schluss lassen wir die Sau heraus und das Stück sich vollkommen auflösen.

PETER SCHÜTZE

Grabbe auf deutschen Bühnen

Zweimal Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: Premiere am 6. Mai 2006 in Detmold, am Landestheater, Regie: Marcus Everding. Premiere am 24. Juli 2006 in Salzburg, ein Experiment im Rahmen der Festspiele. Dort gibt es ein „Young Directors Project“, bei dem Jungregisseure (um das mal zu übersetzen) sich im Ringen mit dem „Komödiantischen“ um den „Mont-blanc Award“ bemühen. Roger Vontobel inszenierte.



1. Akt: Regisseur (Marcus Everding) mit Ensemble
(Landestheater Detmold/Hörnschemeyer 2006)

Die eigene Theaterarbeit hielt den Verfasser von einer Fahrt nach Salzburg ab, er ist daher auf Rezensionen und andere Mitteilungen angewiesen. Entsetzte Besucher schrieben ihm, er könne froh sein, sich die Reise erspart zu haben. Die Kritiken sind nicht freundlicher, sie bekunden das Scheitern an Grabbe in der Mozartstadt. Grabbe sei „multitheatralisch eingestampft“ worden, heißt es in der Augsburger Allgemeinen vom 26. Juli, und Christine Dössel nennt in der Süddeutschen Zeitung vom selben Tag Vontobels Versuch einen „albern Einfall an Einfall reihenden Unfug“ und setzt dem entgegen, in Grabbes „vertracktem Spiel“ gehe es um mehr „als um Jux und Tollerei, nämlich, wie Grabbe schreibt, um eine ‚entschiedene Weltansicht‘.“ Der Verfasser ist gleicher Meinung, meint aber auch, für einen Vergleich mit dem Detmolder Experimentum wäre der Besuch in Salzburg gewiss lehrreich gewesen. Denn auch der Detmolder Regisseur hat bei klarem Bewusstsein keine ‚entschiedene Weltansicht‘ gefunden: „Nüchtern erschließt sich dieser Text nicht“ steht, von ihm unterzeichnet, im Programmheft, und ähnlich reden

auch die Schauspieler im Ersten Akt auf der Bühne. Wie Vontobel in Salzburg geht auch Everding in Detmold vom Theater im Theater, von einer in die Aufführung verschobenen Probensituation aus: Die entgeisterten Schauspieler scharen sich um den langen Tisch, lesen das Stück, und keiner weiß, was er damit anfangen soll. Bier hilft der Kunst, Bierflaschen sind ein Hauptbestandteil der Ausstattung: „Es darf keiner mehr nüchtern sein, Kollegen.“

Das steht nicht im Original. Die Detmolder Version des Lustspiels ist „nach und mit Grabbe“ gestaltet, „durchgesehen, übernommen und neu geschrieben von Marcus Everding“. Das kann man tun, ist kein Rechtsfall, sondern ein Vorrecht des Theaters, mit seinen Vorlagen nach Belieben umzuspringen (gesetzt, der Dichter lebt nicht mehr). Über den Sinn solcher Maßnahme gehen die Meinungen dann meist auseinander. Die Überschrift einer Detmolder Kritik lautete „Geistreich umgeschrieben und an Bedeutung gewonnen“ (sei das Stück worden / habe das Stück; *jus, Lippe aktuell*, 13. Mai 2006); den Verfasser haben jedoch auch böse Briefe erreicht. Er stiehlt sich zunächst einmal salomonisch aus der Verantwortung des Besprechens und wirft eine grundsätzliche Frage auf, die ihm wichtiger erscheint als die Auseinandersetzung mit dem einen oder anderen Bühneneinfall. Eine Frage, die beide Inszenierungen nicht beantworten wollen und können:

Warum hat dieses Lustspiel der Zeit getrotzt? Hätte es nicht überlebt, so wäre es nicht in unserem Interesse wach geblieben, und es kämen nur Archäologen und Einzelgänger darauf, sein Grab zu plündern.

Grabbes Stück fußt auf der romantischen Komödie (Tieck, Brentano); diese hat den Aristophanes zum Ältervater. Seit Aristophanes ist es aber so: Komödien beleidigen die Zeit, der sie entstammen. Ihnen sind weder die Menschen noch die Götter, weder die Politiker noch die Kollegen heilig. Sie spotten über die Einsicht der Tragiker, sie liefern dem Publikum ein Spektakel mit größeren, inhaltlichen wie formalen Freiheiten, als die Tragödie. Aber sie bieten mehr als ein Kabarett. Der direkte Angriff, das Namennennen, Ironie, Satire, Parodie gehören zweifellos zum theatralischen Ereignis der ‚alten Komödie‘, das Spiel mit dem Spiel und das Spiel über die Rampe hinweg. Darüber hinaus aber ist die Komödie ein poetisches Ganzes, und dieses Ganze bedeutet nichts Geringeres als die Tragödie auch, nämlich die Welt. Die Komödie gibt sich aber durchaus nicht mit der Weltordnung, welche die Tragödie – eben ‚tragisch‘ – wiederherstellt, zufrieden. Nicht Furcht und Mitleid sind die Heilmittel der Komödie, sondern Furchtlosigkeit und kritisches Gelächter. Die aber begegnen der Welt als ganzer, nicht nur dem Feldherrn-Großkötz und dem Dichtertrottel der damaligen Gegenwart. Deshalb sind nur bestimmte Teile der Komödie austauschbar, eben die kabarettistischen, die augenblicks- und zeitbezogenen. Wird ihr die „entschiedene Weltansicht“ herausoperiert, stirbt die Patientin.



2. Akt: Schulmeister (Jürgen Roth, links), Mollfels (Eric Voß)
(Landestheater Detmold/Hörnschemeyer 2006)

Ohne direkten Zeitbezug fehlt einer Komödie der Pfeffer. Zeitbezüge aber verschwinden, und mit ihnen verschwindet der Witz. Die alten Frechheiten, die nicht mehr komisch sind, dürfen, ja müssen durch neue ersetzt werden. Da ist jeder Regisseur herausgefordert – als Bearbeiter und als Zeitkritiker. Das Kabarett, das die alte Komödie veranstaltet, dient dem neuen Theater nur als Anregung für die eigene Spottlust. Für den eigenen Scherz, die eigene Satire, die eigene Ironie. Als eigentlicher Exportartikel des Kunstwerks bleibt übrig die tiefere Bedeutung, und der Verfasser bestreitet, dass es sich hierbei um den Alkohol handelt, den der Dichter konsumiert hat. Ohne „tiefere Bedeutung“ löst das Stück sich allerdings in Dunst auf. Die Komödie als Vehikel der bitteren Einsicht und des bitteren Gedankens wird überflüssig.

Dem Regisseur, der behauptet, die Bedeutung von *Scherz*, *Satire*, *Ironie* und *tiefere Bedeutung* sei nur beschwipst zu verstehen, rinnt sie davon. Der Strom des Dramas fließt dann anderswo, aber nicht ‚in diesem Theater‘. Doris M. Trauth-Marx, Redakteurin der Zeitung *Die Rheinpfalz*, nennt Grabbes Text eine „unglaublich modern anmutende Groteske und gleichzeitig eine der damaligen Aktualität verhaftete Literatur-Satire“, einen „wilden Tanz über höllischem Abgrund unter leerem Himmel“ (Nr. 172, 2006). Aus diesem Tanz wurde in Detmold ein ganz lustiges, aber auch langwieriges Torkeln.

Grabbes Persiflage der zeitgenössischen Literatur- und Theaterszenerie verfolgt mit ihren satirischen und parodistischen Mitteln ein Ziel: Sie enthüllt, dass die verspotteten Kollegen ein süßliches und verlogenes Bild der

Welt malen. Indem Grabbe ihre Werke als Kitsch und Affirmation entlarvt, entlarvt er zugleich die ihn umgebende Wirklichkeit als eine verkehrte Welt, in der Himmel und Hölle auf den Kopf gestellt sind, in der Titel nur noch Anmaßung sind und sich die pure Gier hinter allem sittlichen Getue versteckt. Und ihre kulturellen Sachwalter sind so heruntergekommen wie die ganze Gesellschaft: Unbegabte, kurzsichtige Dichter und versoffene, prügelnde Schulmeister repräsentieren sie. Es lohnt sich für den Teufel nicht mehr, sie zu holen; sie richten die Welt von alleine zugrunde. Nur in ein paar Außenseitern flackert noch der humane Anspruch.

Man macht es sich zu leicht, wenn man daraus als Bauernregel ableitet: „Statt den Irrsinn zu beklagen, kannst du ihn im Suff ertragen.“ Das tut der Schulmeister, dessen Prügelpädagogik aus Schwachköpfen keine Genies macht, sondern sie zu Lumpen erzieht. Die szenisch so ergiebige Sauferei ist ein Gegenstand des Lustspiels, aber keinesfalls seine Triebfeder. Der chronische Säufer im Stück ist nicht der Autor, sondern der Schulmeister, und der ist nicht Grabbe, sondern dessen Kontrahent, heuchlerisch, faul, selbstsüchtig, verkommen. Er verkörpert, was Grabbe an den Pranger stellt: den Zustand von Bildung, Moral und Religion. Von der blieb nur ein „abgebrochenes Stückchen von einem Kirchenstuhl“ übrig, das der Pauker im Tran eingesteckt hat. So einen fasst nicht einmal der Teufel an, und er geht dem Schulmeister in die mit Kondomen ausgelegte Falle, obwohl er weiß: „Das Versoffene, die Kinder Züchtigende ist das Schlimmste, und das Abscheuliche, Zuchtlose ist, damit verglichen, die wahre Unschuld... Puh! – Neh, da wend' ich mich lieber zu dem Unzüchtigen, obwohl es das Moralischere ist!“ Und als Grabbe am Ende mit seiner Laterne persönlich auftritt, ist es der Schulmeister, der, vom Dichter derart beleuchtet, mit Recht ein Mordsgeschrei anhebt und sich gegen den Mann, der ihn geschrieben hat, verwahrt.

Mit alledem ist Marcus Everding, der Regisseur der Detmolder Inszenierung, zu unbekümmert umgesprungen. Warum? Er ist ein guter Theatermann, er ist geschick, und es sitzt ihm der Schalk im Nacken. Er treibt sein Spiel mit dem Theater im Theater, er zeigt, dass er's auch manierlich kann, im zweiten Akt versucht er's ‚werkgetreu‘, im dritten kann man Spaß finden an der putzigen Biedermeier/Shakespeare-Bühne und einem dem Puppentheater angenäherten Darstellungsstil: Guckt mal, so machte man das früher. Gelegentlich feiert die Burleske fröhliche Urständ, und hie und da keimt Schauspielkunst auf. Markus Hottgenroth macht aus Rattengifts Monolog ein Kabinettstück, den Tod der 13 Schneidergesellen stirbt Oliver Lohsehand in einer rasanten Ein-Mann-Schau hintereinander weg, Wolfgang von der Burg amüsiert mit stückfremden Gesangseinlagen. Aber die Erfindungen täuschen über eines nicht hinweg: Everding hat die Herausforderung, die das Stück stellt, nicht angenommen. Er ist ihm, wie der Teufel

dem Schulmeister, in die Falle gegangen. Der Teufel kann seiner Großmutter vergnügt wieder in die Hölle folgen; der verrottete Weltzustand nimmt ihm seine Arbeit ab. Dem Regisseur auch?



3. Akt: Kaiser Nero (Wolfgang Von der Burg), Teufel (Michael Reimann)
und seine Großmutter (Nargis Zünbültas), Mollfels (Eric Voß)
und Liddy (Fina Seydel) (v.l.n.r.)
(Landestheater Detmold/Hörnschemeyer 2006)

Grabbes Hang zum Alkohol war, von persönlichen Umständen einmal abgesehen, eine Folge der entsetzlichen Nüchternheit, mit der er die Welt wahrnahm. Das schlechteste Rezept wäre, es ihm nachzutun, wie Erich Kästner zum Beispiel, der sich vor gut dreißig Jahren an unserer Nachkriegsgesellschaft zu Tode trank. Zu kapitulieren ist eine persönliche Konsequenz, wenn man zu müde geworden ist, den Degen oder die Feder zu schwingen. Nicht die Müdigkeit, sondern der Kampfgeist der großen Satiriker ist vorbildlich. Und der kann, nein, der muss zupacken, wenn man Grabbes Komödie aufleben lässt. Es stellt sich nicht nur das Problem, wie man die Anspielungen und Angriffe auf Zeitgenossen ersetzt, sondern wie man seine eigene Kritik an den Verkehrungen und Perversionen entfremdeter Welt mit Grabbes „entschiedener Weltansicht“ und Grabbes Einfällen vereinigt. Verbleibt diese Kritik im Seichten, dann verschließt auch das Stück seine Tiefen.

Es interessiert vielleicht, dass die Kritiker der Salzburger Aufführung zu ganz ähnlichen Schlüssen gelangten. Da wird beanstandet, dass auf der

„aufwändig zugemüllten Bühne“ „Passagen des Stücks mehr angerissen als ausgespielt“ wurden oder dass lautstarke Musikbeschallung die Textverständlichkeit beeinträchtigte. Der entscheidende Einwand aber ist: „Der Teufel der Inszenierung ... steckte weniger im – oft liebevoll ausgemalten – Detail als im Großen und Ganzen.“ Sie „bekam Grabbes wildes, willkürliches, Sinn und Unsinn schrill verquickendes Stück nicht zu fassen. [...] Der [...] nach munterem Anfang allmählich verläppernde Abend verhalf den Zuschauern weder zur Einsicht in die tiefere Bedeutung des Spiels, noch beantwortete er die Frage, warum die Truppe sich darauf eingelassen hatte.“ (Die Rheinpfalz). Und Gerhard Stadelmeier schreibt in der FAZ (27. Juli 2006): „Das Theater hat hier keinen Ort, der jemanden anderes als die Theaterbetreiber angehe. Es spielt nur noch sich selbst.“ Dieser selbstverliebten Spielerei hält Stadelmeier das verspielte Original entgegen: „In Grabbes Stück, das der Einundzwanzigjährige 1822 studentenjuxhaft als eine Art Ladung vergifteten Knallpulvers dem tinten- und gefühlsklecksenden romantischen Säkulum ins Gesicht schleuderte, kommt der Teufel [...] auf eine Erde, wo versoffene Schulmeister Deppen abrichten, wo Komtessen wie Liddy von Schuften und Betrügnern und blöden Dichtern umschwärmt werden, aber dann den hässlichsten Mann der Welt als Ehegespons heimführen, wo der Teufel im einem Käfig voller Kondome gefangen wird, ein Freiherr mit umgebundener Serviette dreizehn Schneidergesellen auf einmal tötet, während der Autor Grabbe [...] auftritt und gegen jedweden anderen dramatischen wie prosaischen Autor Salven bitteren Spotts abfeuert. [...] Ein Geniestreich, in dem der Säbel ‚Schein‘ das Florett ‚Sein‘ klirrend in tausend Stücke zerhaut.“ Pardon, aber in diesem Satz ist der Poet mit dem Kritiker durchgegangen und hat den Denker schmählich im Stich gelassen. Aber dann fasst er zusammen: „Eine Komödie der Umwertung aller Werte.“ Jawohl, und keine Inflation noch so hübscher Einfälle bringt diese Umwertung auf die Bühne. Aber gerade darum ginge es.

Die Salzburger Veranstaltung, die einer Zusammenarbeit mit dem Hamburger Schauspielhaus ihr Dasein verdankte, wurde im Oktober 2006 auch dort gezeigt und stieß bei der Kritik auf herbe Ablehnung. Monika Nellissen (Die Welt) beklagte „grimassierende Blödheit, krakelige Derbheit und freudlosen Frohsinn“ und musste bereits vor dem Eintritt ins Theater feststellen, dass Zuschauer bei diesem „Grabbe-Debakel“ offenbar auch gar nicht erwünscht waren: Türen klemmten, das Publikum musste warten und wurde schließlich auf Um- und Fluchtwegen zum Spielort geschleust. Alles inszeniert, alles inszeniert... Da kann man von Glück sagen, dass eine andere Produktion des Lustspiels von vornherein ganz auf Zuschauer verzichtet, siehe die Rezension auf S. 222.

„Schuld der Zeit“

Als das Wünschen nicht mehr half...

Grabbes Märchenfiguren „Don Juan und Faust“

Als er den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, bei Cotta in Stuttgart und Tübingen 1828/29 erschienen, mit Empörung, ja kalter Wut, auch höchst ironisch und mit einer gehörigen Portion Sarkasmus zur Kenntnis nimmt¹, hat der Detmolder Auditeur und Dramatiker Grabbe seinen *Don Juan und Faust, eine Tragödie in vier Akten* gerade zur Uraufführung gebracht.² Mit der Musik von Albert Lortzing, der auch den Leporello spielt, wird das Stück zum ersten Mal am 28. März 1829 auf dem Hoftheater zu Detmold gegeben.³

Goethe arbeitet zur gleichen Zeit immer noch an der letzten Fassung seiner Faust-Dichtung – sie wird posthum 1832 erscheinen⁴ –, deren erste schon das Hoffräulein Luise von Göchhausen abgeschrieben hat, wohl bald, nachdem er am 7. November 1775 in Weimar angekommen ist. Aus *Makariens Archiv*, veröffentlicht erst 1829 in der zweiten Fassung von *Wilhelms Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, stammt dann die sentenzartige Bemerkung: „Sogar ist es selten, daß jemand im höchsten Alter sich selbst historisch wird, und daß ihm die Mitlebenden historisch werden, so daß er mit niemanden mehr controvertiren mag noch kann.“⁵

Goethe ist „im höchsten Alter“ und spricht, stilisiert, verklärt, ja fast schon entrückt von sich selber. Das eben findet Grabbe so erbärmlich in dieser ganz und gar erbärmlichen Zeit. Restauration und gelebtes Biedermeier sind ihre historische Signatur, Mittelmäßigkeit allenthalben, Juste-milieu – und nirgends „Größe“.⁶ Es sei denn, man verwechselte die genießerische Verspannung des eigenen Lebens ins „Größe“ mit jener „historischen Größe“, welche Napoleon noch einmal „gekonnt“ auf der politischen Weltbühne vorgespielt hatte.

Bei Waterloo schafft er sich jenen katastrophalen Abgang, der einer Tragödie im Genre des Geschichtsdramas mehr als angemessen ist.

Aber das ist auch schon wieder 15 Jahre her. Der Wiener Kongress, dann die Karlsbader Beschlüsse haben ein Klima aus Polizeigehorsam, verschärften Zensurerlassen und devoter Ignoranz im Horizont der Metternichschen Erneuerung eines kulturkonservativen, patriarchalisch-ständestaatlichen Obrigkeitsdenkens geschaffen.

Sieht der eine in Weimar auf seine Geschichte zurück – und wird sich selber fremd –, so sieht der andere auf die Unmittelbarkeit der Gegenwart: und ist entsetzt. Denn Grabbe will jetzt ganz und gar „controvvertiren“; darin liegt, so glaubt er, seine einzige Chance, sich ‚dramatisch‘ bemerkbar zu machen zwischen Mediokrität und olympischer Entrückung. Wenn gewisse (noch) Lebende ‚sich selbst historisch‘ werden müssen, um sich ihrer Bedeutung bewusst zu werden: wie ist es dann um die Gegenwart bestellt, wenn sie als Schwundstufe von Geschichte, als „Geschichtchen“ wahrgenommen wird – immer in der Gefahr, ins Anekdotenhafte abzugleiten? „Die Guillotine der Revolution steht still“, schreibt Grabbe im Texteingang seiner Kritik dieser „Briefwechselei“ (2, 490), „und ihr Beil rostet, – mit ihm verrostet vielleicht auch manches Große, und das Gemeine, in der Sicherheit, dass ihm nicht mehr der Kopf abgeschlagen werden kann, erhebt gleich dem Unkraut sein Haupt“ (483). Die Stichwörter sind schon in solcher Art von Ouvertüre gefallen. Die große Vergangenheit oder die Erinnerung an geschichtliche Größe steht gegen das „Gemeine“ der Gegenwart und ihren unerbittlichen „Dilettantismus, das heißt die Sucht genießen zu wollen, und die Sache nur halb zu verstehen“ (485). In Grabbes Perspektive folgt daraus: „Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch, und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor, und repetierten und überlegten das Geschehene.“ In „Fleisch und Blut“ sei diese Lektüre aber noch nicht übergegangen, fährt er fort. Und dies gelte auch – oder eigentlich – für die „historischen Kompendien-Fabrikanten und Guckkastenzeiger, wozu insbesondere die deutschen Geschichtsschreiber mehr oder weniger“ gehörten (484). Signifikant wird der in solcher Perspektive reflektierte Zeittopos, welcher die historische Gegenwart in ihrer politischen und kulturellen – nicht etwa ökonomischen – Stagnation spiegelt, welche dem saturierten Bürger wie eine wohlige Ruhe erscheinen mag⁷, den intellektuellen Zeitgenossen aber bloß lähmt, als ob er im zutiefst empfundenen Lebenskel ersticken müsste: „Aber so ruhig unsere Zeit scheinen, so ruhig man sie betrachten mag, der nachdenkende Beobachter schaudert doch zuletzt zusammen: unter den Gebildeten“ herrscht „Weltüberdruß allethalben“ (484). Das hat seinen Grund: „Von der Vergangenheit haben wir große Erinnerungen, für die Zukunft dunkle Hoffnungen, und die Gegenwart gibt das, was wir suchen, – Genuß.“ (485) Was dem „Gebildeten“ zum „Weltüberdruß“ wird, offenbart sich dem „Halbgebildeten“ (485) als „Genuß“, und zwar in Gestalt einer sogenannten „Kunst“ (486), die zum bloßen Amusement verkommen ist – hat sie sich doch gerade in ihrer öffentlichen Haltung wie der Saturierte ins private Sujet zurückgezogen. Wird der Vorhang ein Stück weit gelüftet, erscheint der verklemmte, bürgerlich-kleinbürgerliche Voyeur, um sich an der halbseidenen Anekdote,

der scheinbaren Intimität, der Innenansicht vorgeblicher „Größe“ zu delektieren: „Friedrich der Einzige und Napoleon ließen ihre schriftstellerischen Werke erst nach dem Tode in die Welt gehen, – jetzt scheint aber fast die Zeitung der Revolution, die Dichtung der Tat voraneilen zu wollen. Alles das ist wieder Schuld der Zeit, – sie ist so schlecht, daß sie nach etwas, das ihr besser scheint als sie selbst ist, unvorsichtig hascht.“ (487)

Die „Schuld der Zeit“ ist jene Mittelmäßigkeit, die fortwährend kompensiert werden muss. Und in der Evokation werden dann die Leviten gelesen: „Schiller und Goethe, ihr beiden Heroen am deutschen Dichterkönigreich, brauchet euren Glanz nicht mit den Erbärmlichkeiten eures Privatlebens zu umnebeln – recht gut, daß man eure Charaktere kennen lernt, aber so manche Elendigkeiten, die wir nicht zu wissen brauchten, dabei! – Auch das mag gut sein, wenigstens bei dem blinden Bewunderer Menschenkenntnis verbreiten, – aber war es (gelinde ausgedrückt) klug oder delikant, daß Goethe sie bekannt machte? Was Schiller oder Goethe künstlerisch oder moralisch sind, weiß der Gebildete auch ohne diese Briefe.“ (489) In Summa: „Schmutz ist Schmutz und kommt er auch aus dem Palaste eines sogenannten Dichterkönigs. Beschenkt dieser die Welt mit Säckelchen, die wie die qu. Briefsammlung oft nichts enthalten, als Einladungen zum gemeinsamen Ausfahren, Grüße an die liebe Frau, an Carlchen bisweilen dazu, so schütze uns Gott, wenn etwa Napoleon, der an Kraft, Geist, Charakter und Wirksamkeit etwas mehr als Goethe und Schiller bedeutet, ja, auf ihre Dichtungen (Schillers Wallenstein, Goethe's Werke seit 1813) sichtbaren Einfluß gehabt hat, alle seine Tagsbefehle, freundschaftlichen Billetts, Lizenzzetteln pp ediert hätte. Hält Goethe sich für so wichtig, glaubt es sei zu seiner und zu Schillers dereinstigen Charakterschilderung so nötig, daß er nach Schillers Tode diese Briefwechselei herausgibt, so hätte er doch den Leser und das Papier mit den Visiten- und Küchen-Chartern (denn viele Billette sind nichts weiter) verschonen sollen. Er konnte ja, wenn ‚Grüße und Einladungen zum Mitspeisen‘ so große Bedeutung auf die Bildung und das Wesen zweier Dichter haben, sie nur chronologisch anzeigen – einige hundert Seiten hätte er gespart.

Wer diesen Briefwechsel in das Publikum gegeben hat, ist auch im Stande, seine und Schillers abgetragene Hosen lithographieren zu lassen.“ (490)

*

Bevor noch der lebende „Heroe“ klassischer Literatur, Wissenschaft und Kunst sich ins Private der eigenen Biographie zurückgezogen hat, indem er ‚sich selber historisch wird‘ im Ambiente des Juste-milieu und seiner Kunstgenüsse, hat Grabbe ihm schon paradigmatische Helden der Musik- und Literaturgeschichte, *Don Juan und Faust*, vorangeschickt.⁸

Weder interessiert Grabbe die doch nicht so einfach zu synchronisierenden Stoffgeschichten dieser beiden „Libertins“⁹ noch die Tatsache, dass mit Goethes „Tragödie“ von 1808 die literarische Reihe der Faust-Dichtungen eine semantische Umkodierung erfährt, in welcher das Potential einer moralischen (dann auch politisch-ökonomischen) Grenzüberschreitung als neue ‚Religion‘ des Bürgertums erkannt wird, und zwar als Entgrenzung eines barbarischen Egoismus, der im Gefolge der Industriellen Revolution letztlich gesellschaftstragend wird.¹⁰

Erobern oder Kaufen, Gebrauchen und Wegwerfen: dieses ‚faustische Prinzip‘ wird zur Allegorie einer umfassenden bürgerlichen Wertvorstellung, die als Streben nach Höherem, als Vergrößerung, als Wachstum zum scheinbaren Wohl aller, moralisch stilisiert und verklärt werden muss.¹¹

Faust, ein Fragment erscheint 1790 bei Göschen in Leipzig, und Mozarts Oper *Don Giovanni*, zu welcher Da Ponte das Libretto geschrieben hat, wird im Oktober 1787 in Prag uraufgeführt.¹² Als ob man eine Abbeviatur der Stoffgeschichten vor Goethe und Mozart im Motiv der heroischen Grenzüberschreitung finden könnte¹³, welche gleichsam gegen die ewige „Schuld der Zeit“ revoltiert, zitiert Grabbe den Topos der Rebellion aus der Geschichte dieser literarischen Helden, die als literarische Figuren – jenseits semantischer Umkodierungen, wie Goethe, Mozart und Da Ponte sie ja im sich verändernden geschichtlichen Kontext bürgerlicher Emanzipationsstrategien vorgenommen haben –, in ihren Taten längst ‚historisch‘ geworden sind.

Zitieren kann nun zweierlei bedeuten. Man kann sich in biedermeierlich unheroischer Zeit an die einstmals große Vergangenheit ‚erinnern‘, um die Mediokrität der bedauernswerten gegenwärtigen Verhältnisse mit einem unerreichbaren Maßstab zu geißeln, und zwar in der Hoffnung, letztlich die alten Zustände mit neuen, vielleicht ‚erwachenden‘ Kräften zu restituieren. Man kann aber auch die ‚sich selbst historisch‘ gewordenen literarischen Helden-Figuren, vormals Garanten einer Dynamisierung aller festgefahrener Handlungsmuster, in diese Stagnation der Gegenwart ‚versetzen‘, als ob sie jetzt dort ‚agieren‘ müssten, konfrontiert mit der „Schuld der Zeit“, die sie gar nicht mehr ‚schultern‘ können.

„Der Heros schultert die Last des Allgemeinen, der Bürger dagegen verteilt sie auf seinesgleichen“, erläutert Früchtl in seiner Abhandlung über *Das unverschämte Ich*, die er im Untertitel *Eine Heldengeschichte der Moderne* nennt.¹⁴ Bleibt man im Bild, dann ist für Grabbe das gesellschaftlich „Allgemeine“ die „Schuld der Zeit“ – wie er sie versteht. Verbürgerlicht waren diese literarischen Helden schon, aber ihr „unverschämtes Ich“ schien die Bürde einer heroischen Identitätssuche noch ‚aushalten‘ zu können. Erst als sie austauschbar werden, weil der Bürger, dann der Kleinbürger¹⁵, zum Helden des Alltags geworden ist, können sie im Duo kommen.

Und wenn auch Napoleon, Hannibal, Kaiser Barbarossa, Sulla oder Hermann der Cherusker sich anschließen, ausrichten würden die ‚sich selbst historisch‘ gewordenen Figuren der Geschichte wie Literaturgeschichte nichts mehr in einer ‚Zeit‘, wo der Gegensatz zwischen Großem und Kleinem oder Bedeutendem und Unbedeutendem sich ausgleicht in jener Mittelmäßigkeit, die in Kunst, Politik und Gesellschaft – wahrgenommen vom (kleinbürgerlichen) Intellektuellen – zum ‚Allgemeinen‘ geworden ist. Nur spürt sie das verbürgerlichte Individuum, Bourgeois wie petit Bourgeois, nicht als Last. Es fühlt sich behaglich wohl.

Der Citoyen emigriert in die Metropolen der Industriellen Revolution. Heine, zum Beispiel, geht nach London und nach Paris. Zur kosmopolitischen Avantgarde, welche sich im Spannungsfeld von Intellektualität und Urbanität definiert, gehört Grabbe nicht. Heimat, so scheint es, hat für ihn immer *auch* etwas Geographisches.¹⁶

*

Ernst Bloch hat hingewiesen auf den ‚Abscheu vor dem bourgeoisen Juste Milieu‘, vor allem, wenn es sich als sozusagen normal-menschlich ausgab. Der Schweizer Psychiater Bleuler definierte den musterhaften Philister, wie bekannt, so: ‚Wenn wir Adam hätten schaffen müssen, wir hätten ihn *synton* geformt, mit einer ganz leichten manischen Verstimmung, die ihn zur sonnigen Natur gestempelt hätte.‘ Wie weit sind die aufgedonnerten, gar die echten Grenzgestalten des noch revolutionären, selbst romantischen Bürgertums davon entfernt, wie viel menschenähnlicher wirkt selbst ihre Ausschweifung. Unbändige Verfolger und bittere Originale fanden an der Grenze Platz und erst recht auch keinen Platz: Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, Jean Pauls Schoppe und Vult gehören hierher. Grabbes Dramen versammeln ausnahmslos Artisten der Übertreibung und bezeichnenderweise solche, denen jede Schuld fehlt‘.¹⁷

Warum eigentlich?

Es sind ‚Artisten der Übertreibung‘, weil Grabbe an der Rhetorik, wie Goethe seinen Heinrich Faust reden lässt, gelernt hat. Dieser lebt geradezu aus der Differenz zwischen Reden und Tun, Anspruch und Wirklichkeit. Redet der von Liebe, meint er Besitz, redet er von Besitz, meint er Raub. Rousseaus Credo bürgerlicher Moral, auch etwas nicht zu tun, was man – hinsichtlich des (gesamtgesellschaftlichen) Anspruchs auf Freiheit – machen könnte, weil es (im Einzelfall) moralisch nicht zu verantworten ist¹⁸, schlägt nach 1789 um in die ‚instrumentelle Vernunft‘, wie Horkheimer sie genannt hat¹⁹, mit der auf Kosten anderer der eigene Wohlstand ins Unermessliche gesteigert werden kann: Handle stets so, dass die Maxime deines

Handelns *niemals* zum Maßstab der allgemeinen Gesetzgebung gemacht wird! So heißt jetzt der kategorische Imperativ ökonomischen Denkens im Gefolge der Industriellen Revolution.

„Es sind immer nur äußere Ursachen, stumpfer Widerstand der Welt, wodurch“ diese „Artisten der Übertreibung“, fährt Bloch fort, „gestürzt werden. Diese Gothland, Sulla, Hannibal, auch Don Juan und Faust sollen bei Grabbe exzentrisch sein, gerade weil sie so völlig um sich selber rotieren“.²⁰

Sie scheitern in der Tat am „stumpfen Widerstand der Welt“, aber nicht, weil die „unbändigen Verlänger und bitteren Originale“ nur noch „völlig um sich selber rotieren“, sondern weil sie zu Karikaturen ihrer eigenen Geschichte, ihrer historischen Signatur, geworden sind – und zu ‚Märchenfiguren‘ in der Banalität des Alltags, in welcher das bloße Wünschen noch niemals geholfen hat. Das Märchen wird der Wirklichkeit als wunderbarer oder aber ironischer Trost entgegengesetzt.²¹ Springen die Märchenfiguren in diese entgegen gesetzte Realität, dann werden sie zu Karikaturen. Wenn niemand mehr ans „Verhängnis“ heranreicht, an das, was die „Schuld der Zeit“ dem „vereinzelt Einzelnen“ (Marx) auf die Schultern legt, dann kann das „Besondere“ nicht mehr erzählt werden, auch nicht in einer dramatischen Fabel.²² „Don Juan und Faust“ u.a. sind nur noch Zeitgenossen eines Schicksals, das alle haben. Die Rhetorik der Märchenfiguren wird ‚komisch‘, nimmt man sie aus der Welt des Wunderbaren, in der sie, anscheinend, ‚wirklich‘ tun, was sie sagen.²³ Das heißt: lässt man die Helden der Literaturgeschichte wie Märchenfiguren reden und handeln, dann werden sie zum märchenhaften Dekor der alltäglichen Banalität, die Geschichte, anekdotenhaft schmackhaft gemacht, Musik und Mythologie nur noch als willkommene Bestätigungen zulässt, als Surrogate der eigenen *synton* gestimmten Ausgeglichenheit. Deshalb ist auch die Zauberoper so beliebt.²⁴ Es passiert dort ‚märchenhaft‘ wirklich, was niemand für möglich hält – dass nämlich am Schluss die Liebe alle Grenzen überwindet –, und man kann ruhig nach Hause gehen, durchaus ‚verzaubert‘. Es war wieder einmal ‚entzückend‘!

Die stil-typische Personage des Märchens kreist um den an sich guten Helden und seinen Helfer, dann um den Gegenpol des bösen Zauberers oder der bösen Hexe.²⁵ Die doch sehr verschieden in ihrer Geschichte auftretenden „Don Juan und Faust“ lassen sich nun ‚widerspruchslos‘, auch austauschbar, zusammen- und entgegenstellen, wenn sie in den Anspielungshorizont des Märchens und der Zauberoper kopiert werden. Don Juan und Leporello spielen den Helden und seinen Helfer, Faust gibt die Rolle des etwas larmoyanten, aber trotzig-bösen Zauberers. Gewalttätig sind beide. Da nicht mehr das Gute gegen das Böse kämpft, wobei am Ende das Böse unterliegt, und der Gute mit der Prinzessin und dem halben (oder ganzen) Königreich belohnt wird, vielmehr die Protagonisten gleich gut und

gleich böse, eben *synton* motiviert sind, können sie auch nicht mehr belohnt werden. Herrscht im gemeinen biedermeierlichen Alltag dieselbe Moral der rhetorisch verinnerlichten entsagungs-, aber salbungsvollen Pflichterfüllung, deren Attitüde Donna Anna hingebungsvoll bis zum letzten Seufzer spielt, dann ist der Kampf um deren Liebe ein Scheingefecht. Und wenn das Märchen nicht Wirklichkeit werden kann, findet man auch kein „Wunder in der entzauberten Welt“.²⁶ Eines der größten ist die romantische Liebe.²⁷ Das Märchen erzählt von der wundersamen „Wiederherstellung der zeitweilig gestörten Weltordnung“.²⁸ Für Grabbe ist die biedermeierliche Welt der Restauration um 1830 aber eine Ordnung, die gar nicht mehr ‚gestört‘ werden kann – schon gar nicht mit der ‚Macht der Liebe‘.²⁹

*

In Don Juans und Fausts Eingangsmonologen scheint Rom zunächst der Ort zu sein, *als ob* sich verlorene Größe, verflossener Glanz und zu Ende gegangene kühne Unternehmungen petrifiziert hätten.

Aber weder heroisch drohend noch schauerlich romantisch sind die Ruinen; nichts Dämonisches, Brutales oder Groteskes verbirgt sich.

Es ist bloß langweilig.

Still sind die Plätze und die Straßen, nur
Springbrunnen plätschern tändelnd in dem Dunkel, –
Die ew’ge Roma schläft, ermüdet vom
Jahrtausendlangen Schlachtenkampf, vielleicht
Noch weit mehr von der Bürde ihres Ruhms.
Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat
Die *Liebe* nie gekannt! (I 1; 1, 409)

Für Don Juan scheint die „Roma“ auszuruhen vom „Schlachtenkampf“ wie er vom „ew’gen“ Geschlechterkampf. Signifikant ist die unverhohlene Gewalt-Metaphorik, welche seinen Blick leitet. Er kommt aus der Stoffgeschichte, *als ob* er Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* beiseite geschoben hätte. Mit großer Geste – wie ein gealterter Schmierenkommödiant, der einen Feldherrn mimt – muss er sich stimmungsvoll einfüllen ins biedermeierliche Ambiente, dessen semantisches Ordnungsgefüge durch Ruhe und Schlaf begrenzt wird. Hat die „Roma“ das, was man 1830 unter romantischer Liebe versteht, nie gekannt, dann dieser *Latin Lover* auch nicht.

Zwar fragt Grabbe mehr rhetorisch, fast schon ironisch seinen Verleger Kettembeil in einem Brief vom März 1828, wo er denn „die beiden anders vereinen“ solle „als im welthistorischen Rom“³⁰, aber dieser Schauplatz einer märchenhaften Montage zweier literarischer Stoffe taugt nur deshalb für den äußeren Handlungsrahmen, weil hier Geschichte zum Stillstand gekommen

ist. In diesem Stillstand wird alle Rede zur bloßen Rhetorik, welche nur noch in ihrer Funktion einen Verweisungscharakter haben kann. Dies gilt, cum grano salis, für alle literarischen Figuren; besonders aber für die Protagonisten.

Die Helden der Literatur- und Musikgeschichte ‚vertonen‘ sich, *als ob* sie eigentlich zum Reigen der Geschichtshelden gehörten. Am 5. Februar 1828 schreibt Grabbe an Kettembeil: „Don Juan und Faust‘ wird *theatralisch*; trägt auch eine Spur der Oper, die ihm aber, wenn ich kein erbärmlicher Philister bin, nur nützen kann.“³¹ Während der Weimarer Dichturfürst ‚sich selbst historisch‘ wird, rüstet Grabbe, poetologisch gesehen, in Detmold auf. Innovativ ist schon der Kunstgriff, die Anspielungshorizonte des Geschichtsdramas und der Zauberoper verschränken zu wollen:

– – *Roma* du!

Dem Vaterland entfloh ich, als es mich
Nicht konnt’ befriedigen, – Ich floh zu dir,
In mir die *ganze Menschheit* aufzunehmen,
Und mich in dem Genuß zu sätt’gen, – denn
Du Rom! bist der zerbrochne Spiegel der
Umfassendsten Vergangenheit, und Heldenbilder
Im Glanz des Blutes der Nationen und
Der eingebornen Bürger funkelnd, tauchen
Aus dieses Spiegels Scherben mehr und mehr,
Je tiefer man hineinblickt, gleich den Sternen
Aus dunkler Nacht! – Du bist die Stadt, wo sich
Im Augenblick Jahrtausende verschmelzen:
Papst auf dem *Capitol*, und auf dem *Pantheon*
Ephen von gestern! (I 2; 426)

Ist der „Papst“ der Bewahrer des Glaubens, so ist das ‚Efen‘ „von gestern“ bloßes Dekor auf den Ruinen. ‚Bewahren‘ und das, was bewahrt wird, ‚dekorierten‘, sind Anspielungen auf die Metternichsche Restauration und Biedermeier als Lebensstil. Als Konnotation wird in solcher Rhetorik, wie Grabbe sie inszeniert, das Bild des petrifizierten Ruhmes (Erinnerung, Mahnung, Gedächtnis an vergangene ‚große‘ Geschichte) nur noch ‚zitiert‘, nicht etwa, heroisch individualisiert, ‚wachgehalten‘. In der Entwicklung der dramatischen Fabel verschwindet dieses Bild aber wie Kulissenmalerei im Schnürboden.

In solcher Anspielung erscheint das ‚Geschichtsdrama‘³², welches im historischen Augenblick nicht mehr gegeben werden kann.³³ Einspringen müssen die Helden der Literatur- und Musikgeschichte. Sie können das aber nur, bleibt man in der Theatermetaphorik, welche die „vier Akte“ strukturiert, wenn sie ‚auftreten‘, *als ob* sie gerade einer aufgeführten ‚Zauberoper‘ entsprungen seien: der Held und sein (widerstrebend) treuer Helfer, die gegen den bösen Zauberer, den Magier, oder gegen die böse Zauberin, zum Beispiel gegen die „Königin der Nacht“, kämpfen.³⁴

Darüber hinaus sind die invarianten Muster, welche die Stoffgeschichten von Faust und Don Juan prägen, bekannt. Grabbe geht es nicht darum, diese invarianten Muster semantisch umzukodieren – wie Goethe, Mozart/Da Ponte es tun. Er spielt mit deren Versatzstücken, wie er mit Stereotypen aus Gattungen und Genres spielt. Erst die Kombination dieser Versatzstücke und Stereotypen schafft eine Dramaturgie, in welcher Anspruch und Wirklichkeit bürgerlicher Normen und Werte, wie sie in Aufklärung und Klassik ‚vorgestellt‘ wurden, im Horizont ihrer *biedermeierlichen* Vereinnahmung ‚ironisch‘, in dieser Hinsicht ‚hochromantisch‘, in Szene gesetzt werden. So lässt Grabbe Faust rasonieren:

Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus
Ruinen! Erst zu Stücken müßen wir
 Uns schlagen, eh' wir wissen, was wir sind
 Und was wir können! – Schrecklich Loos! –
 – Doch sei's!
 Es fiel auch mir und folg ich meinen Sternen! –
 Deutschland! Vaterland! – und nicht einmal
 Im Schlachtfeld konnt' ich für dich kämpfend fallen –
 Du bist Europas Herz – ja, ja, *zerissen*,
 Wie nur ein *Herz* es seyn kann! (I 2; 426)

Schon der Verweis auf die „Schuld der Zeit“, wie Grabbe ihn in der Kritik der „Briefwechsel“ zwischen Schiller und Goethe konnotiert, könnte auf Schicksal, die Figuren-Rede vom „Schrecklich Loos“ auf das zeitgenössische Schicksalsdrama verweisen.³⁵ Aber in Grabbes Dramen vollzieht sich kein Schicksal, weil eine Tat, wie klein oder wie groß auch immer, gesühnt oder gerächt werden müsste. Haben alle dasselbe Schicksal, werden Glück und Unglück nicht ‚ideologisch‘ verteilt (weil man zum Beispiel „den Armen [...] schuldig werden“ läßt³⁶, um den Reichen zu ‚begünstigen‘), dann wird das ‚Schicksal-Haben‘ identisch mit dem, was man unter der „Schuld der Zeit“ versteht. Es trägt sie der, welcher unter den Bedingungen der Restauration in der biedermeierlichen (kulturkonservativen) Ordnung leben muss – und diese Ordnung nicht als Wohltat, sondern als unerträgliche Last empfindet.

Und Faust redet dann wie ein zutiefst Enttäuschter, der aus den Freiheitskriegen gegen Napoleon zurückgekehrt ist in diese ‚restaurierte Welt‘ und schier verzweifeln muss, wenn er sieht, wie alle Versprechungen, zumindest aber die Hoffnung auf eine ‚konstitutionelle Monarchie‘, zunichte werden. Die, welche sich im Lützowschen Freikorps 1813 nach dem Vorbild der Jakobiner in Paris statt Blau-Weiß-Rot nun, auch als Kokarde, Schwarz-Rot-Gold an den Hut oder die Mütze stecken, wollen ja Freiheit, Gleichheit und – wie in Frankreich – ein Vaterland, wofür man kämpfen kann, wenn es denn Werte repräsentierte, die es für einen ‚selbst‘ zu vertei-

digen gilt. Freiheit und Gleichheit will man: ohne das Joch der Fremdherrschaft, ohne die Gier des französischen Plünderungswesens erdulden zu müssen. Faust redet auch, als wäre in seiner Rolle, kurz eingeblendet, der Dramatiker Grabbe – der in seinem Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*³⁷ schon einmal ‚erschieden‘ war – auf die Bühne gekommen. Er sagte dann, als Subtext gesprochen: Ich war ja noch zu jung! Ich konnte mich nicht freiwillig melden! Ich habe auf den Schlachtfeldern von Leipzig 1813 und Waterloo 1815 nicht fallen und sterben ‚dürfen‘. Statt eines ‚ehrenvollen Todes‘ (Dulce et decorum est pro patria mori), welchen mein Schicksal mir hätte auferlegen können, trage ich nun die schwere „Schuld der Zeit“: in geschichtsloser Zeit Geschichtsdramen schreiben und die „Briefwechselei“ zwischen Schiller und Goethe, auch eine Anekdote der Geschichte, lesen zu müssen.

Wenn die Hoffnung auf Freiheit und Gleichheit im Metternichschen System für obsolet erklärt wird, selbst der Gedanke an ein Vaterland schon umstürzlerische Machenschaften beinhaltet, dann spielt Grabbe für einen Augenblick, gesetzt wie ein Fanfarenstoß, mit den Parolen der Freiheitskriege, *als ob* in einer „theatralischen“ Unio mystica Wilhelm Tell und Egmont aufzutreten, wohlgemerkt 1830, wie „Don Juan und Faust“, scheinbar einer Zauberoper entsprungen, dies tun.

Für einen Augenblick wird Faust zum Freiheitskämpfer, weil er, jetzt im Geistesblitz der Analogie geboren, aus der Lutherstadt Wittenberg kommt. Wer hier gelebt und gewirkt hat, ist prädestiniert für die Auflehnung gegen die Obrigkeit, gegen Dogmatismus, Versklavung und Entmündigung.

Und wenn der Bürger wie Kleinbürger ‚trotz alledem‘ selbstgefällig sagt, er wisse genau, wo es am schönsten sei, nämlich Zuhause – womöglich auf dem Biedermeier-Sofa –, und ‚Ruhe‘ sei die erste Bürgerpflicht, dann fragt Grabbe, poetologisch gesehen: In welchen Zwischen- und Hohlräumen muss der Poet, der Künstler, der Dramatiker, herumkriechen? „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus / Ruinen!“

Das heißt aber auch: Grabbe präsentiert in diesem Stück *Don Juan und Faust* eine versteckte Collage von Versatzstücken, Zitaten, Anspielungen und Konnotationen aus Gattungen und Genres, Themen und Stoffgeschichten, Motiven und Topoi, um in ihrer irritierenden Kombination, durchsetzt mit satirischen Seitenhieben auf die Tageswirklichkeit³⁸, eine Verfremdung zu inszenieren, welche die Selbstverständlichkeit der ‚leichten Muse‘, des zeitgenössisch Geschmäcklerischen, des seichten Genusses in einer polizei-strengen, anti-liberalen politischen Ordnung zur Kenntlichkeit entstellt.

Sieht man diese ‚Ordnung‘, dann wird ‚einsichtig‘, dass die Normen und Werte der Klassik, stellt man sie ‚unkommentiert‘ in den pädagogischen Horizont des saturierten Bürgers, zur okkupierten Losung, zur wohlfeilen

Parole geworden sind: „Edel sey der Mensch, / Hülfreich und gut!“³⁹ Eben! sagt dieser Saturierte. Wie ich es bin! „Erst zu Stücken müssen wir / Uns schlagen, eh wir wissen, was wir sind / Und was wir können!“ lässt Grabbe dagegen seinen Antagonisten ausrufen.⁴⁰ Das Bildungsgut der Klassik beruht auf regulativen ‚Ideen‘. Hervorgehoben ist die der ‚Menschheit‘, verstanden als Humanität, welche als Ideal zur Anschauung gebracht werden kann, indem es, wie Goethe sagen würde, symbolisch in die Erscheinung tritt. Grabbe „controvertirt“ gegen diese regulative Idee, weil die ‚Menschheit‘, jetzt verstanden als Kollektivsingular, ganz und gar bürgerlich geworden ist – und damit scheinbar „edel“, „hülfreich“ und „gut“. In dieser Selbstgefälligkeit feiert sich der parvenühafter Geldadel, wenn er in der so genannten feinen Gesellschaft reüssiert: „Abends auf / Den Bällen, auf Hochzeits- und Siegesfesten / Da ist es, wo die Menschheit glänzt – *beim Schein / Der Lampen oder der Raketen!*“ (II 2; 457)

Im Widerspruch zur ursprünglich moralischen Dimension dieses Kollektivsingu­lars wird im anthropologischen Horizont der Industriellen Revolution (in scharfer Abgrenzung zur Manufakturperiode) nicht mehr der ‚ganze Mensch‘ gebraucht, gar sind seine allseits ausgebildeten Fähigkeiten gefragt in einer Technik der schnell voranschreitenden Arbeitsteilung, in welcher letztlich die Persönlichkeit ‚zertrümmert‘ werden muss, wenn ökonomische Effizienz ‚angestrebt‘ wird. Hat sich der eine Teil der ‚Menschheit‘ verbürgerlicht und eine ökonomische ‚Heimat‘ gefunden, so wird der andere fragmentarisiert, zerstückelt und das ‚Stückwerk‘ funktionalisiert zur ‚Ware Arbeitskraft‘.

Auch in Grabbes Dramaturgie werden ‚Stückwerke‘ dieser demolierten Menschheit auf die Bühne gestellt, *als ob* sie ‚sich selbst historisch‘ geworden ist in ihrer fortwährenden Demontage.

Er merkt in seinem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ an, „Lord Byron“ habe „in seinem Don Juan etwas spöttisch“ gesagt, „Shakespeare sei zur ‚fashion‘ geworden“⁴¹, und in seiner Kritik der „Briefwechsel“ lässt er zwischen den Zeilen durchklingen, wie viel er einerseits von Schiller gelernt habe – und wie wenig von Goethe.⁴² Andererseits spielt er dann im ironischen Gestus der Figurenrede Fausts, poetologisch konnotiert, darauf an, was mit dem Gelehrten passieren muss, damit es produktiv werden kann: „Erst zu Stücken müssen wir / Uns schlagen“, ehe wir die ‚Trümmer‘ gebrauchen können. Statt aus einem Guss, arbeitet der Nachgeborene mit ‚Versatzstücken‘ dessen, was „fashion“ war und ist: Shakespeare und Schiller.

In solcher Perspektive sind seine Stücke *auch* Produkte der Industriellen Revolution, gefertigt mit der Poetik des Dampfmaschinen-Hammers, der klassizistische Verweisungsgefüge, ästhetisch wie moralisch reflektiert, ‚zertrümmert‘.⁴³

Mit der Musik von Albert Lortzing sind wir also am 29. März 1829 auf dem Hoftheater zu Detmold nicht nur in einer merkwürdigen Art von Zauberoper und Märchen. Auch auf das ‚Geschichtsdrama‘ der Freiheitskriege wird angespielt, und zwar aus der Perspektive des Zu-spät-Gekommenen. Die Gegenwart der „Bälle“, „Hochzeits- und Siegesfeste“ spiegelt sich dann in der, leitmotivisch wiederholten, Parole Don Juans, des ‚edlen‘ Mannes: „*König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!*“ (I 1; 414) Die Reihenfolge erläutert den Höllenpakt, welchen das Bürgertum eingegangen ist – und wer die politischen Prioritäten bestimmt. Die Hl. Allianz der führenden Oberschichten, Adel und Bürgertum, hat aber ein „Ziel“, auch wenn sie „auf *zwei* Wagen“ ‚karren‘ (IV 4; 512): Besitz um jeden Preis. Die einen wollen ihn ‚festhalten‘, die anderen ihn ‚erwerben‘.

Erst angesichts dieser „Ziel“-Vorstellung können die Protagonisten, funktional geworden in der Verbürgerlichung des Adels und Veredelung des (Geld)Bürgers, ‚ausgetauscht‘ werden, obwohl sie im Motivationsgeflecht der dramatischen Fabel Spieler und Gegenspieler sind.

Noch nicht geklärt worden ist, welches ‚Stück‘ an diesem Tag gespielt wird, wenn es die kompositorische Einheit dieses ‚Stückes‘, angesichts eines überholten klassizistischen Reinheitsgebotes für die ‚Tragödie‘, gar nicht mehr gibt. Grabbe findet statt dessen eine ‚Dramaturgie‘ in der biedermeierlichen Wirklichkeit, wie er sie, folgt man seinen beiden großen Aufsätzen über die „Shakespeareo-Manie“ und die „Briefwechselei“, durch die Brille seiner Theatermetaphorik sieht. Es ist, *als ob* ein epigonal gewordenes ‚Bürgerliches Trauerspiel‘ gegeben wird – angesichts dessen man nicht so recht weiß, ob man weinen oder, tragikomisch angehaucht, lachen soll.

So konkurrieren in den dramaturgischen Anspielungshorizonten nicht nur Märchen und Zauberoper, sondern auch Geschichtsdrama und Bürgerliches Trauerspiel.

Dessen unerreichbares Paradigma ist Lessings „Emilia Galotti“. Das weiß auch Grabbe und lässt, seiner Trümmer-Theorie treu, motivische Versatzstücke und Handlungsmuster der dramatischen Fabel aus diesem Stück spielen, eingepasst in die konkurrierenden und sich ergänzenden Stoffgeschichten. Der Prinz erscheint hier in Gestalt des Edelmannes, des spanischen Granden, der als *Latin Lover* auftritt und „Don Giovanni“ nur imitiert. Leidet der unter seiner semantischen Umkodierung durch Mozart/Da Ponte, denn ihm widerfährt sein ‚Rien ne va plus‘ als Schmerz einer gebrochenen Identität, so scheint Grabbes ‚Verführer‘ eher die Losung des Fürsten von Walstatt zu beherzigen, Gebhard Leberecht von Blücher, den man auch ‚Marschall Vorwärts‘ nennt. Egal, was immer auch passiert: Attacke! Bei amourösen Abenteuern wirkt ein solches taktisches Vorgehen eher rüde, rabaukenhaft und komisch zugleich, bliebe einem nicht das Lachen im

Halse stecken bei der Erkenntnis, dass Amüsement, die leichte Unterhaltung der Oberklasse, nur der Spielpartner jener Brutalität ist, welche anschaulich wird, wenn der an sich ‚amüsante‘ Zweck, zu jeder Tages- und Nachtzeit den Frauen, Weibern und Mädchen nachzustellen, alle schrecklichen Mittel heiligt: „Erst Wein, dann Tanz, dann Mord!“ (I 2; 435)

Wie der Prinz in Lessings *Emilia Galotti* den Grafen Appiani umbringen lässt, um dessen Heirat mit Emilia zu verhindern, so bringt auch Don Juan den Bräutigam, eigentlich schon Ehemann, der Donna Anna, Don Octavio, um. Von Grabbe wird der Plot noch zugespitzt, denn die ruchlose Tat geschieht auf dem Hochzeitsball, das Paar ist gerade ‚getraut‘ worden. Grabbe übernimmt für die Kontrastierung seiner Figurenkonstellation die Vorgabe Lessings. Die man beiseite schaffen muss, weil sie stören, sind zwar tugendhaft, aber auch Garanten der Langeweile.⁴⁴ Nie könnten sie ihre Frauen ‚glücklich‘ machen. Sie gäben treue, biedere, brave Ehemänner und Familienväter, als Liebhaber taugen sie deshalb nichts. Die Angetrauten würden zwar um- und versorgt, aber, gerade weil sie so ‚wunderschön‘ sind, nicht glücklich.

Odoardo Galotti heißt jetzt Don Gusman. Aus dem bürgerlichen Hausvater ist der Gouverneur geworden, was, bezogen auf den Repräsentanten Spaniens in Rom um 1830, ungefähr dasselbe ist, als ob man um 1750 einer großen bürgerlichen Haushaltung vorsteht. Beide Hausväter verteidigen ‚ihre‘ Ehre, nicht die ihrer Töchter, über den Tod hinaus. Odoardo Galotti bringt seine Tochter um, damit er seinen Begriff von Tugend und was er unter Moral versteht, retten kann. Moralisch sich zu verhalten heißt, die Rolle, die einem in der ‚göttlichen‘, patriarchalischen, Ordnung zugewiesen worden ist, klaglos anzunehmen. Will es der Vater so, wird aus der Tochter die treue Ehefrau und Mutter. Hat sie andere Bedürfnisse, als ihr ‚Mann‘ befriedigen kann, muss sie entsagen.

Die Darstellung der Widersprüchlichkeit bürgerlicher Moral als Beschränkung (Tugend) im Gegensatz zur höfischen Libertinage (Laster) gerät schon in Lessings *Emilia Galotti* (1772) in eine Aporie, wenn der bürgerliche Hausvater die Tochter umbringen muss, um ihre Keuschheit, ihre Tugend, zu erhalten und zu bewahren, weil, so scheint es, deren Wert nicht identisch ist mit den ‚Gefühlen‘ des ‚bildschönen‘ und ‚blutjungen‘ Mädchens, das sich zwischen den Rollen, die es spielen muss oder soll (zukünftige treue Ehefrau, gehorsame Tochter und enthemmte, entfesselte Geliebte) heillos verstrickt. Wenn Odoardo ganz am Ende anmerkt, sie, Emilia, habe auch „nur Ein Leben zu verlieren“, so antwortet sie: „Und nur eine Unschuld“, die aber doch, sagt Odoardo darauf, „über alle Gewalt erhaben“ sei. Emilia benennt jetzt die Gefahr, in der sie schwebt, jenseits der materiellen, physischen Gewalt des Prinzen. „Die Unschuld“ mag zwar „über alle Gewalt erhaben“ sein, nicht aber „über alle Verführung“. Emilia erläutert dies: „Ge-

walt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? – Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluthen, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch“ (V 7).⁴⁵

Emilia weiß, was ihr fehlt und was sie will. Als eine ‚Lebendige‘, *blutung* und *bildschön*, kann sie den Wunsch in der Realität bürgerlicher Moral und ihrer Herrschaft im ‚ganzen Hause‘ nicht Wirklichkeit werden lassen. Nur als totes Ideal, als schon 1772 pervertierter Maßstab, behauptet sie scheinbar einen Ehrgedanken, der zwar noch die väterliche Ordnung garantiert, aber nichts mehr mit ‚Humanität‘ zu tun hat.

Sie weiß, sie wird sich dem Prinzen, käme es dazu, hingeben – nicht weil er droht, ihr ‚Gewalt‘ anzutun –, sondern weil sie eine Lust spürt, ungeschieden zwischen Sexus und Eros, welche innerhalb der Vorstellungen von Glück, die Appiani im Kontrastprogramm der Figurenkonstellation repräsentiert, niemals befriedigt werden könnte.

Emilia rebelliert ‚empfindsam‘ gegen die Rollen, welche ihr von der moralischen Instanz und Autorität des bürgerlichen Haus-Vaters diktiert worden sind und die sie auf eine genau definierte Funktionalität innerhalb der Familien-Konzeption des ‚Ganzen Hauses‘ reduzieren.

Sie hat das pädagogische Programm der ‚Entsagung‘, um in zugewiesenen Rollen funktional zu sein, nicht widerspruchlos internalisiert. Der bittere Rest ist ihr tragisches Verhängnis.

Grabbes ‚Haus-Vater‘ scheint im Horizont einer selbstverständlich gewordenen, schon in biedermeierlichen Konventionen ‚erstarrten‘ Ordnung, welche in der Hymnisierung von Heim und Herd ihr Glück, ihre stille Freude, findet, mehr Lehr- und Lern-Erfolg vorweisen zu können als Odoardo Galotti. Der pädagogische ‚Gouverneur‘ hat seiner Tochter schon effektiver eingerichtet, was sie auf jeden Fall tun ‚muss‘ – auch wenn sie anders ‚denkt‘ und ‚fühlt‘. Donna Anna hat schon das Mädchenprogramm, welches auf dem Gehorsam der Frau – um jeden Preis: Mutter und Gemahlin zu sein – basiert, ganz und gar internalisiert. Noch kurz vor der Hochzeit rechnet sie mit ihren wirklichen Gefühlen ab. Sie hat sich in diesen Don Juan, der bereits 1830 ein sprechender Name ist, verliebt, aber: „Und sey Er der Gott / Der Hölle, dir Octavio bleib’ ich treu! / Du hast mein Wort! Dich will, dich muß ich lieben, / Und sollt’ ich’s dadurch lernen, daß ich mir /

Das Herz zerbräche – Liebe weniger / Als Ehre!“ (II 1; 439). Und wenn sie Don Juan, rhetorisch geschickt, aufs Äußerste bedrängt, mag er ihr zwar das Geständnis der Liebe entlocken (oder abpressen – wie man will), aber nur, weil sie in der sicheren Gewissheit eines endgültigen Verzichts zumindest gestehen darf, was ihr verboten worden ist: „Ich liebe dich, / Und damit lebe wohl! Nie, Furchtbarer, / Werd’ ich die Deinige!“ (II 1; 441).

Die Entsagung kommt aber nicht aus einer Einsicht: weil, zum Beispiel, das Glück, verstanden als Zufriedenheit, wie John Locke sie definierte, nur in der vernünftigen und nützlichen Beschränkung, nicht in der perspektivlosen Entgrenzung liegen kann.⁴⁶ Die Entsagung bezieht ihre Kraft aus dem Gehorsam gegen den Vater, der seinen Schwieger-„Sohn“ ermahnt: „Die *Ehre* ist mein *Auge*“. Resigniert bestätigt dann Donna Anna dem väterlichen ‚Mittelsmann‘: „*Muß* / Ich dich denn nicht lieben bis in Ewigkeit?“ (II 1; 443).

Den kleinbürgerlichen (Tag-)Traum einer entgrenzenden Liebe, eines allumfassenden Glücks, der immer wieder von der Realität der Wirklichkeit formenden Ohnmachtsgefühle prosaisch eingeholt wird, kann man in unterdrückten Phantasien ausleben, wenn man den Autoritäten (Gott, Vater und dessen Stellvertretern) ‚gehört‘. Sie entsagt nicht etwa, weil die menschliche Freiheit auch darin besteht, etwas nicht zu tun, was man ‚tun könnte‘, weil man es nicht verantworten kann oder weil man nicht auf Kosten eines anderen Menschen ‚reüssieren‘ möchte oder weil es einem vielleicht gar nicht ‚gut‘ tut, nicht nützlich und vernünftig ist für das eigene Seelenheil.

Donna Anna, Ausdruck der Rigidität verbürgerlichter Familienkonzepte, setzt konsequent und ungebrochen, linear, in ihrer Haltung fort, was ihr Vater und ihr Ehemann, beide hat Don Juan umgebracht, als Moralbegriff personifiziert haben: Ehre und Entsagung korrespondieren für die Rolle der Frau wie Gehorsam und Glück. Im Angesicht des aufs Ganze gehenden Faust, wir müssen uns ihn wohl bebend und schnaubend vorstellen, sagt Donna Anna: „*Ich seh’*, er wird bald / Zermalmend sich entladen – doch was wär’ / Die Tugend, könnte sie je zittern?“ (IV 3; 493). Und wenn er ihr droht, er sei doch schließlich der „*Welt-Erobrer*“ (IV 3; 494) – neben dem „*Königsmörder* / Und Volkserwürger, Schiffszerrümerer / Und Landverwüster“ (III 2; 477), sagt sie nur knapp: „Ich denke meines Vaters und Octavio’s“, sodann, „emporblickend“, *als ob* der Vater ‚allgegenwärtig‘ wäre: „Du, / Der Tugend goldne Blume, winde dich / Um meine Scheitel, laß mich fallen als / Dein Opfer!“ (IV 3; 495). Die Aufträge, welche erteilt worden sind, behalten ihre ‚unreflektierte‘ Gültigkeit über den Tod des Gebers hinaus. Sind sie real-mächtig ‚internalisiert‘, werden sie bis ans Lebensende ‚treu und ergeben‘ ausgeführt. An der Figur Donna Anna kann nachvollzogen werden, wann dieser Prozess einer Internalisierung genuin bürgerlicher Normen und Werte als erfolgreich abgeschlossen gelten kann. Und diese

Rituale der Ausschließung dessen, was nicht ‚erlaubt‘ ist im verbürgerlichten Gefühlshaushalt, sind aus einer Opposition von Tugend und Laster abgeleitet, wie sie das Bürgerliche Trauerspiel in Szene gesetzt hat. Als Fürstenaufklärung hat die Strategie dieses Genres nicht funktioniert, wenn man die „Schaubühne als moralische Anstalt“⁴⁷ (Schiller) betrachtet, als pädagogische Maßnahme im eigenen, bürgerlichen wie kleinbürgerlichen Haushalt umso nachhaltiger.

*

Goethe fundiert seine ‚Gretchen-Tragödie‘ auf der prinzipiellen Differenz zwischen Reden und Tun. Das ‚faustische Prinzip‘ (Kaufen – später: Erobern/Rauben – Gebrauchen, Wegwerfen) lässt sich nicht ‚ehrlich‘, moralisch reflektiert, vermarkten. Wenn Heinrich Faust von Liebe redet, meint er Besitz. Und das ist für ihn eine ‚eigentümliche‘ Sache, das „Grethgen“, wie Margarete schon im *Urfaust*, in der frühen Fassung, genannt wird: ein „unschuldig Ding“.⁴⁸ Er verschafft sich Einlass in ihre Kammer, weil er ihr, rhetorisch raffiniert verpackt, das romantische Liebes-Konzept anbietet – den unendlich „süßen Rausch“ einer Vereinigung, die keine Differenz und kein Ende kennt. Sehnsucht und Erfüllung sollen sich ad infinitum nähern.⁴⁹

Nicht dass Goethe einen Zweifel darüber aufkommen ließe, wie diese Differenz zwischen Reden und Tun zu bewerten ist. Aber in der Figurenperspektive Heinrich Fausts wird die permanente Selbstrechtfertigung niemals ‚ironisch‘ gebrochen. Im Dialog mit Mephistopheles, seinem alter Ego, das seine „instrumentelle Vernunft“ repräsentiert, versucht sein Ego immer wieder, sich selber in eine ‚tragische‘ Rolle zu disputieren. Aus dieser permanenten Rechtfertigung und ihren Motiven⁵⁰ lässt sich dann ein gesellschaftliches Muster erkennen, welches die Bigotterie bürgerlicher Moral paradigmatisch, modellhaft, vor Augen führt. Ironisch gebrochen entlarvt Grabbe diese in Goethes Faust-Dichtung auf die Spitze getriebene Rhetorik der „Homodizee“⁵¹, indem er sie explizit ‚vorführt‘. Don Juan hat gerade der Donna beteuert: „Bei Deinem freud’gen Blick, dem *Todesengel*, / *Erstirbt* vor Schmach und Alter das Vergangene, / Und tritt an dessen Stell’ ein *neues Eden*. / Wer dir in’s Auge sieht, der trinkt vom Lethel!“ (II 1; 442). Und Anna ist beeindruckt. Sie verbittet sich nicht solche rhetorischen Schmonzetten, zumal die Uneigentlichkeit der Bilder die Absichten überdeutlich durchschimmern lässt und man – verstimmt – sofort das Weite suchen müsste. Sie schmilzt, scheinbar, dahin, wie es die Stoffgeschichte verlangt: „Verführer! Höchster Schmerz und höchstes Glück, / Umarmen sich, wenn ich dich seh’, dich höre!“ (II 1; 442) Als Octavio naht, muss Don Juan sich zurückziehen. Apart gesprochen sagt er zum Publikum: „Verflucht, ich

war / Im besten Zuge. Meinem Mund entströmten / Die Bilder dutzendweise.“ (II 1; 443) In der Figurenperspektive des spanischen *Latin Lover* ist der Gegensatz zwischen Reden und Tun stets gegenwärtig und im Dialog mit Leporello wird er dann leitmotivisch für das Verhältnis von Herr und Knecht, *„Wie der Herr, so das Gescherr!“*

Das Lügen als Normalität hat sich standesübergreifend etabliert. Aber es ist kein Zufall, dass Grabbe den Welschen, den Südländer, diesen Gegensatz von Reden und Tun (Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit, Wahrheit und Lüge) vorspielen lässt. Gesellschaftlich gesehen verortet Grabbe seine Protagonisten ja, den ‚Sinnlichen und den Übersinnlichen‘, wenn sie auch „auf *zwei* Wagen“ ‚karren‘, in einem ‚Streben‘ nach „*Demselben* Ziel“ (IV 4; 512).⁵² Und dieses ‚Streben‘ ist letzten Endes ausgerichtet auf den unmittelbaren ‚Erfolg‘ als Identifikationspotential. Sie wollen ‚erobern‘, mächtig sein: und diese Macht auf Kosten anderer ‚genießen‘. Sie wollen auf Teufel komm raus besitzen, was sie begehren (ob nur theoretisch oder auch praktisch, ist dann aus der Sicht der Opfer nicht mehr zu unterscheiden).⁵³

Wenn die Figurenkonstellation in der Entwicklung einer dramatischen Fabel immer nach dem Prinzip der Kontrastierung angelegt ist, dann ist der Theatercoup, diese beiden Protagonisten zusammen- und entgegenzustellen, nur vordergründig ‚spektakulär‘. Sie haben, so legt es sich Grabbe zu recht, scheinbar dasselbe „Ziel“ – und bei beiden heiligt der Zweck die Mittel. Aber diese Mittel legen dann doch den feinen Unterschied offen. Don Juan darf lügen und betrügen, weil er der „Verführer“ par excellence ist. Alle Frauen wissen auch, dass er nur Süßholz raspelt. Aber darin liegt ja der Reiz, ihn, den Macho, zu besiegen und, vermöge der wirklichen, einzigartigen Liebe, schließlich doch an die Kette zu legen. Goethe bedient sich in Ansätzen dieses Musters, wenn er, das Sujet der „Historia“ von 1587 erweiternd, die Gretchentragödie erfindet. Auch Heinrich Faust tritt in der Rolle des Don Juan auf, des Verführers, wenn er in der „Tragödie“ von 1808 aus der „Hexenküche“ auf die „Straße“ tritt und sagt „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?“⁵⁴ An dieser Stelle verschränkt Goethe schon, ohne es explizit zu machen, die beiden Stoffgeschichten. Er braucht, gleichsam symptomatisch gesehen, den übergreifenden, nicht im Charakter (auch nicht im nationalen!) begründeten Aspekt dessen, was das ‚faustische Prinzip‘ als Allegorie des bürgerlichen Fortschritts-Fetischismus, als Seele der Industriellen Revolution, bedeutet. Der scheinbar so deutsche „Doctor“ wird seiner nationalen Identität radikal entkleidet. Die Differenz von Reden und Tun kennzeichnet sein Handeln, weil es die bürgerliche Ökonomisierung aller Lebensbereiche – Effizienz, Akzeleration, Besitz, Fortschritt – spiegelt, betrachtet man sie in weltbürgerlicher Absicht. Und diese enorme Dynamisierung von Produktion und

Reproduktion des wirklichen Lebens ist schließlich in England und Frankreich viel stärker ausgeprägt als im duodezfürstlichen Absolutismus der deutschen Kleinstaaten.

Grabbe erhebt gegen die augenscheinliche Internalisierung des ‚faustischen Prinzips‘ aus seiner Detmolder Perspektive vehement Einspruch. Denn auffällig wird, dass sein Faust geradezu hypertroph ausgerichtet ist, Reden und Tun in Einklang zu bringen, und zwar weil er ein *Deutscher* ist. Nicht etwa, dass Grabbe seinen Doktor Faust moralisch aufrüstete, ihn gegenüber Don Juan ‚veredelte‘. Ein Menschenleben ist diesem genau so wenig wert wie jenem.

Don Juans Wahlspruch lautet: „*König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!*“ (I 1; 414) Sieht man noch einmal diese Reihenfolge dessen, was Priorität beanspruchen darf, in einem anderen Zusammenhang, dann entfaltet dieser Welsche seinen „Liebe“ genannten Eroberungszug unter dem Deckmantel einer absolutistischen Willkürherrschaft. Erst kommt der „König“ und sein „Ruhm“, den man erlangt, wenn man ihm treu dient, dann das „Vaterland“, dem man entstammt, dem man verpflichtet ist, und schließlich das, was man den ganzen Tag so treibt: unterwegs in Sachen „Liebe“. Wer in solcher Hierarchie agieren darf, ist privilegiert; er ist gleichsam dazu prädestiniert, über die Stränge zu schlagen. Wie anders hört sich da die Rede Fausts an: „Was ist mir näher als das *Vaterland*? Die *Heimath* nur kann uns beseeligen, / Verrätherei die Fremde vorzuzieh'n! / Nicht *Faust* wär' ich, wenn ich kein *Deutscher* wäre! / – O Deutschland! Vaterland! Die Träne hängt / Mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke! / Kein Land das herrlicher als *du*, kein Volk, / Das mächt'ger, edler als wie *deines*.“ (I 2; 424)

Korrespondiert in Don Juans Slogan dem „Vaterland“ das, was er unter „Liebe“ versteht, also dem Nationalcharakter der sicher manchmal charmante ‚Betrug‘, so wird in Fausts Monolog das „*Vaterland*“ mit der „*Heimath*“ parallelisiert.⁵⁵ Sie erst garantiert Identität, und zwar im direkten Gegensatz zu dem, was der bürgerliche Intellektuelle, definiert er sich als Citoyen, als Weltbürger, unter „Heimat“ nur verstehen kann: Wird die Trias von Intellektualität, Emotionalität und Urbanität (wo stehen die großen Bibliotheken?) nicht empfindlich gestört, ist man zu Hause – wo immer das auch sein mag.

Grabbes Faust redet, als ob er als Student am 18. Oktober 1817 auf der Wartburg gewesen wäre, auf jenem Fest, das zu einem bedeutenden Ereignis für die so genannte ‚Deutsche Geschichte‘ wurde. „Nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon hoffte das Volk vor allem auf die deutsche Reichseinheit, die sich nach dem Wiener Kongress 1815 als Illusion erwies. Auch die versprochenen Verfassungen blieben aus; nur Sachsen-Weimar-Eisenach (seit 1815 Großherzogtum) erhielt durch Carl August eine Art de-

mokratischer Verfassung (die erste dieser Art in Deutschland), die Presse-, Meinungs- und Versammlungsfreiheit einschloss; die Jenaer Studenten – zuvor in den traditionellen Landsmannschaften organisiert – gründeten 1815 die Urburschenschaft, um deutsche Einheit an der Universität vorzuleben. Viele von ihnen hatten als Freiwillige (Lützower Jäger) aktiv an den Feldzügen gegen Napoleon teilgenommen. Deutsche Studenten demonstrierten gegen die reaktionären Kräfte in den wieder entstandenen deutschen Kleinstaaten für einen Nationalstaat und eine freiheitliche Verfassung. Ihr Wahlspruch war: ‚Ehre, Freiheit, Vaterland‘. Ihre Fahne hatte die Farben Schwarz-Rot-Gold.

Anlässlich des 300. Jahrestages des Thesenanschlags Martin Luthers (31. Oktober 1517) und im Gedenken an die Völkerschlacht bei Leipzig (16. bis 19. Oktober 1813) lud die Jenaer Burschenschaft Vertreter deutscher Universitäten am 18. Oktober 1817 auf die Wartburg bei Eisenach ein. Fünfhundert Studenten, das waren etwa ein Achtel der damaligen akademischen Jugend, erschienen; die Burschen kamen aus allen Teilen Deutschlands, die nördlichste vertretene Hochschule war die Universität Kiel. In der Folge des Wartburgfestes einigte man sich über die Gründung einer Allgemeinen Deutschen Burschenschaft als Gesamtverband. [...]

Einen besonderen Punkt bildete die Bücherverbrennung, bei der unter Anleitung von Hans Ferdinand Maßmann und mit Billigung des abwesenden geistigen Vaters Friedrich Ludwig Jahn unter anderem ein *Code Napoléon*, das wegweisende französische Bürgerliche Gesetzbuch von 1804, die *Geschichte des deutschen Reichs* des Schriftstellers und russischen Generalkonsuls August von Kotzebue, die *Germanomanie* des jüdischen Schriftstellers Saul Ascher, ein preußisches Schnürleib, ein hessischer Zopf und ein österreichischer Korporalstock unter allgemeinem Jubel den Flammen überliefert wurden.

Für die reaktionären Herrscher war das Fest und die Ermordung von August von Kotzebue durch Karl Ludwig Sand 1819 eine willkommene Gelegenheit, gegen liberale Kräfte im Rahmen der Karlsbader Beschlüsse vorzugehen.⁶⁶

Grabbe scheint es geradezu darauf angelegt zu haben (gegen den welchen Nationalcharakter Don Juans) das Reden und Tun, verstanden als eine dramatische Einheit, das Wollen und Machen seines Faust mit der Haltung Luthers zu synchronisieren. Luther gibt in solcher Vereinnahmung das Vorbild ab, das es zu vollenden gälte: „Auch Luther, du! den *Wahn* hast du verjagt, / Zermalmt, zernichtet hast du wie der Blitz, / Nur etwas *Andres*, *Wahrheit*, die besteht, / Beruhigt, hast du nicht gegeben – Offner / Als je thut sich vor dem enttäuschten Auge / Die Tiefe auf – Zertrümmern, mit den Trümmern / Ein Trümmerwerk erbaun, das kann der Mensch“ (I 2;

425). So werden die Eckpunkte 1517 und 1817, zwischen denen die Deutschen nicht ihre nationale Identität gefunden haben, auf die unmittelbare Gegenwart des duodezfürstlichen „Trümmerwerks“ bezogen, in welchem sie glauben, sich ‚heimelig‘ einrichten zu können. Dieser Faust tut, was er sagt, auch wenn es Opfer kostet: „Was ich sagte, sagt’ ich, es / Vollführend, weil ich es gesagt! – Bedenk’ das“ (IV 3; 495). So belehrt er Donna Anna, wenn er sie mit einem Wort („Stirb!“) umbringt. Angespielt wird auf die Worte, welche man Luther, wohl wegen der Wirkung in der Öffentlichkeit, auf dem Reichstag zu Worms 1521, in den Mund gelegt hat: „Hier stehe ich und kann nicht anders! Gott helfe mir, Amen!“ Grabbes Faust agiert, *als ob* er auf dem Reichstag zu Worms den Papst – oder im Biedermeier die Er rungenschaften der bürgerlichen Welt – mit einem ‚Wort‘ zur Hölle schicken könnte. Entscheidend ist die Gesinnung: „Ein Mann! Ein Wort!“ Der Deutsche sagt, was er tut! Und er tut, was er sagt! Gerechtfertigt, weil aufrichtig, ist deshalb auch die Tat. Eskamotiert wird in solcher Gleichschaltung die moralische Implikation dessen, was dieses ‚Wort‘ an barbarischen Taten nach sich ziehen kann, denn nicht die Einheit von Reden und Tun ist Ausdruck von Wahrheit, sondern ihr Inhalt.

Gefährlich sind solche Ideologeme eines ‚völkisch‘ orientierten Nationalcharakters, wie Grabbe sie im ‚versteckten‘ Geschichtsdrama seiner „Tragödie in vier Akten“ ausdifferenziert, weil sie in einem sich verändernden historischen Kontext wegen ihrer latenten semantischen Offenheit an reaktionäre politische Programme angekoppelt werden können.⁵⁷ Sieht Goethe in Heinrich Faust den Bourgeois, weil er mit unlauteren Mitteln auf Kosten anderer sich selbst ‚verwirklichen‘ will, indem der Citoyen in ihm zur Strecke gebracht werden muss, so setzt Grabbe, letztlich, den aufrechten Deutschen – „Hermann“ wird das Schlusswort sprechen – gegen den satten und glatten Bürger, gegen den Parvenü mit perfider Krämerseele, der nur auf das eigene Wohl bedacht ist. Das Vaterland, die Nation, die geographisch verortete, landschaftlich konturierte ‚weite‘ Heimat, sind noch das ‚ganz Andere‘ für Grabbe, das er dem kleinstaatlichen, bornierten, Egoismus, der Enge, der Starre, auch der persönlichen Enttäuschung, in ihr gefangen zu sein, entgegengesetzt. Heine, den er 1821 in Berlin kennen gelernt hat – sie mochten sich wohl nicht⁵⁸ –, ist da abgrundtief skeptischer, wenn er auf den „Teutomani smus“ zu Sprechen kommt. Der wird nicht erst unter Wilhelm II. brutal gefährlich und realsatirisch zugleich: er war es schon immer.⁵⁹

*

Das versteckte Geschichtsdrama im Bürgerlichen Trauerspiel wird ‚genießbar‘ für das Publikum, um Grabbes Motiv aus der Kritik der „Briefwechse-

lei“ aufzunehmen, weil Faust und Donna Anna, wenn das Wort Wirklichkeit wird, in einem Märchenschloss auf dem Montblanc sitzen, das sich der Autor (Perlippe-Perlapppe) aus Kulissen einer Zauberoper, eines Märchens, zusammengesucht hat. Wir können wohl davon ausgehen, dass er die schöne Donna Anna nie ‚angefasst‘ hätte, denn er wollte ja nur wissen, ob er das Glück auch, theoretisch gesehen, erzwingen kann. Aber dann sagt er das böse Wort: Perlippe-Perlapppe! „Stirb“ – und sie ist tot. Darauf ist Faust erstaunt: „Meine Macht / Ist schneller fast als meine Zunge –“ (IV 3; 495).

So kann man in der ‚großen Geschichte‘ ganze Kriege provozieren – jedenfalls allenthalben viel Unfug und Unheil anrichten. Ist die Einheit von Reden und Tun Ausdruck sich verselbständigender Allmachtsphantasien, die sich in der Rhetorik satzartigen, schlagworthaften Redens konkretisieren, dann wird deren spätere historische Bedeutung in Grabbes Stück präludiviert. Wie ein böses Omen ist in die Kulissen einer märchenhaften Zauberoper ein zerstörerisches, zivilisations- und kulturfeindliches, „teutomanisch“ (Heine) inspiriertes Groß-Macht-Gehabe ‚eingebrochen‘. Dieser Faust will eine ‚große Macht haben‘ über Menschen, die er mit einem „Wort“ zunichte machen kann, wenn sie ihm nicht bedingungslos gehorchen. Oszillierend zwischen operettenhafter Affektiertheit und brutaler Tatsächlichkeit, zwischen „Trotz, Gewalt und Larmoyanz“⁶⁰, ist solche Theatralität dann, politisch pervertiert, ‚vorbildlich‘ geworden. ‚Ein Mann – Ein Wort!‘ Die vierte Strophe des gleichnamigen Liedes beginnt: „Ein Mann, ein Wort, o Donnerwort!“⁶¹ Dieses kann man jetzt fatalistisch, mörderisch wie selbstmörderisch zugleich, mit dem Trost verknüpfen: Viel Feind – Viel Ehr!⁶² Und alles nach der Devise: Immer feste ‚druff‘!

Im späteren SA-Kampflied gibt Hans Baumann in seiner Fassung von 1932 der jetzt nicht mehr patriotischen, vielmehr chauvinistischen Katastrophensymbolik und ‚Zertrümmerungs-Ideologie‘ den finalen Auftrag, welcher unter dem ‚Orden des Totenkopfes‘ schon bald in Angriff genommen wurde: „Wir werden weiter marschieren / Wenn alles in Scherben fällt, / Denn heute *da hört* uns Deutschland / Und morgen die ganze Welt.“⁶³ Ganz am Schluss sagt in Grabbes „Tragödie“ Faust zum „Ritter“: „Trotzend / Stürz‘ ich in deine Arme – Wisse aber: / Wenn ich ein ew‘ges Wesen bin, *so ring‘* / Ich auch mit dir *von Ewigkeit, / Zu Ewigkeit*, und möglich, daß ich *siege* / Dich nochmals tretend, wie ich schon gethan!“ (IV 4; 505)⁶⁴ In Baumanns Lied heißt die zweite Strophe: „Und liegt vom Kampfe in Trümmern / Die ganze Welt zuhauf, / Das soll uns den Teufel kümmern, / Wir bauen sie wieder auf.“ Eben: „Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus / *Ruinen!*“. Aber Grabbe ist pessimistischer als jene NS-Eklektizisten, welche sich verschiedenster Bildarsenale – vor allem aus dem Kontext des Expressionismus – bedienen, um ihre völkisch motivierte Aufbruchsmetaphorik,

das Untergang-Aufgangs-Motiv mit seiner speziellen Katastrophensymbolik, zu propagieren.⁶⁵ Sein Faust resigniert eher angesichts der Trümmerberge, die höchstens wieder zu Trümmerbergen werden: „Zertrümmern, mit den Trümmern / Ein Trümmerwerk erbaun, das kann der Mensch“ (I 2; 425). Von einer „ganzen“ neuen „Welt“ ist da nicht die Rede.

*

Dass Grabbe 1830 eine „utopische Gemeinschaft“⁶⁶ wie das ‚Volk‘ oder dann, personalisiert, den ‚Deutschen‘ gegen den saturierten Bürger und seinen philiströsen Charakter stellt, lässt sich auch an markanter Stelle in seinem Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage*⁶⁷ nachweisen.

Noch in der Schlacht von Waterloo, es ist längst ‚Alles‘ verloren, gemäß der Devise ‚Alles‘, eben das ‚Ganze‘, oder ‚Nichts‘, schlagen die Treuesten der Kaiserstreuen die angebotene Kapitulation aus, fast undenkbar für einen Royalisten des ‚Ancien régime‘. Cambronne, noch aus der ‚Granitkolonne von Marengo‘, lässt Wellington übermitteln: „die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht!“ (V 7, 160; Grabbe zitiert die bekannte Version: in einer Variante wird überliefert, Cambronne habe nur „Merde!“ gesagt – und sonst nichts.) Hier spricht jemand aus Überzeugung. Er spricht von der Treue bis in den Tod. Aber er meinte, sich selber ‚treu‘ bleiben zu müssen und (Vive l’Empereur!) dem Kaiser, Napoleon, nicht den ‚Menschenrechten‘ oder dem ‚Weltbürger‘.

Cambronne, ein Bürger, der es durch unerhörte Tapferkeit bis zum General unter Napoleon gebracht hat, rät seinem Feldherrn, die Schlacht ist verloren: „Mein Kaiser [...] – Es ist Zeit, daß du fliehst, oder daß –“ ... „Oder?“ fragt Napoleon, und Cambronne vollendet den Satz: „Imperator, falle!“ . Darauf aber erwidert der Kaiser: „General, mein Glück fällt – Ich falle nicht.“ (V 7; 159)⁶⁸

Während Cambronne sich mit der unsterblichen Aura des „Imperators“, des zum modernen Heroen verkärten selbsternannten Kaisers identifiziert, in ihr stellvertretend lebt, kämpft und stirbt, kommt in Napoleons Schicksals-„Augenblick“ (wahrlich ein historischer Augenblick) das zum Ausdruck, was ihn zum Kaiser gemacht hat. Er ist der imperiale Bourgeois, dessen ‚Glück‘ abhängt von den Tagesgeschäften – und das sind für ihn ‚Schlachten‘, Gewinn und Verlust am Abend, wenn abgerechnet wird. Er wirft nicht sein Leben in die ‚Waagschale‘. Er steht und fällt nicht mit dem neuen Unternehmen ‚Bourgeoisie‘, das er leitet. Er verfügt, fast schon in der Manier eines modernen Magnaten, über eine disponible Masse, die er ins ‚Feld‘ führen kann; sein Risiko ist, Vorbild der späteren Börse, ein kalkuliertes. Geht das ‚Unternehmen‘ bankrott, ist das ‚Glück‘ auf der anderen Seite, dann

wird, kann eine neue disponible Masse aufgetrieben werden, auf einem anderen Schlachtfeld, aufs Neue, spekuliert. In der dann hochgradig warenproduzierenden Gesellschaft, abstrakter organisiert, kann die ‚disponible Masse‘ später auch zum reinen Kapital werden. Noch mancher Finanz-Imperator hat sein Waterloo an der Börse erlebt, ohne sein Leben zu verlieren. Denn dieser exklusive, exzeptionelle Ort wird zum modernen Schlachtfeld in den folgenden Wirtschaftskriegen, ohne dass das elendigliche Krepieren auf dem alten ein Ende gehabt hätte. Die disponible Masse bleibt, als Gebrauchs- wie Tauschwert, Kanonenfutter.

In Grabbes Perspektive rettet Napoleon seine bourgeoise Krämerseele, um vielleicht, man weiß ja nie, noch einmal ‚ganz groß‘ ins Geschäft einzusteigen. Am Ende hat er sich, Memoiren schreibend auf St. Helena, nur ‚verkalkuliert‘.

Er war eben kein Faust, kein Deutscher, der händeringend beklagt: „Deutschland! Vaterland! – und nicht einmal / Im Schlachtfeld konnt’ ich für dich kämpfend fallen –“ (I 2; 426).

*

Der bourgeoisen Krämerseele Napoleons, Spielball seiner eigenen Politik, welcher das ‚Glück‘, verstanden als Zufall⁶⁹, nicht hold ist, korrespondiert der seelenlose Handelsgeist Karthagos, der sich nur noch an einer grandiosen Profitmaximierung orientiert. Hannibal – der auch kein Welscher ist –, wird ‚alles‘ genommen, wofür er gekämpft hat. Gestaltet Grabbe etwa in dieser „Tragödie“⁷⁰ das Kontrastprogramm zu Sulla, der aussteigt aus dem politischen Geschäft, weil er dem ‚Glück‘ nicht traut, zu Napoleon, dem der Zufall nicht zu Hilfe kommt⁷¹, dann auch zu Don Juan und Faust, Märchenfiguren im banalen Alltag, weil endlich ein ‚Geschichtsheld‘ zum Opfer seiner heroischen Ideale wird?

Als er Italien verlassen muss, beklagt Hannibal die ‚Geliebte‘, die er nun für immer verlieren wird, *als ob* eine lang währende Brautwerbung schmähsch verraten worden sei: „Italia; Herrliche, um die ich siebzehn Jahr warb, die ich geschmückt mit eignem und mit Consulblut, so muß ich Dich verlassen? Nichts bleibt mir von Dir, die ich mitreißen möchte über’s Meer? Du, ganz anders als die finstre Carthago und ihr heißes, trüb-rothes Firmament, Du, prangend mit Helden, die nur vom Ruhm und Eisen, nichts vom Gold wissen, mit dem Glanz selbst nicht durch Miethlinge errungener, zum Capitol hinaufschimmernder Triumphe, nie erhabener als da ich Dich zu meinen Füßen wähte, und Du Dich aufrichtetest zu dem Gewölbe Deines ewig blauenden Himmels! – Ha, diese Gräser entreiß’ ich Dir und berge sie an meinem Herzen“ (III; 257).

Als ob er noch zuletzt eine ‚Locke aus ihrem Haar‘ geschnitten hätte, scheidet er überstürzt von seiner ‚Geliebten‘ ‚Italia‘. Er hat um ihre Liebe gekämpft und verloren, wie ‚Don Juan und Faust‘ um Donna Anna kämpfen und verlieren – von der ‚Schuld der Zeit‘, der ‚Hölle auf Erden‘, ein-kassiert. Er hat in diesem historischen Augenblick (‚mein jahrelanges Miß-geschick entschuldige bei mir selbst einen Augenblick der Empfindung‘) nicht sein ‚Glück‘, wie Napoleon sagt, verloren, Geld, Gold, Macht, Ruhm und Ehre, sondern seine ‚große Liebe‘. Aus dem Feldherrn, der erobert, plündert, brandschatzt – und immer wieder töten muss –, wird für einen Moment Romeo, der an der Leiche seiner Julia, seiner ‚Italia‘, verzweifelt.

Verräterisch nur sind die Bilder. ‚Mitreißen möchte‘ er die ‚Herrliche‘ nämlich ‚über’s Meer‘, die nie ‚erhabener‘ war, als ‚da er sie zu seinen‘ ‚Füßen wählte‘. Wie Don Juan und Faust redet auch Hannibal von der ‚großen Liebe‘ und meint die schönste Beute, die man machen kann: den erhabenen Anblick, wenn sie dem Eroberer zu ‚Füßen‘ liegt.

Innerhalb der Mediokrität bürgerlicher Verhältnisse um 1830 ist die Erfahrung, dass ‚Glück‘ nur Geld und Liebe nur Besitz heißen kann, in sich verbürgerlichenden Verhältnissen universal geworden: gleichsam eine Tatsache, die ‚sich selbst historisch‘ wird an großen Beispielen.

Und kein Wünschen kann mehr helfen – obwohl das Märchen Konjunktur hat.

Anmerkungen

- 1 *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805. (6 Teile, Stuttgart und Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung) so wie auch einiges über die eben genannten Dichter selbst und über unsere Zeit. Von Grabbe [1830].* In: Christian Dietrich Grabbe. Werke. Bd. 2: Dramen II, Gedichte, Prosa, Roy C. Cowen (Hrsg.), München/Wien 1977, 483-503; siehe auch Bd. 3: Kommentar, 328-334. – Zitiert wird im Folgenden, handelt es sich um Werke und Briefe von Grabbe, diese Edition von Cowen, 3 Bde., im Carl Hanser Verlag, 1975-1977 (jeweils mit Band- und Seitenzahl direkt im Text), weil sie die Erstdrucke zu Grunde legt. Olaf Kutzmutz stellt zu Recht fest: „Gegenüber der Göttinger Akademie-Ausgabe Bergmanns verdient Cowens Edition den Vorzug, da sie die wirkungsgeschichtlich relevanten Erstdrucke wiedergibt. Vgl. zu den Schwächen beider Ausgaben Bernd Kortländer: *Die Handschrift des ‚Hannibal‘. Anmerkungen zu Überlieferung, Edition und Interpretation von Grabbes Drama.* In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), 42-51, und vom selben Verfasser: Textkritische Anmerkungen zu Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage* in: editio 3 (1989), 193-199. (O. K.: *Grabbe. Klassiker ex negativo.* Bielefeld 1995, 9, Anm. 1). – Grabbe bezieht sich in seinem Titel auf den: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. 6 Bde., Stuttgart und Tübingen 1828-1829. „Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“ gab es „zunächst“ nur als „Teildruck“ (Bd. 2, 498, Z. 30

- bis zum Schluss) als *Schiller und Goethe. Ein Fragment aus einer Abhandlung über deren Briefwechsel. (Geschrieben im Juni 1830)*. In: *Hermann. Ein Centralorgan für Rheinland-Westphalen*. Nro. 50; 21. Juni 1835, 390-392 (Christian Dietrich Grabbe, Werke, Bd. 3, 328).
- 2 Werke, Bd. 1: Dramen, 407-512, siehe auch Bd. 3, 108-123. *Grabbe über seine Werke. Christian Dietrich Grabbes Selbstzeugnisse zu seinen Dramen, Aufsätzen und Plänen*. Ladislaus Löb (Hrsg.), Frankfurt am Main, u. a. 1991, 86-104, sodann im Zusammenhang der Forschungsliteratur, bezogen auf Leben und Werk, L. L.: *Christian Dietrich Grabbe*. Stuttgart/Weimar 1996 (Sammlung Metzler, Bd. 294), 49-54.
 - 3 Christian Dietrich Grabbe, Werke, Bd. 3, 108; vgl. Karl Heinz Hücke: *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*. Tübingen 1992 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 64), 210-249 (*Trümmerwelten. Grabbes ‚Don Juan und Faust‘. Eine Tragödie in vier Akten*), besonders 210-212. Roy C. Cowen: *Christian Dietrich Grabbe, Dramatiker ungelöster Widersprüche*. Bielefeld 1998, 114-127 (*‚Don Juan und Faust‘ [1823-1829]*), sodann Gunther Nickel/Ekkehard Schreier: *Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes Don Juan und Faust*. In: *Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne*. Detlev Kopp (Hrsg.), Bielefeld 1996, 95-117.
 - 4 Noch 1835 schreibt Grabbe an Carl Georg Schreiner [Düsseldorfer, erste Septemberhälfte]: „Goethes Faust ist nichts als ein frankfurter liederlicher Junge, der sich einbildet, was zu seyn, aber nichts ist, und nur durch den Blick auf den Taunus seiner Phantasie Farbe, durch hübsche Verse und Reime seinen Trivialitäten Pfeffer und Salz gibt. Hätten Sr Excellenz Viel geruht, und nicht Vielerlei, so wär's besser um Sie.“ (Werke, Bd. 3, 332)
 - 5 WA I 42, 2, 188; vgl. 345-349 (siehe auch *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden, Buch 3: Vollständige Ausgabe letzter Hand*⁴. Bd. 23, 1829, 239-282). Weil das „Manuscript für die beabsichtigten drei Bände“ dieser Ausgabe, in welcher die zweite Fassung veröffentlicht wurde (Bd. 21-23, 1829; die erste Fassung erschien 1821), „nicht ausreichte“, wurde „Eckermann beauftragt“ (vgl. Biedermann: *Goethes Gespräche* 8, 85ff.), „aus zwei Manuscriptbündeln, in denen sich verschiedene bisher ungedruckte Schriften fanden ‚Einzelheiten, vollendete und unvollendete Sachen, Aussprüche über Naturforschung, Kunst, Literatur und Leben‘, sechs bis acht Bogen zusammenezuredigiren, ‚um damit vorläufig die Lücken der *Wanderjahre* zu füllen‘. Eckermann stellte diese Papiere in zwei Gruppen zusammen. Die eine wurde unter dem Titel Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur dem zweiten Buche der Neubearbeitung angehängt, die andere mit der Überschrift *Aus Makariens Archiv* an den Schluss des dritten Buches gesetzt“ (WA I 25, 2, XXIIIff., siehe auch IX). Zur frühen Sammlung von *Maximen und Reflexionen* siehe auch WA I 23, 124f. – 1811 bis 1814 erscheinen bei Cotta in Tübingen die ersten drei Teile der Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Teil 4, posthum hg. 1833 (es ist Band 48 der *Vollständigen Ausgabe letzter Hand*; Bd. 8 von *Goethe's nachgelassenen Werken*), wird zu einem Exempel auktorialer Perspektive, in welcher versucht wird, in der Manier eines ‚Olympiers‘ ‚sich selbst historisch‘ zu sehen, und zwar vermöge des weiten ‚Überblicks‘. Man könnte auch sagen, Goethe war der Auffassung, in ihm träte Menschheits-Geschichte, symbolisch, in die Erscheinung: die erlebte (große) Ge-

- schichte und ihr (genialer) ‚Darsteller‘ sollen verschmelzen – Kunst und Leben fänden dann, historisch-kritisch gesehen, ihren sehr zweifelhaften Ausgleich in einer Art von ‚wahrer‘ Dichtung oder gedichteter ‚Wahrheit‘ (siehe WA I, 26–29).
- 6 Zur Diskussion um den Begriff ‚Biedermeier‘ siehe Willi Flemming: *Die Problematik der Bezeichnung „Biedermeier“*. In: Germanisch-Romanische-Monatsschrift 39 (1958), 379–388; sodann: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*. Elfriede Neubuhr (Hrsg.), Darmstadt 1974 (Wege der Forschung, Band 318); Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1818–1848*. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*. Stuttgart 1971. Als Quelle im literarhistorischen wie gesellschaftlich politischen Kontext, bezogen auf den Gegensatz von Freiheit, Aufbruch, und Stagnation, Restauration, vgl. Ludolf Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*. Mit einem Vorwort von Alfred Kerr, Hamburg/Berlin ²1919 (Hoffmann & Campe Neudrucke aus eigenem Verlage, Bd 2.; zuerst: 1834). Wienbargs *Bekanntnis und Weckruf an die deutsche Jugend* wurde von der preußischen Zensurbehörde umgehend verboten. – Siehe auch *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*. Jürgen Link, Wulf Wülfing (Hrsg.), Stuttgart 1984.
 - 7 Zum gesellschaftspolitischen Hintergrund: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Jürgen Kocka (Hrsg.), Göttingen 1987.
 - 8 Roy C. Cowen: *Das historische Bewußtsein als formgebendes Moment in „Don Juan und Faust“*. In: Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes, Winfried Freund (Hrsg.), München 1986, 45–58.
 - 9 Gerhard Schneider: *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*. Stuttgart 1970 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 4). Zur Stoffgeschichte Hiltrud Gnüg: *Don Juans theatrale Existenz, Typ und Gattung*. München 1974, 191–205 („Die faustisch-titanische Umdeutung der Don Juan-Gestalt in Christian Dietrich Grabbes ‚Don Juan und Faust‘), 205–221 („Das ‚donjuaneske‘, reflektierte Selbstverständnis der Don Juan-Figur als Konsequenz einer Dramaturgie des Kontrastes und der Konfrontation mit Faust“). *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Brigitte Wittmann (Hrsg.), Darmstadt 1976 (Wege der Forschung, Band 282) und Hucke, Figuren der Unruhe. Faustdichtungen.
 - 10 Alwin Binder: *Faustische Welt. Interpretationen von Goethes Faust in dialogischer Form. Urfaust – Faust-Fragment – Faust I*. Münster 2002. Zum Beispiel heißt es, die These dieser Abhandlung erhellend: „Der moralisch entfesselte Faust steigt also nicht zu seiner Menschlichkeit empor, sondern fällt in einen Naturzustand zurück, den man als Barbarei bezeichnen kann.“ (102).
 - 11 *Goethe: Faust. Eine Tragödie [1808]*. Historisch-kritisch ediert und interpretiert von Karl Heinrich Hucke, Münster: Aschendorff Verlag, 2007 (im Druck).
 - 12 *Werke Goethes* [Akademieausgabe], Erg.bd. 1: *Die Gesamt- und Einzeldrucke von Goethes Werken* (bearbeitet von Waltraud Hagen), Berlin 1956, 7, sodann *Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni. Texte, Materialien, Kommentare*. Attila Csampai,

- Dietmar Holland (Hrsg.), Reinbek bei Hamburg 1981 (rororo 7329), 177-183, 270.
- 13 Attila Csampa: *Mythos und historischer Augenblick in Mozarts ‚Don Giovanni‘*. In: W.A.M., Don Giovanni. Texte, Materialien, Kommentare, 9-36; Hucke, Figuren der Unruhe. Faustdichtungen, 9-80 („Der Fürst der Narren. Das Volksbuch vom Doctor Faust“).
 - 14 Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main 2004 (stw 1693), 71.
 - 15 Heinz-Gerhard Haupt: *Die Enge des Kleinbürgertums. Bemerkungen zu seiner Geschichte im 19. Jahrhundert*. In: Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewußtseins, Thomas Althaus (Hrsg.), Tübingen 2001, 21-33.
 - 16 Dietrich Busse: „Ja aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.“ *Heimat in Christian Dietrich Grabbes Werk und Leben*. In: Grabbe-Jahrbuch 1989, 8. Jg., 44-56.
 - 17 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe in 16 Bden., Frankfurt am Main 1959-1976 (1977: werkausgabe edition suhrkamp), Bd. 5, 1178.
 - 18 „Je n'ai jamais cru que la liberté de l'homme consistât à faire ce qu'il veut, mais bien à ne jamais faire ce qu'il ne veut pas“, reflektiert Rousseau in den *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, und zwar gegen Ende des *Sechsten Spaziergangs (Sixième Promenade)*. In: Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres Complètes I: Les Confessions, Autres Textes, Autobiographiques*. Paris: Éditions Gallimard, 1959 (Bibliothèque de la Pléiade 11), Bd. 1, 993-1099; 1059.
 - 19 Max Horkheimer: *Eclipse of Reason*. New York: Oxford University Press, 1947; [deutsch:] *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*, Alfred Schmidt (Hrsg.), [Teil 1: übersetzt von Alfred Schmidt], Frankfurt am Main 1967.
 - 20 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1178.
 - 21 Paul-Wolfgang Wühl: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft, Erzählstrukturen*. Heidelberg 1984, 15-34 (*Zur Poetologie des Kunstmärchens*), besonders 22-30 (*Das Arsenal des Wunderbaren*), sodann Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne* Stuttgart 1985, 1-6 (*Einführung*), 7-30 (*Eigenheiten einer – zunächst – uneigenständigen Gattung*).
 - 22 Theodor W. Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main 1974, 42. Herbert Kraft: *Um Schiller betrogen*. Pfullingen 1978, 48-58 (*Exkurs über auktoriales und personales Erzählen*).
 - 23 Vgl. auch Max Lüthi: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern/München, 9-21 (*Das Märchen*), sodann Stefan Neuhaus: *Märchen*. Tübingen/Basel 2005, 1-18 (*Die Merkmale*), 19-41 (*Die Funktionen*).
 - 24 „In Wien hatte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Singspieltyp etabliert, der als Wiener Kasperl- und Zauberoper bezeichnet wird und dem Alt-Wiener Volkstheater verwandt ist. Typisch für diese Opern war eine Handlung, bei der die Liebe über mancherlei Gefahren siegte. Handelnde Figuren waren – neben Menschen, Geistern, Zauberern und wilden Tieren – gute und böse Mächte. Eine meist sehr aufwendige Inszenierung sicherte diesen Singspielen, die vor allem durch den Theaterintendanten Karl von Marinelli zuneh-

- mend als deutsche Oper betrachtet wurden, einen großen Erfolg beim Publikum.“ In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: Die Zauberflöte. Siehe auch Irmind Capelle: *Albert Lortzings Schauspielmusik zu Chr. D. Grabbes Tragödie ‚Don Juan und Faust‘ (1829)*. In: Grabbe-Jahrbuch 1983, 2. Jg., 29-48.
- 25 Paul-Wolfgang Wühl, Das deutsche Kunstmärchen, 30-33 (*Personal und Konstellationen des Wunderbaren*). Vladimir Propp: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Aus dem Russischen von Martin Pfeiffer, München/Wien 1987 (zuerst: Leningrad 1946), 9-37 (*Voraussetzungen*).
- 26 Christian Dietrich Grabbe: *Aschenbrödel. Dramatisches Märchen* (Zweite Fassung: 1835), Werke, Bd. 2, 163-217, dann Bd. 3, 203-213; vgl. die Interpretation von Kutzmutz, Grabbe. *Klassiker ex negativo*, 147-154, besonders 149-154 (*Ein Wunder in der entzauberten Welt*).
- 27 Helga Arend: *Vom „süßen Rausch“ zur „stillen Neigung“: Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption*. Pfaffenweiler 1993 (Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 34). Jutta Greis: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991.
- 28 Klotz, Das europäische Kunstmärchen, 14-17.
- 29 Aber auch dieser Befund bezieht sich auf die scheinbare Peripetie und Katastrophe in dieser „Tragödie“. Wenn Grabbe seine Helden schon in die Hölle auf Erden, das *Juste-milieu*, versetzt, dann kann aus dem Motiv der ‚Höllenfahrt‘ ein Jahrmarktsspektakel werden. Es ist lustig und aufregend, Amusement, aber es ändert sich nichts, historisch gesehen. In seiner Kritik zum *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* heißt es: „Die Erdbewohner haben nur Eine Periode gehabt, – die hieß *Rom*, und sie ist wieder in zwei Abschnitte geteilt, in die kriegerische und in die christliche Weltherrschaft, welche letztere aus der ersteren folgte, oder doch genau damit zusammenhing. Eine *andere* Periode ist im Annahen, – neue Lebensfrische wird sie um sich verbreiten, aber nach 1800 Jahren werden ihre neuen Institute ebenso veraltet sein, wie die, welche wir jetzt alt nennen.“ (Werke, Bd. 2, 484f.) Grabbe versteht Geschichte zyklisch, nicht prozessual (und schon gar nicht triadisch: heilsgeschichtlich).
- 30 Werke, Bd. 3, 117 (an Georg Ferdinand Kettembeil, 16. März 1828).
- 31 Ebd., 116.
- 32 Friedrich Sengle: *Das deutsche Geschichtsdrama*. Stuttgart 1952. Ders.: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1969. Wolfgang Struck: *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*. Tübingen 1997.
- 33 Vgl. Edward McInnes: *Grabbe und das Geschichtsdrama*. In: Grabbe-Jahrbuch 1982, 1. Jg., 17-24. Dietrich Busse: „*Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!*“ *Geschichte als Prozeß im Werk Christian Dietrich Grabbes*. In: Grabbe-Jahrbuch 1986, 5. Jg., 11-20. Horst Denker: *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*. München 1973.
- 34 Als überragendes Beispiel im Kontext dieses Genres: *Die Zauberflöte* (mit dem Text von Emanuel Schikaneder und Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift), Friedrich Dieckmann (Hrsg.), Berlin 1984, 171-185: *Das Haupt des*

- Neophyten*, 185-207: *Zeitenwende*); Peter Schütze: *Komponiere mich...! Christian Dietrich Grabbe und die Oper*. In: Grabbe-Jahrbuch 2002, 21. Jg., 57-69.
- 35 Herbert Kraft: *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*. Tübingen 1974 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 11), 1-9 (*Einleitung*), 35-51 (*Voraussetzungen des romantischen Schicksalsdramas*). Kutzmutz, Grabbe. *Klassiker ex negativo*, 18-23 (Herzog Theodor von Gothland: „Ein Schicksalsdrama?“). Roy C. Cowen: *Grabbe und das Schicksalsdrama*. In: Grabbe-Jahrbuch 1984, 3. Jg., 41-58. Zum literarhistorischen Hintergrund: *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Roger Bauer (Hrsg.) in Verbindung mit Michael de Graat und Johannes von Schlebrügge, Bern u.a. 1990 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte: Band 27).
- 36 Kraft, *Das Schicksalsdrama*, 46f.
- 37 Ein Lustspiel in drei Aufzügen, *Werke*, Bd. 1, 233-301.
- 38 Siehe die literarischen Figuren „Signor Rubio, Polizeidirector“, und Signor Negro, sein furchtsamer, aber treuer Helfer, zum Beispiel zu Anfang der Szene II 2. Signor Rubio sagt: „Ach – Ordnung! Ist die Ordnung einmal da, so wird sie sich von selbst halten. Schlechte Ordnung sonst.“ (*Werke*, Bd. 1, 454)
- 39 Goethe, *Das Göttliche* (1783), *WA I 2*, 83-85; 83.
- 40 Olaf Kutzmutz, Grabbe. *Klassiker ex negativo*, 9-15 (*Mythos Grabbe*).
- 41 *Werke*, Bd. 2, 417-445; 418. Peter Schütze: *Originelles und Originales. Über Grabbes Shakespeare-Verständnis*. In: Grabbe-Jahrbuch 2002, 21. Jg., 70-76.
- 42 „Da möchte dann doch mancher [...] Schillers gedrängte Gedankenreihe, geistvolle Auffassung, dramatische Berechnung und herrliche Sprache, deren Klänge schon an sich fast so wie die Bibelübersetzung von Luther, das Herz erheben, den Goetheschen Versuchen vorziehen.“ (502) Peter Schütze: „*Wie geht es meinen tragischen Lieblingsbelden?*“ *Christian Dietrich Grabbes und Friedrich Schillers Nationaldrama*. In: Grabbe-Jahrbuch 2005, 24. Jg., 8-30.
- 43 Die Trümmermetaphorik ist der leitmotivische Bildspender in Fausts Rhetorik. Siehe „Zertrümmern“, „Trümmer“, „Trümmerwerk“, „Ruinen“ (I 2; *Werke*, Bd. 1, 425f.), „Schiffszertrümmerer“ (III 2; 477). Er will Annas „Herz“ „ausreißen“; liebt Anna Don Juan wirklich, will er sie „zu Stücken“, „reißen“ (III 3, 482). „Was ich wünsche, muß ich haben, oder / Ich schlag's zu Trümmern“ (IV 3, 491). Er wird sie „mit einem Wort / Zertrümmern“, auch „Gott [...] ward / Zerschlagen – Wir sind seine Stücke“ (495f.). „Ich schlug das Herrlichste / Zu Trümmern“ (IV 4, 504). Antonio Cortesi: *Die Logik der Zerstörung und Größenphantasie in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*, Bern u.a. 1986.
- 44 *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Karl Lachmann (Hrsg.), Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl. besorgt durch Franz Muncker, Bd. 2, Stuttgart 1886, 377-450: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In Lessings Stück wird der Gegensatz von Tugend und Laster schon konnotiert von dem zwischen Entsagung und Glück. Die Stadt garantiert die „Nähe des Hofes“, des Lasters also, dann das „Geräusch und die Zerstreuung“, das Land den „Entschluß“ Appianis, „in seinen väterlichen Thälern sich selbst zu leben“ (396). Das aber heißt: der Graf vertritt idealtypisch den Moralcodex Odoardos. Emilia hei-

- ratete ihren Vater (das „Muster aller Tugend“, sagt Appiani) in anderer Gestalt. Erst wird der – in der Rangfolge von Werten – „sein Sohn“, dann erst ‚ihr‘ Gemahl (II 7, 403). Was für Graf Appiani wie Don Octavio Selbstgenügsamkeit ist, stellt sich für Emilia und Donna Anna als Entsagung dar. Im Angesicht der Braut sagt Don Octavio: „Es strahlt / Um mich des Daseyns Fülle – [...]. *Nicht seel'ger kann ich werden als ich jetzt / Es bin!*“ (II 1; Werke, Bd. 1, 445), weil Grabbe das Glück in der kleinbürgerlichen Beschränkung zitiert, wie Goethes Heinrich Faust es im „kleinen reinlichen Zimmer“ Margaretes ‚ausmalt‘: „Wie athmet rings Gefühl der Stille, / Der Ordnung, der Zufriedenheit! / In dieser Armuth welche Fülle! / In diesem Kerker welche Seligkeit!“ (V. 2691-2694). Don Juan karikiert dann die Selbstgenügsamkeit, die zu einer unerträglichen Selbstgefälligkeit für andere werden kann: „Don Octavio, der „Armseel'ge! Geld, Heirath und Auskommen / Die Pole seines Lebens! Schade, dass / Maschinen fehlen, um im Ehebett, / Und in der Kirche, auf dem Ackerfeld / Und in der Küche, solches Volk ersetzen / Zu können!“ (II 1; S. 445f.)
- 45 Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften, Bd. 2, 448f. Joachim Schmitt-Sasse: *Das Opfer der Tugend. Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jahrhundert*. Bonn 1983 (Wuppertaler Schriftenreihe Literatur, Bd. 22), 143; auch 138-150 (*Das Opfer der Tugend*). Jochen Schulte-Sasse: *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings „Emilia Galotti“*. Paderborn 1975.
- 46 Z.B. was John Locke darunter versteht, „to be content“, und zwar im Kontext dessen, was „pursuit of happiness“ bedeutet (J. L.: *An Essay Concerning Human Understanding*, Buch 2, Kap. 21: *Of power*, § 42).
- 47 „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Eine Vorlesung, gehalten zu Mannheim in der öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft am 26sten des Junius 1784. von Fr. Schiller, Mitglied dieser Gesellschaft, und herzogl. Weimarerischer Rath.“ (NA 20, 1, 87-100)
- 48 „Es ist ein gar unschuldig Ding“ (V. 2624), sagt dann Mephisto zu Faust.
- 49 „Laß diesen Händedruck dir“, Margarete, „sagen, / Was unaussprechlich ist: / Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, die ewig seyn muß! / Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung seyn. / Nein, kein Ende! Kein Ende!“ (V. 3191-3196) Vgl. Arend, Vom „süßen Rausch“ zur „stillen Neigung“.
- 50 Vor allem die Szenen „Wald und Höhle“ und „Trüber Tag, Feld“; das Rechtfertigungsmotiv unklammert, ‚isotopisch‘ organisiert, Fausts Entgrenzungs- und Allmachtsphantasien. Alwin Binder: „*Seiner Rede Zauberfluß*“. *Uneigentliches Sprechen und Gewalt als Gegenstand der „Faust“-Szene „Wald und Höhle“*. In: Goethe-Jahrbuch 106 (1989), 211-229.
- 51 Alwin Binder: „*Es irrt der Mensch so lang er strebt*“. Der „Prolog im Himmel“ in Goethes „*Faust*“ als satirische ‚Homodieze‘. In: Goethe-Jahrbuch 110 (1993), 243-260.
- 52 In Grabbes Brief an Kettembeil vom 2. März 1828 heißt es: „Faust und Don Juans Schicksale verpflechten sich in der gemeinsamen Liebe für Donna Anna, Don Juan, der Spanier, Faust, der Deutsche, Don Juan, schwelgend in Ruhm, Sinnlichkeit, Faust, im Wissen, im Zweifel“ (Werke, Bd. 3, 116). In der Selbstrezension (Brief an Kettembeil vom 16. Januar 1829) erläutert er gleich zu Beginn:

- „Unter dem Namen Don Juan und Faust kennt man zwei tragische Sagen, von denen die eine den Untergang der zu sinnlichen, die andere den der zu übersinnlichen Natur im Menschen bezeichnet.“ (118)
- 53 „Daß du“, sagt Faust zum Ritter (Teufel), „(der Theorie nur halber, denn / Die Praxis geb’ ich auf, seit ich mich dir / Ergeben) mir, und wär’s beim Schein der Flammen, / Den Weg zu zeigen suchst, auf dem ich Ruh’ / Und Glück hätt’ finden können!“ (I 2; Werke, Bd. 1, 432)
- 54 V. 2606f.
- 55 Grundlegend Werner Broer: *Grabbes Vaterland*. In: Grabbe-Jahrbuch 2003, 23. Jg., 83-98. Arno Borst: *Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität*. In: Identität, Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hrsg.), München 1979 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8), 17-60.
- 56 Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: *Wartburgfest*. – Hingewiesen wird hier auf den Kommentar von Heinrich Heine, dem Citoyen: „„Auf der Wartburg herrschte jener beschränkte Teutomanismus, der viel von Liebe und Glaube greinte, dessen Liebe aber nichts anderes war als Haß des Fremden und dessen Glaube nur in der Unvernunft bestand, und der in seiner Unwissenheit nichts Besseres zu erfinden wußte als Bücher zu verbrennen!““ (Ludwig Börne, Eine Denkschrift [Viertes Buch] 1840)
- 57 Verstanden als Beispiel Karl Heinz Huckle: *Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik* Tübingen 1980 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 25), 221-236 (*Utopische Valenz und politische Konkretion: die Veränderung des utopisch-poetischen Modells im sich verändernden historisch-politischen Kontext*), 237-282 (*Ideologie statt Utopie: Tendenzen einer trivial-mystizistisch ‚völkischen‘ Sehnsucht im kosmischen Seelenkult Kurt Heynicks*).
- 58 Sie trafen sich nicht im feinen, geistreichen Salon der Rahel Varnhagen, sondern in der Weinstube Lutter & Wegener, wo auch E. T. A. Hoffmann und der berühmte Schauspieler Devrient verkehrten. Siehe zu dieser Bekanntschaft Peter Schütze: *Der junge Christian Dietrich Grabbe und Heinrich Heine*. In: Grabbe-Jahrbuch 2004, 23. Jg., 26-40.
- 59 Hans-Wolf Jäger: *Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1970 (Texte Metzler 10), welcher den ‚antihöfischen Affront‘ des Begriffs ‚Vaterlands‘ untersucht; dieser zunächst ‚bürgerlich‘ besetzte Begriff, gesehen als „politische Kategorie“, erfährt im 19. und 20. Jahrhundert eine semantische Umkodierung, in welcher Patriotismus zu Nationalismus und Chauvinismus (im Zusammenhang von Wilhelminismus und Nationalsozialismus) übersteigert wird.
- 60 Huckle, *Figuren der Unruhe*, 249-251.
- 61 Das Lied (entstanden im Umkreis der Burschenschaften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts?) beginnt: „Wir wollen deutsch und einig sein / Ein großes Heer von Brüdern.“ Die dritte Strophe heißt dann: „Wir wollen Recht und Freiheit Dir, / O Vaterland, erwerben. / Und Mann und Schinder schlagen wir / Mit starker Hand in Scherben. / Schmach dem, der seinen Eidschwur bricht. / Dem Volk o hilf, Dich ruft die Pflicht.“ Im Refrain für alle vier Strophen wird der Titel explizit: „Ein Mann, ein Wort.“

- 62 „Viel Feind – Viel Ehr!“ soll Georg von Frundsberg angeblich 1513 in der Schlacht von La Motta (oder: bei Vicenza) gesagt haben.
- 63 Der Refrain der vierten und letzten Strophe wird dann variiert: „Wir werden weiter marschieren, / Wenn alles in Scherben fällt; / Die Freiheit stand auf in Deutschland / Und morgen gehört ihr die Welt.“ Diese „Freiheit stand auf in Deutschland“, wie Heine es im Hinblick auf die „Teutomanie“ wohl gesehen hat, alle umzubringen, welche der rassistischen, völkischen Weltanschauung, auf Vernichtung und Eroberung ausgerichtet, im Wege standen. – Text und Melodie des Liedes *Es zittern die morschen Knochen* werden Hans Baumann zugeschrieben, und zwar in der 1932 entstandenen Fassung: „denn heute *da hört uns Deutschland*“ (zuerst gedruckt in *Wohlauf Kameraden! Ein Liederbuch der jungen Mannschaft von Soldaten, Bauern, Arbeitern und Studenten*. Hrsgn. im Auftrag des National-sozialistischen deutschen Studentenbundes, der Reichsschaft der Studierenden an den deutschen Hoch- und Fachschulen, der deutschen Fachschulenschaft, der deutschen Studentenschaft und in Verbindung mit dem Reichsbund Volkstum und Heimat, Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1934).
- 64 Dem respondiert Don Juan: „Was / Ich bin, das *bleib’* ich! Bin ich *Don Juan*, / So bin ich nichts, werd’ ich ein *Anderer!* / Weit eher *Don Juan* im Abgrundschwefel / Als *Heiliger* im Paradieseslicht!“ (IV 4; 511) – Dieser „Ritter“ ist eine ins ‚Altdeutsche‘ verweisende Anspielung auf Dürers Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* (1513), und zwar *als ob* der „Ritter“ in eine Personalunion gezwungen worden wäre und jetzt auch die allegorischen Attribute seiner Gegenspieler „Tod und Teufel“ übernehmen müsste. Indem Luzifer, der Satan selber, wahrhaft groß, ‚ritterlich‘, wird, weil er das Urbild aller Helden, aller Rebellen, ist, der einzige, der wirklich geliebt hat, ist er auch wirklich tief gefallen. Man könnte auch sagen, gegenüber „Faust“ und „Don Juan“ ist der „Ritter“ die einzige ‚tragische‘ Figur, weil er den Widerstand, die Rebellion, in dieser Welt bis zum jüngsten Tag organisieren muss und stets diskreditiert wird.
- 65 Hucke, Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, 31-35 (*Das Aufbruchsmotiv im Jugendstil und Expressionismus: Epigonalität oder literarischer Wandel?*). Rolf Düsterberg: „Was ist ein Held? Ein vielfaches vom Mörder!“ *Zur Grabbe Rezeption bei Hanns Johst*. In: Grabbe-Jahrbuch 2004, 23. Jg., 50-61 (siehe in diesem Kontext: Hanns Johst: *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*. München 1917).
- 66 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt am Main 1973 (Gegenwart der Dichtung, Band 7).
- 67 Ein Drama in fünf Aufzügen, 1831, Werke, Bd. 2, 7-161; auch Bd. 3, 162-187.
- 68 Von den Geschichtshelden kann einzig Sulla behaupten: „Ich bin ein Sohn des Glücks! Das Glück / Ist *himmlisch*, Größe ist nur *menschlich*, selbst / Die Götter wären keine Götter, wenn / Das Glück sie nicht vor allen Tausenden / Dazu erkoren hätte! Darum schäm’ / Ich sein mich nicht und unter seinem Namen, / Als Sulla felix will ich meinem Feind / Entgegenziehen!“ (Ch. D. G.: *Marius und Sulla. Eine Tragödie in fünf Akten. Noch unvollendet* [Zweite Fassung], Werke, Bd 1., 331-406; 386. Auch Werke, Bd 3., 73-84) Aber auch Sulla scheint – in Grabbes Interpretation – zu ahnen, dass soviel „Glück“ eines Menschen die „Götter“

nicht ertragen (analog zu Schillers Ballade *Der Ring des Polykrates* von 1798). Ganz am Schluss der „Tragödie“ (!), unausgeführt, „übersieht“ Sulla „mit Einem Blick die unermessliche Fülle der Macht und Herrlichkeit“, die ihn umgibt. – Da zuckt es durch seinen Geist: „*dieß alles ist mir unnütz, ich bedarf es nicht, das Meinige hab' ich gethan, fortan bin ich mir selbst genug.*“ Er zieht sich, stante pede, mit seiner „Gemahlinn Metella“ auf sein „Landgut bei Cumä“ zurück, um „in heiterer Ruh und Abgeschiedenheit zu leben.“ Aber ein „an Entsetzen gränzendes Erstaunen“ hat „alle Anwesenden vom Höchsten bis zum Niedrigsten“ „ergriffen“. Sie begreifen die Katastrophe. Die Geschichte ist wieder den Launen der Mächtigen und dem Zufall überlassen. Die Republik – und Sulla ist ihr eiserner Repräsentant – wird es nicht überleben. Detlev Kopp: *Chaos und Ordnung – Überlegungen zu Grabbes Dramenfragment „Marius und Sulla“*. In: Grabbes Gegenentwürfe, 32-33.

69 Der „Begriff ‚Schicksal‘“ kann verstanden werden ‚als Metapher für unbegriffenes Geschehen der Wirklichkeit‘: als Verhängnis und Getroffensein – oder als begriffenes Schicksal: als bewusstes der veranlassenden Zustände und Ereignisse; indem das Subjekt sich geschichtlich versteht, erschließt sich das Schicksal-Haben. Dies ist zugleich die Unterscheidung von Zufall und Notwendigkeit: Zufall als *asylum ignorantiae* und als Erscheinungsform der Notwendigkeit.“ (Kraft, *Das Schicksalsdrama*, 2)

70 *Hannibal. Tragödie*. Werke, Bd 2., 219-296.

71 Wäre es bei Waterloo am 18. Juni 1815 ‚etwas eher‘ dunkel geworden – oder wären die Preußen ‚etwas später‘ gekommen (glaubt man dem berühmten Stoßgebet Wellingtons), dann hätte Napoleon ‚vielleicht‘ an diesem Tage ‚Glück‘ gehabt. So gesehen war der Ausgang dieser Schlacht für ihn nicht ‚tragisch‘, vielmehr ‚zufällig‘: Geschichte wird zu einem makaberen *asylum ignorantiae*. Am Ende von Grabbes Aufsatz *Zur Shakespearo-Manie* heißt es: „Müllners Schuld und zum Teil auch sein König Yngurd sind mir seit Schillers Tode, wenn auch keine ganz befriedigende, doch wohl die erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Theaterhimmel gewesen [...], und selbst gegen die Schicksals-Idee habe ich (mit Wieland) nichts zu erinnern, sobald das Schicksal unerforschlich, nicht blind dargestellt wird.“ (Werke, Bd. 2, 445) Es ist aber ein Unterschied, ob das „Schicksal unerforschlich“ – oder noch ‚unerforsch‘ ist.

MATTHIAS SCHAFFRICK

Medialität und Intermedialität von Grabbes „Hermannsschlacht“

Eine systemtheoretische Analyse

Der Autor Christian Dietrich Grabbe ist tot. Aber die Figur Grabbe lebt – medial inszeniert – weiter.

In Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* fragt der verschrobene Schriftsteller Rattengift in der letzten Szene: „Aber wer kommt dort noch mit der Laterne durch den Wald?“ Darauf antwortet ihm der Schulmeister: „Das ist der vermaledeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigte Krabbe, der Verfasser dieses Stücks!“¹ Das Drama endet also mit dem Auftritt Grabbes. Er bringt „mit einer brennenden Laterne“ Aufklärung in das undurchsichtige, verwirrende Ende des Lustspiels, an dem der Teufel, des Teufels Großmutter und der römische Kaiser Nero in einer grotesken Konstellation beteiligt sind. Die konventionellen Begrenzungen von *dramatis persona*, dramatischer Figur und Schauspieler sowie Bühnenbild werden beschnitten (zwei Figuren klettern von der Bühne in das Orchester) und der Autor als Figur in die Handlung mit einbezogen. Welche Wirkung zeitigt solch ein ironischer Illusionsbruch?²

Der Film *Die Hermannsschlacht* (1993-95)³, der sich an den gleichnamigen Dramen von Christian Dietrich Grabbe und Heinrich von Kleist orientiert, montiert verschiedene Zeitebenen und zeigt neben den Ereignissen in *Deutschland im Jahre 9!* – so der Untertitel des Films für „die Liebhaber skurriler ‚Trash-Filme‘“⁴ – das Aufeinandertreffen und den Disput der Schriftsteller Grabbe und Kleist. Verändert sich mit veränderten medialen Darstellungsweisen die Wahrnehmung eines historischen Geschehens? Welchen Einfluss haben mediale Bedingungen auf die Rekonstruktion historischer Ereignisse? Wie können Effekte der Echtheit, Unmittelbarkeit oder Authentizität medial inszeniert werden?

Die Medialität literarischer oder filmischer, allgemein künstlerischer Bearbeitungen eines historisch umstrittenen und in vielfachen Varianten überlieferten Ereignisses wie der Hermanns- oder Varusschlacht rückt bei Fragestellungen nach Wirklichkeit, Fiktionalität und Konstruktivität in den Fokus der Überlegungen. Indem Medien sich selbst und andere Medien beim Beobachten beobachten, wird ihre eigene Medialität – der Historiografie, der Literarizität und der filmischen Realisierungen – durch Verfahren der Selbstreflexivität und Figurationen der Intermedialität sichtbar.

Grabbes *Hermannsschlacht* erweckt den Eindruck, sie widme sich explizit der eigenen Medialität, der Medialität der Schrift und den Folgen für die Dramen- und Geschichtsschreibung. Auf die von Grabbes *Hermannsschlacht* aufgeworfenen Probleme der Medialität und Inszenierung antwortet – wenn auch erst mehr als 150 Jahre später – die Verfilmung der *Hermannsschlacht*, welche durch Verfahren der Selbstreflexivität und durch die Montage von Zeitebenen wiederum permanent die eigene künstlerische Gemachtheit und Intermedialität herausstellt. Eine besondere Funktion erfüllen in diesem Zusammenhang die Auftritte der Schriftstellerfiguren Kleist und Grabbe. Diese Funktion und ihre Struktur sollen anhand eines Bildes von Anselm Kiefer und eines Gedichts von Volker Braun, in denen ebenfalls Grabbe als Figur erscheint, näher bestimmt werden.

I.

Die Analyse der einführend skizzierten Zusammenhänge und die Analyse der Medialität und Intermedialität von Grabbes *Hermannsschlacht* bedürfen einer theoretischen Fundierung. ‚Medialität‘ ist ein schillernder Begriff, den es zu definieren gilt. ‚Der Begriff des Mediums ist heute in aller Munde, jedoch wird er vielfach unscharf und in unterschiedlichem Verständnis gebraucht.‘⁴⁵ Niklas Luhmanns Systemtheorie stellt in dieser Hinsicht ein ebenso anspruchsvolles und umfassendes wie faszinierendes terminologisches Angebot zur Verfügung. Die Luhmannsche Theorie trägt zum Verständnis der verwendeten Begriffe von ‚Schrift‘, ‚Medien‘ und ‚Intermedialität‘ bei. Den argumentativen Ausgangspunkt bildet dabei die Unterscheidung von Medium und Form.⁶

Luhmann geht stets von zweiseitigen Unterscheidungen aus. Auch die an Fritz Heider angelehnte Unterscheidung von Medium und Form funktioniert als zweiseitige Unterscheidung. Sie beschreibt auf der einen Seite der Unterscheidung ein Medium, dessen Elemente lose gekoppelt sind. Dieses Medium ist unsichtbar und nur in Gestalt von Formen, welche die andere Seite der Unterscheidung bilden, sichtbar oder beobachtbar. Diese Formen entstehen in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente. Dies geschieht, indem aus den massenhaften, lose gekoppelten Elementen des Mediums Kombinationsmöglichkeiten ausgewählt und durch Systemoperationen zu fest gekoppelten Formen zusammengefügt werden. Diese Formbildungen sind die einzige Möglichkeit der Sichtbarmachung und Reproduktion des Mediums. Ohne Formen bleibt das Medium unsichtbar. Die Schrift z.B. stellt eine lose gekoppelte Menge von Zeichen zur Verfügung, die erst in der Zusammenfügung zu fest gekoppelten Wörtern als sprachliche Einheiten beobachtbar werden. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen

Form und Medium ist ihre je spezifische Beständigkeit. Das Medium bietet dauerhaft Möglichkeiten der Formbildung, ist stabil und invariant. Die Form hingegen ist instabil, variant und zeitlich begrenzt.⁷ Formen verändern sich, während das Medium bestehen bleibt. Als Beispiel sind hier die zeitlich begrenzten Formen konkreter Sendungen im unsichtbaren und dauerhaft vorhandenen Medium des Fernsehens zu nennen.⁸

Alle Unterscheidungen – auch die Unterscheidung von Medium und Form – sind Unterscheidungen, die ein Beobachter trifft. Umgekehrt formuliert lässt sich das Beobachten als eine Operation beschreiben, die Unterscheidungen gebraucht. Ein Beobachter trifft eine Unterscheidung, um eine Seite der Unterscheidung zu bezeichnen und die andere nicht. Nicht nur dass er die andere Seite nicht bezeichnet, sie ist für die Beobachtung sogar ausgeschlossen, unbeobachtbar. Das Treffen einer Unterscheidung mit einer beobachtbaren und einer unbeobachtbaren Seite ist nach Luhmann ein notwendiges erkenntnistheoretisches Prinzip. Dieses Prinzip enthält den differenztheoretischen Anteil der Systemtheorie luhmannscher Provenienz.

Beobachten bedeutet mithin nichts anderes als bezeichnendes Unterscheiden. Etwas muss von etwas anderem unterschieden und als solches bezeichnet werden. Jemand nimmt beispielsweise ein Buch zur Hand, *bezeichnet* es als ‚Buch‘ und *unterscheidet* es mit dieser Beobachtung von Zeitschriften, CDs, DVDs, Schallplatten und anderen Speicher- und Unterhaltungsmedien. Eine andere Beobachterin ergreift dasselbe Buch und *bezeichnet* es als ‚Roman‘ im *Unterschied* zu Dramen, Gedichtsammlungen und wissenschaftlichen Abhandlungen. Damit sind zwei verschiedene Arten des Beobachtens, des bezeichnenden Unterscheidens, beschrieben. Ein *Beobachter zweiter Ordnung* kann diese verschiedenen Beobachtungen, die mit verschiedenen Unterscheidungen arbeiten, beobachten. Er kann sehen, *wie*, also mit welchen Unterscheidungen (Buch/nicht Buch oder Roman/nicht Roman), andere Beobachter beobachten. Den Beobachter zweiter Ordnung interessiert das, was der Beobachter erster Ordnung nicht sieht und nicht sehen kann, nämlich die Unterscheidung des Beobachters erster Ordnung und die andere Seite der Unterscheidung.⁹

Diese Überlegungen führen zurück auf den Begriff der *Form*. Die Form ist nicht nur der Gegenbegriff zum Medium, sondern zugleich die Bezeichnung für die Einheit der Unterscheidung, für die Gesamtheit ihrer Innen- und Außenseite, die nur ein Beobachter zweiter Ordnung beobachten kann. Um die Verwendung von Unterscheidungen zu bezeichnen, bedarf es des Formbegriffs. Ein Beobachter zweiter Ordnung beobachtet den Gebrauch von Unterscheidungen, d.h. er beobachtet Formen.¹⁰

II.

Die Literatur sowie die Geschichtsschreibung lassen sich vor allem in Form von Schrift und Text beobachten. Die Form der Schrift spielt bei der Etablierung der Beobachtungsverhältnisse zweiter Ordnung eine wichtige Rolle. Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht* befasst sich literarisch mit Fragen und Problemen der Schrift und ihrer Wirkung auf die Geschichtsschreibung und behandelt insofern Fragen und Probleme der Beobachtung zweiter Ordnung. Grabbes Drama ist nicht nur ein Drama über das historische Ereignis der Schlacht im Teutoburger Wald, sondern zudem ein Drama über den Text ihrer Geschichte. Dieser Text und seine Entstehung geraten immer wieder selbst in den Blick. Das Drama weist eine Vielzahl von Metaphern des Schreibens und der Schrift auf und auf Seiten der Römer findet sich unter den *dramatis personae* ein Schreiber, der als personifizierte Charakterisierung der Schrift fungiert.¹¹

Die Schrift stellt sich im Drama als ambiges Mittel der Wirklichkeitskonstruktion heraus. Der römische Statthalter Varus beurteilt die Arbeit der Schreiber in Bezug auf den zu schreibenden ‚Bericht nach Rom‘ mit den Worten: „O zu dem Bericht hab ich meine gewandten Schreiber, sie machen auf ihrem Papier Gold aus Blei, aus einer verunglückten Unternehmung den herrlichsten Sieg.“ (HS 341).¹² Die Schrift ist korrupt – und das Papier geduldig. Zwischen dem Ereignis und dem Bericht über das Ereignis besteht eine Mittelbarkeit, die vielfältigen, gewollten oder ungewollten Einflüssen unterliegt. „Auf diese Weise wird die Diskrepanz deutlich zwischen dem *geschriebenen* Wort und dem durch das Wort *beschriebenen* Ereignis, zwischen dem Urteil der Dichter und Historiker und dem tatsächlichen Wert der von ihnen beurteilten Person.“¹³

Diese Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit und der Beschreibung der Wirklichkeit macht Varus auch an anderer Stelle der *Hermannsschlacht* deutlich, an der Varus und der alternde Eggius, Kommandeur der neunzehnten Legion, über die Bardengesänge der Germanen diskutieren:

VARUS Wie sie auf den Bergen brüllen!

EGGIUS Unsre Geschichtschreiber [sic] und Dichter nennen das Bardiete.

VARUS Ich wollte sie säßen hier, und müßten in Wind und Regen das Bardengeheul anhören. (HS 357).¹⁴

Über die durch die Schrift hervorgebrachte Differenz von historischer Beschreibung und historischem Ereignis hinaus ruft diese Stelle die ‚onomatopoesisch‘ als Missverhältnis wirkende Differenz von Signifikat und Signifikant pejorativ auf – ein Missverhältnis von Sprache und Realität.

Die andere Seite der Ambiguität, durch welche sich die Schrift auszeichnet, wird in den historiografisch selbstreflexiven Szenen deutlich, in denen

die römischen Figuren des Dramas das über sie zu fallende Urteil der Geschichtsschreiber vorwegnehmen. Die Geschichtsschreibung ist ein Thema des Textes, das sich in den Aussagen der Protagonisten widerspiegelt.¹⁵ Varus äußert unmittelbar vor seiner Gefangennahme und seinem darauf folgenden Selbstmord resigniert: „Ich tat was ich konnte, ich bin besser als der Ruf, den mir die Nachwelt geben wird.“ (HS 375). Er erahnt die Urteile zukünftiger Geschichtsschreiber und rechtfertigt sich. Denn „[e]s stellt für ihn [...] eine durchaus schmerzliche Erkenntnis dar, daß im Prozeß der Geschichte weniger den Akteuren als vielmehr den Schreibern und Interpreten die entscheidende Rolle zukommt.“¹⁶ Die Reflexion der schriftlichen Fixierung und Vermittlung der Ereignisse zieht die Anerkennung der durch die Medialität bedingten Diskrepanz zwischen *Geschriebenem* und *Beschriebenem* nach sich.

Wie Luhmann zeigt, regen optische Medien wie die Schrift zu Zweifeln und Kritik an den getroffenen Aussagen an. Anders als im Falle mündlicher Kommunikation lassen schriftliche Kommunikationen Zeit zur Überlegung und Überprüfung. Andere Texte können zum Vergleich herangezogen werden. Die Gleichzeitigkeit von Ereignis und Erleben, von äußerem und innerem Zustand, die akustische Wahrnehmungsmedien gewährleisten, wird aufgelöst. Die Überprüfung der schriftlich dargestellten Sachverhalte kann sich nicht auf die realen Ereignisse beziehen. „[D]ie Schrift führt daher dazu, dass die binäre Logik den zweiten Wert <falsch> erfindet, um Beobachtungen und insbesondere schriftliche Informationen zu überprüfen.“¹⁷ Die Schrift als Form „im optischen Medium des Sichtbaren“¹⁸ mahnt also qua Form zur Vorsicht.

Die orale Kultur der Germanen¹⁹ steht der römischen Schriftkultur ablehnend bis antithetisch gegenüber. Der obrigkeitstreu und korrupte Schreiber (vgl. HS 328-332) wird als „personifizierte Wirklichkeitsvergewaltigung der Römer“²⁰ grausam hingerichtet (vgl. HS 375f.). Der für Grabbes Drama konstitutive Konflikt zwischen Römern und Germanen ist grundlegend durch das verschiedene Verständnis des Verhältnisses von Sprache und Realität bei Römern und Germanen bestimmt, wie sich an der den Germanen verhassten („Gelschnabel“, HS 330; „krummnasige[r] Bengel“, HS 375) Figur des Schreibers zeigt. Grabbes Werke zeichnen sich Roy C. Cowen zufolge insgesamt durch die Spannung aus, die zwischen der sprachlich rekonstruierten und nur so existierenden Geschichte und der Realität besteht.²¹ Geschichte und Geschichten lassen sich nicht in Realität zurückführen. Was die Schrift an diesem inkongruenten Verhältnis ändert, ist der „*Modus der Beobachtung*“²². Die Schrift ermöglicht neue „Ebenen von Reflexivität, einschließlich [...], Beobachter als Beobachter zu beobachten.“²³ Die Schrift ist eine Form, die Beobachtungen zweiter Ordnung ermöglicht. Sie

ermöglicht es Varus zu beobachten, wie die römischen Geschichtsschreiber beobachtet haben.

Schrift ist bei den Römern eng mit dem Verständnis von Geschichte oder Gedächtnis verknüpft. Die schriftlosen Germanen haben dementsprechend ein anderes Verständnis von Geschichte als die Römer. Die Geschichtslosigkeit der Germanen entspricht einem kulturellen Gedächtnis, dessen Naturverbundenheit sich in der Bindung von Erinnerungen an die Landschaft zeigt. „Ihnen bleibt nur noch die Landschaft als Erinnerung.“²⁴ An landschaftliche Orte – nicht schriftliche Überlieferungen – gebundene Erinnerung weiß Hermann während der Schlacht wachzurufen: „Hier ist die Stätte, wo sie über euch richteten, schalteten und sportulierten, nach Belieben! Vergelten wir ihnen auf dem nämlichen Fleck, das Schwert in der Faust!“ (HS 363). Hermann verweist auf unmittelbare Beobachtungen, nicht auf Beobachtungen zweiter Ordnung.

Neben dem medialen Problem der Schrift bestimmt die für ein Drama selbstreflexive Problematik des Schauspiels Grabbes *Hermannsschlacht*. Es werden innerhalb des Stückes zum einen die Zusammenhänge von Geschichte und Realität und zum anderen die Medialität des Schauspiels selbst thematisiert und reflektiert.

Die in Rom situierte Schlusszene der *Hermannsschlacht*, in der die Ereignisse der Schlacht in Verbindung mit dem Tod des Kaisers Augustus und der Geburt Jesu Christi gebracht werden, aktualisiert das bei Grabbe wiederkehrende Motiv des Lebens als Schauspiel. Im Sterben liegend fordert Augustus die Anwesenden zunächst auf, in die Hände zu klatschen und resümiert dann: „Hab ich meine Rolle in allen Verhältnissen nicht gut gespielt? [...] Es tritt nur ein Schauspieler ab.“ (HS 379). Zum einen wird durch die Spiegelung der Theaterszene ein Illusionsbruch herbeigeführt: Die Verwendung des Schauspiel-Motivs bei Grabbe führt zu der Frage, was Realität und was Inszenierung ist. Wenn die Welt nur ein Schauspiel ist, ist sie unwirklich, vermittelt, medial, „aber in ihrer Unentrinnbarkeit die einzige Wirklichkeit [...], die der Mensch überhaupt kennen kann.“²⁵ Zum anderen beschreibt das Schauspiel-Motiv ein Geschichtsverständnis, das den Einzelnen als Schauspieler in der den weltgeschichtlichen Ereignissen ausgelieferten Rolle zurücklässt. „Der Kaiser und sein Statthalter stehen dabei auf römischer Seite für die Erkenntnis, daß sich die Geschichte nur als komödienhafter Prozeß erweist, in dem man zwischen Weltgeschichte und Weltbegebenheiten zu unterscheiden hat und die Art der Überlieferung eine maßgebliche Rolle spielt.“²⁶ Mit Erving Goffmans bekanntem Titel lässt sich der aufgerufene Topos der Welt als Bühne prägnant benennen: *Wir alle spielen Theater*.

Im Gegensatz zu den im ‚theatralisierten Naturraum‘ angesiedelten Szenen findet die Schlusszene auch inszenierungstechnisch besondere Beto-

nung. Während die vorhergehenden Szenen landschaftliche Orte in den Regieanweisungen vorgeben, lässt sich die Schlusszene gut im Kulissensystem realisieren. Dadurch wird sie nach Gesa von Essen im Gegensatz zu den übrigen Szenen besonders in ihrer unwirklichen Künstlichkeit hervorgehoben.²⁷ Innerhalb der *Hermannsschlacht* besteht also eine Diskrepanz zwischen realistischen, Orts- und Landschaftsnamen mit einbeziehenden Regieanweisungen und der Künstlichkeit der Schlusszene. Die Nennung konkreter Flüsse (vgl. z.B. HS 344) und Orte (vgl. z.B. HS 328) und die ausgiebige Darstellung des Schlachtgeschehens sind ganz einer realistischen Dramenkonzeption verschrieben, die durch die teils selbstreflexive Schlusszene jedoch gebrochen wird.

Dass mit der Inszenierung eines Dramas ebenfalls ein Aspekt von Medialität betont ist, darauf weist Luhmann hin:

„So kann ein Theaterstück als Form gelten in dem Maße, als es textlich und durch Regieanweisungen festgelegt ist; aber zugleich ist es auch ein Medium, in dem verschiedene Inszenierungen und dann einzelne Aufführungen ihre jeweilige Form finden.“²⁸

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass die Formfindung für das Medium *Hermannsschlacht* ein für die Bühne schwer zu realisierendes Unterfangen darstellt.²⁹ Der Eingang und die ‚episch strukturierten‘³⁰ drei Tage und Nächte der *Hermannsschlacht*, die mittels der Regieanweisungen z.B. „Fortwährende Schlacht mit abwechselndem Glück“ (HS 372) beschreiben, führen bei Grabbes Zeitgenossen zu Einwänden. Mit Bezug auf den zeitgenössischen Rezensenten Hermann Marggraff fasst Cowen die Möglichkeiten und Ansprüche der Grabbe’schen Inszenierungsanweisungen folgendermaßen zusammen:

„Er [Marggraff, Anm. M.S.] deutet auch an, man könnte das Stück nicht einmal in einer anderen Gegend als Lippe, geschweige denn in einem Theater, aufführen. Damit scheint Grabbe vielleicht den oft in anderen Stücken angeschnittenen Widerspruch zwischen Unwirklichkeit der Bühne und dem unausweichlichen Realitätsanspruch der Dichtung zu überwinden.“³¹

Darüber hinaus stellt Horst Fritz fest, dass Grabbes Szenenentwürfe auf den Film voraus weisen. In der *Hermannsschlacht* stoße man auf Szenen, die schnelle Umschnitte zwischen den Lagern der Germanen und der Römer vorsehen und kollektive Schlacht und Nahkampf wie Totale und Nahaufnahme nebeneinander stellen.³² Die längere Szene „Erster Tag“ kombiniert beispielsweise den sprunghaften Wechsel zwischen Gesprächsausschnitten (vgl. HS 344) und „leise“ gesprochenen Dialogen (vgl. HS 354f.) auf der einen Seite und galoppierenden Reitern (vgl. HS 348) und den Auftritt „Thusnelda[s], in einem Wagen, dessen braune Renner sie selbst lenkt“ (HS 349), auf der anderen Seite.

Grabbes *Hermannsschlacht* sucht nach Mitteln der Unmittelbarkeit für die Bühne, um die Schlacht – anders als zum Beispiel in Klopstocks *Hermann's Schlacht* – auf dem Theater darzustellen. Aber das Alternieren der ‚Einstellungen‘ und die im Kampf aufeinander treffenden Massen von Römern und Germanen inklusive Reiterei machen für das Medium *Hermannsschlacht* eine filmische Realisation mit wechselnden Perspektiven zwischen Totale und Nahaufnahme und technischen Möglichkeiten des Schnitts und der Montage erforderlich. Die Form der Inszenierung bedarf des Mediums Film.

„Bei Grabbe kommt ein Geschichtsraum zur Darstellung, der sich nicht mehr als Einheit fassen lässt.“³³ Diese Aussage trifft über die dramatische Realisierung hinaus auf die historischen Ereignisse zu. Nicht zuletzt die zeitliche Synchronisation der historischen Ereignisse Christi Geburt, Schlacht im Teutoburger Wald (9 n. Chr.) sowie der Tod des Augustus (14 n. Chr.) spricht für eine historiografische Montagetechnik, die nicht an erster Stelle um eine historisch korrekte Rekonstruktion von Landschaft und Lebensweise der Germanen bemüht ist.³⁴

Grabbe ‚arbeitet am Mythos‘³⁵ im Bewusstsein der Fragmentarität (Montage) und Kontingenz (Beobachtung zweiter Ordnung) der Geschichte. Die Deutung der Schlusszene bei Cowen stellt schlüssig heraus, dass die „Geburt Christi bloß einen weiteren volkstümlichen Glauben, also wieder bloß eine ‚Posse‘ [...], nicht etwa die letzte ‚Wahrheit‘ oder einen sinnvollen geschichtlichen Fortschritt“³⁶ einführen wird. So kämpfen die Römer und Germanen letztlich nicht um territoriale Besitztümer und militärisch-politische Macht, sondern um Wahrheiten als Wirklichkeitsinterpretationen. Die „eigene Wirklichkeitsinterpretation setzt sich im Bündnis mit dieser eigenen Wirklichkeit gegen eine fremde, aufgezwungene Wirklichkeitsinterpretation durch.“³⁷ Die kulturelle Konfrontation von Römern und Germanen gibt – zudem durch die ‚einen dritten Weg‘ anbietende Schlusszene – zu erkennen, „daß nicht sein muß, was ist.“³⁸ Diese Erkenntnis der Kontingenz spiegelt die reflexive Medialität des Dramas wider.

Mit Luhmann seien die Analyseergebnisse hinsichtlich der Medialität von Grabbes *Hermannsschlacht* vorläufig zusammengefasst:

„Schrift fügt Möglichkeiten hinzu, die in mündlichen Kulturen nicht verfügbar waren [...], Möglichkeiten, die Sprache zu benutzen.“³⁹ Zu den Konsequenzen dieser verdoppelten Sprachverwendung gehört die Beobachtung zweiter Ordnung, die mit der Erkenntnis von Kontingenz einhergeht. Das Schauspiel, das sowohl Medium als auch Form repräsentieren kann, provoziert eine Theorie der Intermedialität. Das Zusammenwirken mehrerer Formbildungen aus unterschiedlichen Medien muss theoretisch beschreibbar gemacht werden. Und schließlich: „Das Medium hält immer

auch andere Möglichkeiten bereit und macht alles, was festgelegt wird, als kontingent sichtbar.⁴⁰

In diesem Sinne ist das sich in der *Hermannsschlacht* manifestierende historiografische Medialitätsbewusstsein auch ein Bewusstsein der Kontingenz (der Geschichte), und damit ein Bewusstsein des weder Notwendigen noch Unmöglichen.⁴¹ „Eine solche Erfahrung erzwingt neue theatrale Formen [...], die anzeigen, daß der szenischen und darstellenden Kapazität des Theaters die Überforderung droht. Denn benötigt wird eine künstlerische Verfahrensweise, die jener Heterogenität und Dissoziation des Geschichtsraumes sich sinnlich, in den Formmerkmalen selbst, anzugleichen vermag: in einer frühen Vorform von Montage.“⁴²

Anhand der an Grabbes Drama orientierten Verfilmung der Hermannsschlacht sollen Möglichkeiten des Umgangs mit Medialität, Kontingenzbewusstsein und der zunehmenden Fragmentarisierung der Geschichte untersucht werden. Vermutlich werden einzelne historische Bezüge zunehmend fragmentarisch und ohne Beachtung von Chronologien und Kausalitäten zusammengefügt. Wenn mediale Möglichkeiten dabei ausgenutzt werden, könnten Entscheidungen für die eine oder andere Variante der historischen Darstellung begründet und dadurch Kontingenz bearbeitet werden.

III.

Wie ist es um Grabbes Verhältnis zum „Film“ bestellt? Horst Fritz weist auf das Medialitätsbewusstsein in Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage* hin.⁴³ Gleich in der ersten Szene wirbt ein „Ausrufer bei einem Guckkasten“ für sein Gerät mit den Worten: „– die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt.“⁴⁴ Wirklichkeitsabbildung funktioniert nur in Bewegung und „Geschichte findet ihr adäquates Anschauungsmodell [...] im moving picture, der Sequenz historischer Ereignisse im technischen Medium des optischen Geräts.“⁴⁵ Womit Grabbes *Hermannsschlacht* hadert, das kann vielleicht in der Intermedialität des ‚Bewegungsbildes‘ funktionieren.

Die Voraussetzungen im *Napoleon* fallen jedoch skeptisch aus: Zwei Passanten beurteilen die Guckkasten-Bilder als „erbärmlich“, „Dummes Zeug“ und „Lumperei“⁴⁶, da ihre Erinnerungen an die Wirklichkeit der dargestellten Ereignisse nicht mit der Darstellung übereinstimmen. Schließlich dringt das Volk auf den Ausrufer ein – „Der Lump – Zerreißt ihn –“⁴⁷ ausrufend. Seine ‚moderne Kunst‘, sein „Protocinematograph“⁴⁸ wird nicht geschätzt, er selbst als dessen Vertreter vertrieben.

Trotz der berechtigten Skepsis sind die innovativen Möglichkeiten des Films nicht zu vernachlässigen. Filme eignen sich in besonderer Weise zur Untersuchung intermedialer Phänomene.⁴⁹ Als Medium der Kunst stellt der

Film ein Medium unter anderen Medien dar, neben dem Theater, der Sprache und der Malerei. Die Kunstgattungen unterscheiden sich in der Art und Weise, in der sie Wahrnehmungsmedien in Anspruch nehmen. Die Künste sind optisch und akustisch unterschiedlich beschaffen. Das Medium bedingt dann auch die Formdifferenz zwischen den Kunstgattungen. Es gibt dort keine ‚Kommensurabilität‘.⁵⁰ Allerdings gibt es Fälle, in denen die Medien verschiedener Kunstgattungen zusammenwirken, sodass es zu intermedialen Überschneidungen kommt.

Nun reicht es nicht aus, die Beschreibung eines Guckkastens oder die Reflexion der Schrift oder des Schauspiels im Drama als Phänomene der Intermedialität zu beschreiben. Eine tiefer gehende theoretische Bestimmung liefert Joachim Paech unter Verwendung der luhmannschen Medium/Form-Differenz. Er definiert Intermedialität als „Wiedereinschreibung des Mediums in die dargestellte Form, wobei die Beobachtung der Form des Mediums sich auf das konstitutive Medium selbst wie auch auf andere irgendwie am Prozeß medialer Formkonstitution beteiligte Medienformen beziehen kann.“⁵¹

Paech hebt mit seiner Definition auf die systemtheoretische Figur des *reentry* ab. Diese paradoxe Figur des *reentry* beschreibt eine Unterscheidung, die auf einer ihrer beiden Seiten sich selbst enthält.⁵² Für den Fall der Unterscheidung von Medium und Form und für den speziellen Fall von Intermedialität bedeutet ein *reentry*, dass eine aus einem Medium gebildete Form wiederum selbst eine Medium/Form-Unterscheidung beinhaltet. Die Medium/Form-Differenz dient als Ausgangsunterscheidung, welche die Beobachtung einer Form ermöglicht, und sie ist zugleich in dieser Ausgangsunterscheidung als Unterscheidung vorhanden. Dies führt zur der paradoxen Situation, dass die gleiche Unterscheidung in verschiedener Form gleichzeitig realisiert ist.

Ein *reentry* bedeutet schließlich, „daß die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.“⁵³ Diese Fähigkeit der Medium/Form-Unterscheidung zum *reentry* ist entscheidend für Paechs Definition der Intermedialität. Sie erst lässt nämlich die Beobachtung der intermedial beteiligten Medien zu, die sich als beobachtbare Formen in die Form – zunächst nun im Falle des Films – wiedereinschreiben.

Wie kann die analytische Beobachtung dieser Figuren der Intermedialität funktionieren? Formen der Intermedialität werden sichtbar, wo Interventionen Brüche hervorrufen, die auf der Formseite die Form des wiedereingeschriebenen Mediums offenbaren.⁵⁴ Auf diese Weise werden durch Intermedialität sowohl die „filmischen Verfahren selbst oder im Zusammentreffen mit anderen – Formen von – Medien Formen des Medialen in ihrer ästheti-

schen und semantischen Produktivität beobachtet“.⁵⁵ Entweder lenkt die Intermedialität den Blick auf selbstreflexive Mechanismen der Medien oder sie eröffnet eine veränderte Perspektive auf die ästhetische Funktionsweise anderer Medien.

Der Film *Die Hermannsschlacht. Deutschland im Jahre 9!* antwortet regelrecht mit filmischen Mitteln auf die in Grabbes gleichnamigem Drama aufgeworfenen Probleme – und bezieht Grabbe als Figur in dem Zusammenspiel verschiedener Zeitebenen dabei selbst mit ein.

Auf welche Art und Weise wird dies filmisch realisiert? Die Diegese – die erzählte Welt – des Films ist zeithistorisch gespalten. Er spielt zugleich in der Antike, im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Der Film verfügt über keinen Erzähler im literaturwissenschaftlichen Sinne, er arbeitet jedoch mit einem ‚Moderator‘. In der *Hermannsschlacht* ist die Figur Hermann dieser ‚Moderator‘, der in den Film einführt, Überleitungen zwischen Szenen herstellt und die Geschehnisse von einer zeitlich entrückten Position⁵⁶ aus kommentiert. Durch die Moderatoren-Figur rückt der Film formal in die Nähe des Genres ‚historische Dokumentation‘, die auf Authentizität ihrer Darstellungen bedacht ist. Der Film *realisiert*, worum Grabbe bemüht war: Er spielt an Originalschauplätzen, führt die Schlacht *in toto* vor Augen und die Römer sprechen Latein.⁵⁷ Zudem beschließt Hermann seine Einleitung mit der für die Glaubwürdigkeit der Bilder bürgenden Aufforderung: „Doch seht selbst!“ (Szene 1).⁵⁸

Andererseits bricht der Film mit jeder dokumentarischen Authentizitätsstrategie: Er vermischt die Zeitebenen, sodass heutige Hobbyhistoriker auf die in der Schlacht kämpfenden Römer und Germanen treffen (Szene 38), trägt die Künstlichkeit der Requisiten (u.a. Pappschilde, Gummibaumstämme und Kunstblut) offen zur Schau (z.B. Szene 29) und Instrumente der filmischen Produktion ragen ins Bild (Szene 40).⁵⁹

„Die Spannung zwischen den Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms und intendierten Verstößen gegen sie lässt sich unter dem Begriff der Inkongruenz subsumieren.“⁶⁰ Diese Inkongruenz manifestiert sich in „selbstreflexiven Verfahren, die [...] eine Abweichung vom Objektivitätsanspruch des Dokumentarfilms markieren.“⁶¹ Selbstreflexivität markiert Brüche und kann nach Paech als Hinweis auf Figurationen von Intermedialität aufgefasst werden.

Eine alternierend mit Szenen der Römer gezeigte Schmiedeszene mit Hermann und einem anderen Cherusker endet mit dem Auftritt Thusneldas (Szene 10), deren Gesicht in einer Großaufnahme gezeigt wird. In dieser Einstellung, der die Erwartung ihres folgenden Redebeitrags weckt, unterbricht ein Insert die stutzende Thusnelda mit dem Text: „Was wird Tusnelda [sic] jetzt sagen?“ Es scheint, als zweifele Thusnelda am Fortgang der Geschichte.

Im Stummfilm sind die Titel ein wichtiges Mittel der Montage. Dort dienen sie als verknüpfendes Element zwischen den Einstellungen.⁶² Die Montage mittels eines Titels im Tonfilm allerdings stellt eine intermediale Figuration dar. Das Medium Sprache tritt an dieser Stelle in der Form der Schrift in die Form des Films wieder ein und markiert einen intermedialen, mithin auch selbstreflexiven Bruch.⁶³ Die durch diesen Titel verbundenen Einstellungen verdienen besondere Beachtung, denn die Form der Schrift setzt sich fort. Die folgende Szene zeigt einen mit einer Feder an mehreren Blättern Papier schreibenden Mann, der gedanklich an der auf dem Insert formulierten Frage arbeitet: „Was wird T[h]usnelda jetzt sagen?“ (Szene 11). Dieser Mann stellt sich als Christian Dietrich Grabbe heraus, der in einer Kneipe an seiner *Hermannsschlacht* arbeitet. Die Antwort, die er für die Figur Thusnelda findet, lautet: „Ich bring euch Speis und Trank und zwanzigtausend Mann.“ (HS 349). Der Film stellt an dieser Stelle durch selbstreflexive Verfahren der Intermedialität die Handlung des Films selbst in Frage und offenbart sie als auf schriftlichen Überlieferungen basierend.

Das Medium ermöglicht Formbildungen, und nur an diesen Formen ist es erkennbar. Diese Formen sind jedoch notwendigerweise kontingent. Keine Form drückt die Gesamtheit, das ‚Wesen‘ des Mediums aus.⁶⁴ Diese Bedingung erkennend stellt der Film Situationen dar, in denen historische Ereignisse beschreibende literarische Texte verfasst werden. Diese Situationen präsentieren sich als alltäglich und zufällig oder kontingent. In der folgenden Szene ist Heinrich von Kleist beim Schreiben seiner *Hermannsschlacht* zusammen mit seiner Freundin Henriette Vogel am ‚Wannsee‘ in einer solchen Schreibsituation zu sehen (Szene 12). Henriette Vogel regt ihn durch eine beiläufige Bemerkung zu ihrem alltäglich gesellschaftlichen Leben zufällig zum weiteren Fortgang der *Hermannsschlacht* an. Kleist formuliert ihre Frage „Vergönntst du, Liebster, mir, nach Berlin zurückzukehren?“ um und macht sie zu einem Satz für die Thusnelda seines Dramas: „Vergönntst du, mein Gebieter, mir, nach Teutoburg zurückzukehren?“

Der Film zeigt also nicht nur die geschichtlichen Ereignisse, sondern auch, wie die Beschreibung der Ereignisse erstellt wird, und führt dies an den Beispielen Grabbe und Kleist paradigmatisch vor. Nach der Selbstausgabe der Filmemacher ist „*Historie* [...] nur noch als Fragment, als Collage faßbar. Als Patchwork verschiedener Überlieferungen und Interpretationen. Wer sie beschreiben will, muß [...] das geschichtliche Ereignis zeigen als Summe verschiedener Auslegungen.“⁶⁵ Eben diese Auslegungen werden unter Ausnutzung der medialen Möglichkeiten gezeigt und montiert – selbstreflexiv und intermedial. Mit Mitteln der Montage, der Fragmentarisierung und Diskontinuierung wird eine ganzheitliche Wiedergabe der historischen Realität für obsolet erklärt⁶⁶ – einerseits. Andererseits versteht es der Film,

die relativierende Einordnung der historischen Ereignisse ironisch zu brechen, indem ein Insert mit der Ankündigung „Wie es wirklich war“ auf die Authentizitätsgeste und inszenierte Wirklichkeitstreue der dargestellten Hermannsschlacht-Geschichte zurückweist. Als intermediales Mittel der Inszenierung kann das Insert den Anspruch auf Unmittelbarkeit oder Authentizität als Darstellungsmodus jedoch nur beanspruchen und keineswegs erfüllen. Viel besser ist es dazu geeignet, den Echtheitswahn herkömmlicher historischer Fernsehdokumentationen zu parodieren.

Zwei weitere Male treten Grabbe und Kleist in dem Film auf, und es wird sogar ihre Begegnung inszeniert.⁶⁷ Dieses Aufeinandertreffen findet in einer verregneten Heidellandschaft statt (Szene 18) und führt auf Seiten beider Schriftsteller zu keinerlei Überraschung. Sie diskutieren über ihre ‚Hermannsschlachten‘, und insbesondere die Landschaft findet als geschichtsträchtiger Ort der historischen Schlacht Beachtung. Kleist kommentiert seine *Hermannsschlacht* im Sinne einer mit zeitgenössischen Bezügen spielenden, antifranzösischen Interpretation.⁶⁸ Grabbes Kommentare sind mit Selbstaussagen über seine *Hermannsschlacht* gespickt.⁶⁹ Damit wird schließlich die Reflexion über die künstlerische Interpretierbarkeit eines historischen Ereignisses weiter zugespitzt. Zudem zeigt die Szene, dass Grabbe und Kleist sich unablässig gegenseitig beobachten und dabei beobachten, wie sie die Hermannsschlacht beobachten. Diese Beobachtungen zweiter Ordnung zwischen den Schriftstellern werden durch die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ herstellende Form des Films möglich.

Im weiteren Verlauf des Filmes erscheinen Grabbe und Kleist im Streitgespräch unvermittelt auf dem Schlachtfeld zwischen den kämpfenden Römern und Germanen, deren Darstellung Massenkämpfereien in der Totale und grausame Detailaufnahmen sich gegenseitig massakrierender Kämpfer durch Schnitte kombiniert (Szene 33).

Was wird mit dieser Auflösung der zeitlichen Differenzierung innerhalb der filmischen Diegese bewirkt? Grabbe und Kleist – mit den Kampfszenen im Hintergrund – vertreten ihr jeweiliges poetologisches Konzept. Grabbe z.B. wirft Kleist vor: „Sie machen dieselben Fehler, die die Römer gemacht haben. Sie korsettieren die Natur, Sie zwingen ihr ein Muster auf – kleingeistige Regel [...]. Alle Natur trotz jeder Regel.“ Darüber hinaus, dass der Film selbst jeder Regel trotz – also an dieser Stelle erneut eine selbstreflexive Aussage vorliegt – konfrontiert die metaleptische Zusammenführung der Zeitebenen den Rezipienten ganz offen mit der Fiktionalität der Erzählung. Der Film bekennt sich mit seinen inszenierten Authentizitätsstrategien zur Fiktionalität und reflektiert sie – eine Form von Selbst-Fiktionalisierung. Das Spannungsverhältnis von „Fiktion als Voraussetzung für Objektivität“⁷⁰, mit dem schon Grabbes *Hermannsschlacht* umzugehen versucht, wird nun

produktiv eingesetzt. Als paradoxes *reentry* finden die Schriftsteller Eingang in die Form des an ihren Texten orientierten Filmes. Schließlich wird die Paradoxie in eine Parodie überführt.

Die Unterscheidung von Medium und Form ist auch eine Unterscheidung in der Zeit. Sie setzt Simultaneität voraus.⁷¹ Diese notwendige Gleichzeitigkeit der Unterscheidung wird hier intermedial exemplifiziert, wenn die Formbildung der Schrift – vertreten durch die Schriftsteller resp. Schreiber – wieder eintritt in ‚die Form der Verfilmung dieser Formen der Texte‘. Die Form ist zugleich Medium, insofern sie sich durch feste Kopplung der medialen Elemente bildet und das Medium nur auf diese Weise sichtbar werden lässt. Aber die Formen müssen sich verändern, um das Medium zu reproduzieren. Geschichtsschreibung und Kunst müssen diese Bedingungen und Möglichkeiten der Gleichzeitigkeit von Medium und Form reflektieren. Neue Formen sind notwendig, um das Medium zu erhalten.

IV.

Der Künstler Anselm Kiefer stellt sich in seinen Bildern der Herausforderung, die Gleichzeitigkeit von Medium und Form zu reflektieren. Bemerkenswert an dem Bild *Wege der Weltweisheit: die Hermanns-Schlacht* (1980) ist seine dem Film analoge Struktur, die Grabbe und Hermann aufeinander treffen lässt. Hermann, prominentester Protagonist der Hermannsschlacht, erscheint auf diesem Bild zusammen mit den (systemtheoretisch formuliert) Beobachtern der Hermannsschlacht: Grabbe und den ‚Hermanns-Dichtern‘ Klopstock und Kleist sowie Philosophen und historischen Persönlichkeiten, die auf den Mythos und die geschichtlichen Ereignisse Bezug genommen haben. Die Beobachtung wird durch ein systemtheoretisches *reentry* zu einem Teil des Beobachteten. Durch die Abbildung von Dichtern, Philosophen und Historikern wird nicht nur die Abkopplung der Geschichte vom Mythos rückgängig gemacht⁷², sondern zugleich der Mythos und die Geschichte auf die Beobachter zurückgeführt. Das Bild liefert zudem einen wichtigen Hinweis auf die Verwobenheiten, die Intertextualitäten, die einen Mythos bestimmen. Zum einen lassen sich Beobachtung und Beobachtetes nicht voneinander trennen und zum anderen bestehen zwischen den verschiedenen Beobachtungen des einen Beobachtungsgegenstandes vielfältig verzweigte Beziehungen. Baumkronenartige Verästelungen und ausufernde Baumringe deuten diese Verhältnisse an.

Die Beobachtung zweiter Ordnung ist der Form des Bildes inhärent. Beobachter beobachten sich beim Beobachten und werden beim Beobachten beobachtet. Die dem Film anhängende Frage nach der Inszenierung von Authentizität wird bei Kiefer verabschiedet.



Anselm Kiefer: *Weg der Weltweisheit: die Hermanns-Schlacht*, 1980, 400 x 700 cm, Privatbesitz (Abb. nach Anselm Kiefer. Bilder 1986-1980. Stedelijk Museum Amsterdam [20.12.1986-8.2.1987, Katalog]. Amsterdam: o.V. 1986, 24f.).

Luhmann konzipiert Authentizität als einen Beobachtungsbegriff erster Ordnung. Die vermeintliche Unmittelbarkeit im Verhältnis zur Wirklichkeit erzeugt den Eindruck von Notwendigkeit. Die Beobachtung zweiter Ordnung jedoch überführt diese Notwendigkeit in Kontingenz, da sie andere Möglichkeiten der Unterscheidung, der Bezugnahme auf die Wirklichkeit berücksichtigt. Daher entsteht Luhmann zufolge das Konzept ‚Authentizität‘ als Gegenentwurf zu sich durchsetzenden Beobachtungsverhältnissen zweiter Ordnung und es kommt zu Authentizitätsverlusten, wenn es zur Beobachtung zweiter Ordnung kommt.⁷⁵

Diese Problematik reflektiert das Bild, indem es zeigt, dass es keinen Rückweg zum „Paradies der Beobachtung erster Ordnung“⁷⁴ und damit keinen Rückweg zur Authentizität gibt. Die Beobachtung zweiter Ordnung verbürgt nicht Echtheit und Unmittelbarkeit, sondern überführt diese Beobachtungsformen erster Ordnung in die Form von Kontingenz. Jedes Kunstwerk realisiert (nur) eine ausgewählte Möglichkeit aus anderen Möglichkeiten, und dies muss im Kunstsystem reflektiert werden. Wenn jede Darstellung immer auch andere Möglichkeiten mit bedenkt und zugleich ihre Position in Beobachtungsverhältnissen zweiter Ordnung akzeptiert, wird die Frage nach ihrer Authentizität hinfällig. Die Inszenierung von Authentizität bleibt natürlich möglich. Allerdings stellt sich dann die Frage, wie überzeugend und in welcher Form diese Konstruktion geschieht.

Es lassen sich also keine Formen finden, die authentisch sind oder Authentizität repräsentieren, aber doch wohl Formen, die reflektieren, was in der (post)modernen Gesellschaft unmöglich geworden ist – nämlich Kunst über Authentizität zu begründen.⁷⁵ Dazu trägt der Einbau der Beobachtung zweiter Ordnung in die Formen der Kunst selbst bei. Auf diese Weise kann beobachtet werden, was andere Beobachter nicht beobachten können.⁷⁶ Kleist beobachtet anders als Klopstock und Grabbe anders als Kleist. Der eine kann sehen, was der andere aufgrund seiner die Beobachtung strukturierenden Unterscheidungen nicht sehen konnte. Die Geschichtlichkeit dieser gegenseitigen Beobachtungen wird in den *Wegen* in die zeitliche Simultaneität der Leinwand transformiert.

Das Bild zeigt die Verlagerung der Geschichte aus der Zeit in den Raum. Es macht die durch die Portraits der historischen Personen vertretenen Formen in der Form des Bildes gleichzeitig verfügbar. Dadurch wird geschichtliche Linearität und Kontinuität wie auch im Film verabschiedet. Zwar kann das Bild, anders als der Film, nicht zeigen, *wie* die porträtierten Schriftsteller, Philosophen und historischen Persönlichkeiten die Hermannsschlacht beobachtet haben; aber noch eindringlicher, weil durch die medialen Bedingung der bildenden Kunst beschränkt, stellt es das Moment der Gleichzeitigkeit von Formen heraus. Luhmann beschreibt dies als eine Eigenschaft von Kunstwerken der Postmoderne: „Sie machen *zeitverschiedene* Formen *gleichzeitig* verfügbar, abstrahieren also von der im Historismus betonten Sequentialität und Periodeneinteilung der Geschichte, nutzen aber trotzdem die Vergangenheit als Autorisierung der Formen.“⁷⁷

Historische Autoritäten werden bei Kiefer ganz offensichtlich herbeizitiert. Ihre Autorität wird jedoch durch die Darstellungsweise in Frage gestellt. Die wuchernde, sich überdeckende, beliebig anmutende Zusammenstellung der „Köpfe“ beschreibt nicht einen allgemein gültigen Hermannsschlacht-Kanon, sondern versammelt vielmehr ‚zyklopädische Klischees‘⁷⁸, zu denen auch Grabbe zählt. Das Bild präsentiert sich in Hinblick auf eine autorisierende „Hermannsschlachten-Enzyklopädie“ als ebenso pessimistisch wie im Hinblick auf Authentizität. Allerdings erfüllen die „Autoritäten“ eine andere wichtige Funktion. Sie repräsentieren in *schriftlicher Form* überlieferte Ideen und Gedanken. Diese dienen in Form lose gekoppelter, gleichzeitig verfügbarer Elemente als Medium für neue Formbildungen – für Texte wie für Filme und ebenso für Bilder. Sie stellen Möglichkeiten bereit, Formgrenzen zu überschreiten und bilden Freiheitsgrade für neue Medien/Form-Verhältnisse. „Im Zusammenwirken von Form und Medium ergibt sich dann das, was gelungene Kunstwerke auszeichnet, nämlich *unwahrscheinliche Evidenz*.“⁷⁹ Aber gerade im künstlerischen Umgang mit historischen Ereignissen erweist sich diese Evidenz durch medial vermittelte Beobachtungen zweiter Ord-

nung als gefährdet. Die erinnernde Rekonstruktion und Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse ist zunehmend durch Medialisierung und damit einhergehende Fragmentarisierung bestimmt. Rekonstruktion wird medial inszeniert und verliert dadurch an Glaubwürdigkeit.

Volker Brauns Gedicht *Der Teutoburger Wald* hebt diese Unsicherheit hervor: „Das beweist nichts / Und nichts beweist was“⁸⁰ Der Teutoburger Wald sowie die Erinnerungen versinken verschwommen und keine Orientierung bietend im Nebel: „Von da bis heute alles Nebel hier / Das Denkmal selbst, Hermann mit Preußens Kraft / Unsichtbar in der Suppe.“ (TW 129). Von den Schlachten 9 n. Chr. und im zweiten Weltkrieg, die das Gedicht in familiäre Erinnerungen eingebettet referiert, bleibt nichts. „[D]er Wanderweg / Empfiehlt sich in das Nichts.“ (TW 128). Die Biografie des Autors Grabbe bietet in dieser undurchsichtigen, unklaren Situation einen Anhaltspunkt. Wiederum wird Grabbe – nun selbst in die Form der Schrift übergeführt – als Form heranzitiert. Auf der anderen Seite der Unterscheidung repräsentiert die Form Grabbes *Hermannsschlacht* als Medium, um der Formbildung als Referenz zu dienen. Aber viel mehr als seine *Hermannsschlacht* greift das Gedicht anekdotische Elemente aus Grabbes Leben auf.

„Grabbe nebenan / Soff sich tot im Gasthof Zur Stadt Frankfurt / Nicht ohne daß er, die erfolgt war, die / Freiheit des Vaterlands für seine Fürsten / Und ihm blieb nur ein kaltes Weib, ein Giftzahn / Lorbeer auf sein Leichenhaupt und lebend / Ihn anpissen! Besang. Das / Alles noch tief im Wald.“ (TW 129).

In dieser Montage von abgebrochenen und parenthetisch wieder zusammengefügteten Satzbruchstücken wird Grabbes Scheitern auf biografischer Ebene beschrieben. Zugleich erinnert der Sprachduktus an den analysierten Umgang mit Geschichte im Film. Sein Verdienst war es, zu zeigen wie geschichtliche Formenbildung jenseits der Wirklichkeit vortäuschenden Hollywood-Epen in reflektierter Art und Weise möglich ist – durch Beachtung der Brüche und Diskontinuitäten. Daran hat auch Grabbe gearbeitet, und so zeichnet er sich literaturhistorisch durch seine Modernität aus. Seine Dramen jedenfalls deuten vorausweisend auf mediale Möglichkeiten und Gefahren hin.⁸¹

Brauns *Teutoburger Wald* laboriert ebenso an Erfahrungen mit dem Umgang mit Geschichte und Geschichtsschreibung. „Glitschig am Fuß / Und waldursprünglich aus dem Hinterhalt / Geschichte“ (TW 128). Die Suche nach medialen Alternativen, anderen Formen ist unumgänglich. Grabbes *Hermannsschlacht* deutet literarisch mediale Grenzen an, doch Volker Brauns Gedicht offeriert eine Lösung: und zwar einen Film, der wahrscheinlich weniger als die analysierte Verfilmung der Hermannsschlacht dazu geeignet ist, die Kontingenz der Geschichtsschreibung zu reflektieren. „In diesem

Detmold / Im Pornofilm Thusnelda, sah ich, kaut / An Hermanns Schwert und war nicht seine Braut.“ (TW 129).

Anmerkungen

- 1 Beide Zitate aus Christian Dietrich Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen*. In: C.D.G. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. 1. Bd., Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Hrsg.), Alfred Bergmann (Bearb.), Emsdetten: Lechte 1960, 213-273, hier 273.
- 2 Als literarhistorisches Vorbild für diese illusionsbrechenden Momente dient das romantische Drama. Vgl. insbesondere Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater* (1797). Grabbes gespaltenes und wechselvolles Verhältnis zu Tieck lässt sich gut an folgender Grabbe-Biografie nachvollziehen: Jörg Aufenanger: *Grabbe. Ein Leben*. Frankfurt/M.: Fischer, 2004, 66-72, 98-109.
- 3 *Die Hermannsschlacht. Deutschland im Jahre 9!* Schlossfilm 1993-95. Ein Film von Christian Deckert u.a., Hamburg: Schlossfilm DVD Verleih, 2005.
- 4 *Lexikon des Internationalen Films. Filmjahr 1997. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video*. Katholisches Institut für Medieninformation und Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, 156.
- 5 Martina Wagner-Egelhaaf: *Text, Kultur, Medien*. In: Jürgen H. Petersen, Martina Wagner-Egelhaaf: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch, 7. vollst. überarb. Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 2006, 221-249, hier 238.
- 6 Die Medium/Form-Unterscheidung ersetzt nicht, noch verdrängt sie die Unterscheidung von Inhalt und Form. Es ist jedoch zu beachten, dass nach systemtheoretischer Begrifflichkeit Form als Selbstreferenz und Inhalt als Fremdreferenz zu bezeichnen sind (vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997 (= stw 1303), 110f.).
- 7 Vgl. Niklas Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie*. Dirk Baecker (Hrsg.), 2. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer, 2004, 226-228. Vgl. zudem Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 165-173.
- 8 Für dieses Beispiel vgl. Detlef Kremer: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*. (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 5), Münster: Aschendorff, 2004, 18.
- 9 Auch der Beobachter zweiter Ordnung kann als Beobachter erster Ordnung sein Beobachten und das durch seine Unterscheidung Ausgeschlossene nicht beobachten. „Darauf kann ein Beobachter dritter Ordnung hinweisen, der dann den autologischen Schluß zieht, daß all dies auch für ihn selbst gilt.“ (Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 102f.).
- 10 Vgl. Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 111f.
- 11 Vgl. Wolfgang Struck: *Die letzte Schlacht. Christian Dietrich Grabbe: Die Hermannsschlacht*. In: Grabbe-Jahrbuch 1998/99, 17./18. Jg., Werner Broer, Fritz U. Krause (Hrsg.), Detmold: Grabbe-Verlag, 1999, 164-178, hier 174.
- 12 Die Zitatbelege (HS [Seitenzahl]) im fortlaufenden Text beziehen sich auf *Die Hermannsschlacht*. In: C.D.G. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtaus-

- gabe in sechs Bänden. 3. Bd., Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Hrsg.), Alfred Bergmann (Bearb.), Emsdetten: Lechte 1961, 318-380.
- 13 Gesa von Essen: *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. (Veröffentlichungen aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529, „Internationalität nationaler Literaturen“ B, 2), Göttingen: Wallstein, 1998, 232.
 - 14 Vgl. zur ethnographischen Beschreibung von Funktion und Klang dieser Gesänge auch Tac. Germ. 3. (P. Cornelius Tacitus: *Germania. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2000 (= RUB 9391), 7).
 - 15 Vgl. Struck, Die letzte Schlacht, 174.
 - 16 Essen, Hermannsschlachten, 231.
 - 17 Niklas Luhmann: *Die Form der Schrift*. In: Schrift (Materialität der Zeichen A 12), Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), München: Fink, 1993. 349-366, hier 357.
 - 18 Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 172.
 - 19 Vgl. etwa HS 325: In dieser Szene wird die mündliche Tradierung von Sitten und Gebräuchen auf Seiten der Germanen vorgestellt.
 - 20 Diethelm Brüggemann: *Kampf um die Wirklichkeit. Grabbes „Hermannsschlacht“ im Spannungsfeld seiner letzten Lebensmonate*. In: Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes, Winfried Freund (Hrsg.), München: Fink, 1986, 97-117, hier 111.
 - 21 Vgl. Roy C. Cowen: *Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche*. Bielefeld: Aisthesis, 1998, 229.
 - 22 Luhmann, Form der Schrift, 358.
 - 23 Vgl. ebd.
 - 24 Cowen, Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche, 228. Vgl. auch Essen, Hermannsschlachten, 237f.
 - 25 Cowen, Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche, 221.
 - 26 Essen, Hermannsschlachten, 234.
 - 27 Ebd., 233.
 - 28 Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 176.
 - 29 „In all dem wird ein kolossales Panorama von Raum und Masse entworfen, das die Möglichkeiten des Theaters zu überfordern droht.“ (Horst Fritz: *Geschichte als Montage: Grabbe und Griffith*. In: Montage in Theater und Film (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 8), Ders. (Hrsg.), Tübingen/Basel: Francke, 1993, 313-332, hier 314). Vgl. auch Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbes Hermannsschlacht. Werk und Mythos*. In: Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur, Rainer Wiegels, Winfried Woesler (Hrsg.), München, Wien, Zürich: Schöningh, 1995, 389-397, hier 392, oder Roger A. Nicholls: *The Dramas of Christian Dietrich Grabbe*. The Hague, Paris: Mouton, 1969, 243.
 - 30 Vgl. Ehrlich, Grabbes *Hermannsschlacht*, 392.
 - 31 Cowen, Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche, 228.
 - 32 Vgl. Fritz, Geschichte als Montage, 314f.
 - 33 Ebd., 316.

- 34 Vgl. Essen, Hermannsschlachten, 208.
- 35 Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- 36 Cowen, Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche, 221f. Vgl. auch die entgegen gesetzte, auf Harmonie und Wahrheit abzielende Deutung der Schlusszene bei Olaf Kutzmutz: *Grabbe. Klassiker ex negativo*. Bielefeld: Aisthesis, 1995, 195-197, oder auch die ‚gnostische‘ Interpretation bei Brüggemann, Kampf um die Wirklichkeit, 114-117.
- 37 Brüggemann, Kampf um die Wirklichkeit, 107.
- 38 So die Bestimmung der „Kontingenzzkultur“ bei Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*. (Bibliothek Suhrkamp 965), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987, 57.
- 39 Luhmann, Form der Schrift, 354.
- 40 Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 204.
- 41 „Kontingenz ist alles, was weder notwendig noch unmöglich ist.“ (Niklas Luhmann: *Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft*. In: Ders.: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen: Westdeutscher, 1992, 93-128, hier 96).
- 42 Fritz, Geschichte als Montage, 316.
- 43 Vgl. ebd., 321.
- 44 Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen*. In: C.D.G. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, 2. Bd., Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Hrsg.), Alfred Bergmann (Bearb.), Emsdetten: Lechte, 1961, 315-459, hier 325.
- 45 Fritz, Geschichte als Montage, 321.
- 46 Alle Zitate Grabbe, Napoleon, 326.
- 47 Ebd., 327.
- 48 Fritz, Geschichte als Montage, 321.
- 49 Vgl. Joachim Paech: *Intermedialität des Films*. In: *Moderne Film Theorie*. Jürgen Felix (Hrsg.), 2. Aufl., Mainz: Bender, 2003, 287-312, hier 288.
- 50 Vgl. Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 186.
- 51 Paech, Intermedialität des Films, 297.
- 52 Luhmann definiert diesen Sachverhalt folgendermaßen: „Eine Unterscheidung markiert einen Bereich und wird dann in das durch sie Unterschiedene wieder eingeführt. Sie kommt dann doppelt vor: als Ausgangsunterscheidung und als Unterscheidung in dem durch sie Unterschiedenen. Sie ist dieselbe und nicht dieselbe.“ (Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992 (= stw 1001), 379).
- 53 Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 169.
- 54 Vgl. Paech, Intermedialität des Films, 302.
- 55 Ebd., 303.
- 56 Einmal befindet sich der ‚Moderator-Hermann‘ im Teutoburger Wald in unmittelbarer Nähe des Geschehens, ein anderes Mal kommentiert er mit in Szene gesetztem Filmteam vom Platz vor dem Hermannsschlacht-Denkmal nahe Detmold aus. Vgl. Dietrich Kuhlbrodt: *Was sagt Thusnelda? „Die Hermannsschlacht“, ein Film nach Grabbe und Kleist*. In: Frankfurter Rundschau vom 3. Februar 1996, 6.
- 57 Cornelius Völker et al.: *Monumental, magisch, maßlos: Deutschland im Jahr 9! Die Hermannsschlacht Der Spielfilm*. In: Grabbe-Jahrbuch 1996, 15. Jg., Werner Broer, Fritz

- U. Krause (Hrsg.), Detmold: Grabbe Verlag, 1996, 38-47, hier 39f. Der Aspekt der römischen Sprache spielt auch in Grabbes *Hermannsschlacht* eine Rolle. Vgl. z.B. die ‚Gerichtsszene‘ (HS 328-332) und weiterführend Essen, *Hermannsschlachten*, 223-227.
- 58 Die Szenenangaben im fortlaufenden Text beziehen sich auf den Überblick über die Szenenfolge, der im DVD-Menü unter dem Punkt „Szene für Szene“ zu finden ist.
- 59 Vgl. zu diesem „Charme des Unbeholfenen“, der eher als bewusstes Verfahren zu verstehen ist, auch Heinrich Wefing: *Bedroht von fiesen Spießern, macht Thusnelda sich frei. Tach, Herr Grabbe, tschüß, Herr Kleist: Eine Kino-„Hermannsschlacht“ wadet mit Nylonstrümpfen im Erdbeerblut und im Unernst*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4. Juni 1996, 41.
- 60 F. T. Meyer: *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*. Bielefeld: transcript, 2005, 52.
- 61 Ebd., 53.
- 62 Vgl. Roman Jakobson: *Verfall des Films?* In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005 (= stw 1733), 378-386, hier 382.
- 63 Vgl. Paech, *Intermedialität des Films*, 307.
- 64 Vgl. Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 168f.
- 65 Völker, *Monumental, magisch, maßlos*, 41.
- 66 Vgl. Meyer, *Filme über sich selbst*, 53.
- 67 Die historisch in dieser Form (als erwachsene Männer) unmöglich ist: Grabbe war noch keine zehn Jahre alt, als Kleist Selbstmord beging.
- 68 Vgl. auch den kurzen Vergleich der Hermannsdichtungen Kleists und Grabbes bei Kutzmutz, Grabbe. *Klassiker ex negativo*.
- 69 Vgl. *Grabbe über seine Werke. Christian Dietrich Grabbes Selbstzeugnisse zu seinen Dramen, Aufsätzen und Plänen*. Ladislaus Löb (Hrsg.), Frankfurt/M./Bern/New York: Lang, 1991, 202f., 208.
- 70 Meyer, *Filme über sich selbst*, 210.
- 71 Vgl. Luhmann, *Form der Schrift*, 355.
- 72 Vgl. Armin Zweite: *Wellandschaft und Überhistorie. Über einige Bilder von Anselm Kiefer*. In: *Biennale São Paulo [2.10.-13.12.1987, Katalog]*, Ders. (Hrsg.), München: o.V., 1987, 3-31, hier 3.
- 73 Vgl. Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 145f. Vgl. zudem einführend zur Authentizität Susanne Knaller, Harro Müller: *Einleitung. Authentizität und kein Ende*. In: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Dies. (Hrsg.), München: Fink 2006, 7-16.
- 74 Vgl. Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 148.
- 75 Vgl. ebd. Das Bild hätte den Effekt des Authentizitätsverlustes noch potenzieren können, indem sich Anselm Kiefer selbst als malender oder holzschnittender Beobachter der Hermannsschlacht dargestellt hätte: „Jedenfalls erzeugt das re-entry der Erzeugungsoperation in das erzeugte Werk die Paradoxie, daß das authentische, weil unmittelbare Handeln als inauthentisch beobachtet wird – und

- dies durch den Betrachter *und durch den Künstler, der es darauf anlegt, selbst.*“ (Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 123).
- 76 Vgl. Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 136.
- 77 Ebd., 501.
- 78 Vgl. Wim Beeren: *Anselm Kiefer: Recuperation of History*. In: Anselm Kiefer. Bilder 1986-1980, Stedelijk Museum Amsterdam [20.12.1986-8.2.1987, Katalog], Amsterdam: o.V., 1986, 6-12, hier 7.
- 79 Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 191.
- 80 Volker Braun: *Der Teutoburger Wald*. In: Ders.: Gedichte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979 (= st 499), 128f. Im Folgenden zitiert als TW.
- 81 „Die späten Dramen des deutschen Autors bezeugen, daß sich die neuen Formmerkmale ausbilden mußten, um eine veränderte Erfahrung von Geschichte angemessen verarbeiten zu können.“ (Fritz, Geschichte als Montage, 330). Der Modernitätsthese in Bezug auf Dramenform und -medium in Grabbes Stücken ist weiter nachzugehen.

Seminar Hermannschlachten der Universität Münster als Anhang

Westfälische Wilhelms-Universität, Seminar HERMANNSSCHLACHTEN,
Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, Wintersemester 2005/2006

1. Sitzung	Einführung, Organisatorisches Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Hermann und Thusnelde</i> (1753): Ode, Pathos, Empfindsamkeit
2. Sitzung	Tacitus, <i>Germania</i> Ethnografie und ihre Rezeptionsgeschichte, Konzepte der Selbst- und Fremdwahrnehmung
3. Sitzung	Johann Elias Schlegel, <i>Herrmann, ein Trauerspiel</i> (1743) Tragödie oder Trauerspiel, <i>Vorbericht</i> als Paratext (G. Genette), Fremdheitskonstruktionen
4. Sitzung	Johann Elias Schlegel, <i>Herrmann</i> Dramentheorie: Aristoteles, J. C. Gottsched, J. E. Schlegel
5. Sitzung	Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Herrmann's Schlacht</i> (1769) Form des Bardiets, Konzepte von Nation und Natur, Philosophie vom ‚Gerechten Krieg‘
6. Sitzung	Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Herrmann's Schlacht</i> Bardengesänge über Religion und Helden, Klopstocks Poetik

7. Sitzung	Heinrich von Kleist, <i>Die Hermannsschlacht</i> (1821) Sprache und Gewalt: List, Performanz, Differenz, Körperlichkeit
8. Sitzung	Heinrich von Kleist, <i>Die Hermannsschlacht</i> Darstellung der Geschlechter, Nationalismus als Thema des Dramas
9. Sitzung	Heinrich von Kleist, <i>Die Hermannsschlacht</i> <i>Arbeit am Mythos</i> (H. Blumenberg), Raumkonzepte und Heterotopien (M. Foucault)
10. Sitzung	<i>Die Hermannsschlacht. Deutschland im Jahre 9!</i> (Regie: Christian Deckert u.a., 1993-1995) Selbstreflexivität im Film, Figurendarstellung
11. Sitzung	Christian Dietrich Grabbe, <i>Die Hermannsschlacht</i> (1838) Dramenform und Modernität, Schrift und Geschichte
Exkursion	Hermannsschlachtdenkmal, Detmold und das Grabbe-Haus
12. Sitzung	Christian Dietrich Grabbe, <i>Die Hermannsschlacht</i> Schlusszene, Her(r)mannsfiguren bei Schlegel, Klopstock, Kleist und Grabbe
13. Sitzung	Schlussitzung Resümee und Ausblick: Hermannsschlachten im 19. und 20. Jahrhundert

GERD GADEK

Bei Grabbe zu Hause (Miscelle)

Gerhard Stadelmaier mokierte sich in seinem unter der Überschrift *Daß die Hölle lange weile* stehenden Verriss der Aufführung von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* auf den Salzburger Festspielen 2006 darüber, dass der 29 Jahre alte Regisseur, dessen Namen er bewusst nicht nennt, sich am Ende der Vorstellung – bei zugestandener „Gluthitze“ im Saale – in kurzen Hosen verbeugt habe (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26. Juli 2006, 31). Stadelmaier meint, das sei kein „Toilettefehler“ gewesen, denn man sei bei dem Regisseur und seiner Truppe vom Hamburger Deutschen Schauspielhaus sozusagen zu Hause gewesen. Und zu Hause könne ja jeder machen und anziehen, was er wolle.

Mit dieser Feststellung rückt Stadelmaier den Regisseur – wohl ungewollt – in eine gewisse Nähe zu Grabbe. Dieser war Jurist und im Hauptberuf Auditeur, d.i. Militärrichter, in Detmold. Zu seinen Aufgaben gehörte es auch, Soldaten zu vereidigen. Am 13. April 1831 hatte er morgens gegen 11 Uhr in seiner Wohnung einigen Offizieren den Eid abzunehmen.¹ Von dieser Zeremonie berichtet der Grabbe-Biograph Karl Ziegler²:

Über seine weiße Unterhose hatte er nichts anders angezogen, als ein Paar schwarz-seidene Strümpfe, die ihm über die Knie reichten und über seine rotgestreifte Nachtjacke hatte er einen schwarzen Frack angetan. Dabei hatte er um den nackten Hals eine schwarze Krawatte nachlässig umgeschnallt und an den Füßen hatte er Pantoffeln.

Der am 11. Dezember 1801 geborenen Grabbe war damals ebenfalls 29 Jahre alt, wie der von Stadelmaier gescholtene Regisseur.

Anmerkungen

- 1 Bernhard Ebert: *Grabbe als Jurist*. Sondergabe für die Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft. Detmold. 1951, 25-26. Auch in Bd. 20 der Mitteilungen aus der lippischen Geschichte und Landeskunde, 1951.
- 2 Karl Ziegler: *Grabbe's Leben und Charakter*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1855. Neudruck im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft mit einem referierenden Exkurs herausgegeben von Karl-Alexander Hellfaier 1984, 90.

„Der Größte der Poeten ...“

Ein unbekanntes Gelegenheitsgedicht Ferdinand Freiligraths
aus Barmen (1839)

Die Lippische Landesbibliothek konnte im November 2006 im Auktionshaus J. A. Stargardt, Berlin, 13 eigenhändige Briefe Ferdinand Freiligraths erwerben. Die Briefe aus Barmen (1838), St. Goar (1843), Brüssel (1845), London (1867) und Stuttgart (1869-1871), die sich vordem in Wuppertaler Privatbesitz befunden haben, sind an seinen Freund Friedrich August Boelling aus Barmen adressiert und spiegeln die wechselnden Lebensstationen des Dichters wider: kaufmännischer Angestellter im Tal der Wupper, freier Schriftsteller am Rhein, Exil in Belgien und England und letztendlich Lebensabend in Württemberg. Dem Schreiben vom 6. Juli 1838 hatte der Einlieferer ein kleines Gedicht Freiligraths beigelegt, das in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Brief selbst steht. Die auf einem gefalteten Blatt niedergelegten Verse sind an eben jenen Boelling, (Bank-)Kaufmann in der Fa. Carl Karthaus & Comp., und an Eduard Schink, einen befreundeten Graveur, gerichtet; sie waren offenbar zunächst nicht datiert. Die Jahreszahl „1839“ und der Namenszug „FFreiligrath“ auf der Adressseite oben rechts sind von anderer Hand hinzugesetzt worden. Gegen die Zuordnung auf das Jahr 1839 spricht freilich nichts; da Freiligrath im Mai dieses Jahres im wesentlichen seine Zelte in Barmen abgebrochen hat, ist die Aufzeichnung vor diesem Termin erfolgt. Das anspruchslose Briefgedicht ist bisher nicht bekannt; es gehört zu den häufigen Gelegenheitsgedichten, die der Dichter zu den unterschiedlichsten Anlässen – Familienfeste, Hommages an Freunde, Zeitereignisse u.ä. – verfasst hat. Diese Gedichtform begegnet auf eigens angefertigten Schmuckblättern, inseriert in Briefen, in meist wenigen Zeilen auf Billets, mitunter auf abgelösten Etiketten von Weinflaschen (!) oder, einem spontanen Einfall oder Anlass folgend, rasch auf ein Blatt geworfen, wie man es sich im vorliegenden Fall leicht vorstellen kann. Diese Gedichte haben nur selten Eingang in die Werkausgaben gefunden, was angesichts des Quellenwertes für die Persönlichkeit und den Umgang des Dichters eher zu bedauern ist.

Ferdinand Freiligrath, eigenhänd. Briefgedicht mit Unterschr. „der Alligator“, [vor Mai] 1839, 1 S. gr.-8°, Lippische Landesbibliothek Detmold, Fr. S 553

1839

F[erdinand]Freiligrath

Dem verehrlichen
Bier-Convent der Herren
Boelling und Schink
im Irrthum

Der größte der Poeten
War eben jetzt am Beten;
Er bat den Herrn um Stärke
Zum großen Abendwerke,
Daß alle Worte paßten
In seinen Mordtoasten!
Sein Herz bebt wie ein Lämmerschwanz,
Doch wird er gleich in Euren Kranz
Mit leisen Schritten treten,
Auf daß ihr helfet beten!
Sorgt unterdeß für Bier und Wurst,
Denn das Gebet verursacht Durst. –
Fahrt wohl denn jetzt, ihr Guten! –
Bis gleich! – In zehn Minuten
umärmelt Euch
der Alligator.

Nach fünfeinhalbjähriger Tätigkeit als Kaufmannsgehilfe in einem Amsterdamer Handelshaus hatte der 1810 in Detmold geborene Ferdinand Freiligrath im Mai 1837 auf seine Bewerbung hin eine Stelle als „Correspondent und Comptoirist“ bei der Firma J. P. Eynern & Söhne in Barmen angetreten. Das Unternehmen vertrieb Garne und Twist und nahm eine führende Stellung im Indigo-Handel ein. Wenngleich Freiligrath hin und wieder über seine Arbeit im Kontor, die ihn von seiner eigentlichen Bestimmung als Poet abhielt, stöhnte, war ihm deren Notwendigkeit für einen sicheren Lebensunterhalt durchaus bewusst. Seine Leistungen auf kaufmännischem Gebiet wurden allgemein gelobt, so auch in Barmen, wo ihn mit den Firmeninhabern Wilhelm und Friedrich von Eynern sowie später mit Ernst, dem Sohn des Letzteren, alsbald eine dauerhafte Freundschaft verband. So recht häuslich werden konnte er hier allerdings nicht, und er verwünschte bisweilen das „pietistische Wupperthal“, das er als „Sektenschlucht“, „Tractätleinthal“, „Muckernest“ und „Maschinenthal“, wo „die Musen nie heimisch werden“, und ähnlich qualifizierte. Freiligrath liegt mit diesem harten Urteil sicher nicht ganz daneben, denn Erweckungsbewegung, Neupietis-

mus und Spätcalvinismus hatten in Wuppertal eine Religiosität erzeugt, die sich nicht nur kulturellen Erscheinungen weithin verschloss, sondern auch zum Künstler kein rechtes Verhältnis aufkommen ließ.

Dass er es in diesem regenreichen „Amphibiopolis“ letztendlich doch zwei Jahre aushielt, verdankte er vor allem einem Freundeskreis, in den ihn kurz nach seiner Ankunft Friedrich August Boelling eingeführt hatte, und der sich vornehmlich aus jungen Barmer Kaufleuten, Ingenieuren und einigen Intellektuellen zusammensetzte. Man traf sich regelmäßig in der „Concordia“, einem 1801 von der Honoratiorenschaft gegründeten bürgerlichen Bildungs- und Geselligkeitsverein, ähnlich der Detmolder „Ressource“, in dem Freiligrath alsbald Mitglied geworden war. Mit dem Buchhändler Wilhelm Langewiesche, dem Kaufmann Boelling, mit Wilhelm von Eynern, Dr. med. Richard Molineus, Georg Schlieper, Hermann Schornstein, Hermann Siebel und weiteren saß man dort gern bei einem Glas „Maienwein“ oder Bowle beisammen, politisierte, philosophierte oder kommentierte Zeitereignisse. Auch in einen literarischen Verein im nahen Elberfeld, der sich vornehmlich aus Lehrern des Gymnasiums und der Realschule zusammensetzte, hatte Freiligrath bereits im August 1837 Zugang gefunden. Dieser allgemein „Kränzchen“ genannte Kreis traf sich allwöchentlich bei einem der Mitglieder zu Hause, trug sich gegenseitig eigene poetische Entwürfe und Übersetzungen vor und diskutierte literarische Neuerscheinungen. Der Dichter, der sich später als „Serastro“ dieses Kränzchenvereins bezeichnete, verdankte diesem u.a. die Bekanntschaft der Pädagogen Heinrich Koester, Karl August Mayer, Dr. Philipp Schifflin und des Juristen Adolf von Marées, Vater des Malers Hans von Marées; mit einigen von ihnen bestand länger wärender Kontakt.

Es ist nicht unmittelbar auszumachen, ob das „Kränzchen der Barmer Deklamationsfreunde“, zu dem Freiligrath im März 1839 auf seine „geringe Kneipe“ (gemeint ist seine möblierte Wohnung im Hause Langewiesches) einlud, wirklich mit dem literarischen Kreis aus Elberfeld identisch ist. Zumindest erfährt man hier, dass neben dem Lehrer Koester, der mittlerweile in Düsseldorf tätig war, die Barmer Kaufleute Heinrich Zulauff, Friedrich August Boelling, Adolf Rittershaus und andere dazugehörten, und man beabsichtigte, Goethes „Clavigo“ in verteilten Rollen zu lesen. Auch der junge Kommis Friedrich Wilhelm Hackländer, später selbst eine literarische Kapazität, und der erst 18jährige Adolf Schults, Sohn eines Angestellten in einer Seidenfabrik, gehörten wohl ebenso zu diesem Kreis wie die Kaufleute Ludwig Elbers und Theodor Eichmann sowie der Architekt Hugo Dünweg. Schults verfasste im Übrigen vor 1848 zeitgleich mit Freiligrath radikale sozialkritische Texte und sollte immerhin 1850 zu den Mitbegründern des

„Wuppertaler Dichterkreises“ zählen. Möglicherweise auf eine Zusammenkunft dieses „Kränzchens“, das wohl auch dazu diente, Geniestreiche auszuhecken und den Bürgerschreck zu spielen, deutet das bisher unbekannte, an die beiden Mitglieder Boelling und Schink adressierte Gelegenheitsgedicht hin. Es bedarf sicher keiner weiteren Erläuterung, dass in der Gleichsetzung von Beten und Dichten und in der Anrufung des Herrn um Kraft für die Poesie eine Persiflage auf das frömmelnde Wuppertal zu sehen ist. Wie die Unterschrift zeigt, bedachten sich die Freunde gern mit Spott- oder Spitznamen, Freiligrath schlüpfte zeitweilig in die Rolle des „Alligators“ und parodierte damit den weinseligen Stoßseufzer eines Freundes; auch seine Briefe endeten hin und wieder „mit alligatorischen Gesinnungen“.

Nachdem 1838 im Cotta-Verlag seine erste Sammlung „Gedichte“ herausgekommen war, die den Geschmack des breiten Publikums der Biedermeierzeit traf und ihn mit einem Schlage im deutschsprachigen Raum berühmt machen sollte, konnte er es sich leisten, den Vertrag mit seinen Arbeitgebern von Eynern einvernehmlich und vorzeitig zu Ostern 1839 aufzulösen und Barmen im Laufe des Sommers zu verlassen. Nach einer Wanderung durch seine westfälisch-lippische Heimat und durch das Wesertal beabsichtigte er, sich am Rhein als freier Schriftsteller niederzulassen. Und nachdem Schink schon Anfang 1838 das Konterfei des Dichters in Gips modelliert und Reliefabdrucke hergestellt hatte, die Freiligrath ihm Nahestehenden zukommen ließ, bereiteten ihm über 60 Freunde aus Barmen, Elberfeld und Schwelm am 7. Mai 1839 ein heiteres Abschiedsmahl, widmeten ihm ein eigenes komponiertes Festlied, und der Elberfelder Gymnasiallehrer Dr. Clausen brachte einen warmherzigen Toast auf ihn aus. Gerührt musste der so Geehrte feststellen, dass es doch „ein eigenes Gefühl sei, von so vielen ordentlichen Kerls geliebt zu werden.“ Nach Erledigung persönlicher Angelegenheiten und der vorgesehenen Wanderung durch Westfalen verließ Freiligrath Barmen endgültig im August 1839.

Mit Friedrich August Boelling, der beinahe auf den Tag genau mit Freiligrath gleichaltrig war, blieb der Dichter mit nur kurzen Unterbrechungen Zeit seines Lebens freundschaftlich verbunden; an die 100 Briefe Freiligraths an ihn sind überliefert. Über die zweifellos vorhandene persönliche Zuneigung und Wertschätzung hinaus ist der Briefwechsel zunehmend von Freiligraths geradezu notorischer Schuldenmisere und seinen chaotischen finanziellen Verhältnissen bestimmt. Boelling zeigte sich als wahrer Freund, half ihm in drückenden Geldverlegenheiten durch eigene Kredite, erwirkte Zahlungsaufschübe, vermittelte Bürgschaften und beriet ihn auch später nach seiner Rückkehr aus dem Londoner Exil (1868) in finanziellen Fragen.

Er und Schink gehörten an vorderster Front zu den Mitgliedern des zum Zwecke einer Nationaldotations für Freiligrath gegründeten Komitees. Als „persönliche Freunde des Dichters aus dem Wupperthal“ unterzeichneten sie gemeinsam mit Ludwig Elbers, Ernst von Eynern, Gustav Reinhard Neuhaus, Emil Rittershaus und Karl Siebel, alles Unternehmer und Kaufleute aus Barmen, den an alle Deutschen gerichteten Aufruf „Auch eine Dotation“, der in der vielgelesenen illustrierten Wochenschrift „Die Gartenlaube“ erschien. Der ganz auf das Gemüt zielende Appell hatte im In- und Ausland einen unbeschreiblichen Widerhall, rund 60.000 Taler kamen zusammen. Das Barmer Komitee setzte Boelling als Treuhänder ein; dieser legte die Kapitalsumme günstig an und ermöglichte Freiligrath durch seine turnusmäßigen Überweisungen und – wenn auch widerstrebend – gelegentlichen Sonderauszahlungen aus bestimmten Anlässen, einen weitgehend sorgenfreien Alltag in Cannstatt. Als der Dichter dort am 8. März 1876 starb, stellte sich der gelegentlich arg strapazierte Vertraute aus Barmen, dem Wunsche des Verstorbenen folgend, als erster Testamentsvollstrecker zur Verfügung und leistete damit dem „Größten der Poeten“ den letzten Freundschaftsdienst.

MANFRED WALZ, JÜRG ARNOLD

Ferdinand Freiligraths Lebensabend in Cannstatt und Stuttgart (1868-1876)

5. Teil: Freiligraths Beitrag zur Aufweichung des Afrikaforschers Gerhard Rohlfs in der Neckarsulmer Aufweichungs-Anstalt

Wie er noch spricht,
Hört man bereits ein Pochen
Am Oberamtsscharfgericht
Herein! Nun Händereichung
Und Schütteln: – „Ja, mir holf ’s!
Zur zweiten Auferweichung
Stell’ ich mich ein, dein Rohlfs!“
(F. Freiligrath, Februar 1875)¹

Freiligraths Gelegenheitsgedicht *Zur Feier der abermaligen Aufweichung des berühmten Afrikareisenden Gerhard Rohlfs in der Neckarsulmer Aufweichungs-Anstalt für eingetrocknete Wüstenpilger* aus dem Jahre 1875 – das verrät schon der Titel – gehört gewiss zum Witzigsten, was der Dichter geschrieben und uns hinterlassen hat. Es kann sich noch heute sehen lassen

Leben und Werk Gerhard Rohlfs

Neben Gustav Nachtigal (1834-1885) und Carl Mauch (1837-1875) war Gerhard Rohlfs der dritte bedeutende deutsche Afrikaforscher in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er wurde am 14. April 1831 in Vegesack bei Bremen geboren und starb am 2. Juni 1896 in Rüngsdorf bei Bad Godesberg. Zunächst studierte er Medizin, nahm dann zwischen 1855 und 1860 an französischen Feldzügen in Algerien teil, hielt sich von 1861 bis 1864 in Marokko auf und durchquerte von 1865 bis 1867 als erster Europäer Nordafrika. 1873/74 forschte er in der libyschen Wüste und kam 1878 ebenfalls als erster Europäer zur Oase Kufra. Der Ertrag seiner Expeditionen schlug sich in zahlreichen Veröffentlichungen und ausgedehnten Vortragsreisen nieder, die ihn durch ganz Europa und sogar in die USA führten.²

Rohlfs Bekanntschaft mit Wilhelm Ganzhorn und Ferdinand Freiligrath

Wilhelm Ganzhorn (1818-1880), ein Genie der Freundschaft und der Gastfreundschaft, hatte Freiligrath bereits 1840 in Unkel am Rhein kennen ge-



Abb. 1: Gerhard Rohlfs, Fotografie um 1870³

lernt.⁴ Den Oberamtsrichter Ganzhorn, der selbst zahlreiche Gedichte verfasste,⁵ und den Dichter Freiligrath verband die Liebe zum Reisen, zur Literatur und zum Wein.

Ganzhorn hatte Rohlfs vermutlich am 3. März 1870 in Heilbronn kennengelernt. An diesem Tag sollte Rohlfs dort im Gasthof Falken einen Vortrag über seine Reisen in Afrika und besonders seinen Aufenthalt beim „Kaiser von Marokko“, die Ersteigung des großen Atlas und die Fahrt an den Tschad-See halten. Der Vortrag fiel jedoch wegen des geringen Besuchs aus.⁶ Ganzhorn, der sich schon seit früher Jugend für ferne Länder und für Exotisches interessierte, war wohl erschienen und hatte Rohlfs angesprochen. Rohlfs hielt dann am 15. März 1870 einen Vortrag in Neckarsulm, der sehr gut besucht war. Im Anschluss an diesen Vortrag kam es zur ersten „Aufweichung“ des Afrikareisenden im Keller Ganzhorns.⁷ Ganzhorn hatte zum Besuch geworben und auch Freiligrath eingeladen. Dieser konnte jedoch nicht erscheinen. Freiligrath hörte vermutlich wenig später in Stuttgart

einen Vortrag von Rohlf's, bei dem er wohl den Forscher zum ersten Mal persönlich kennenlernte.⁸ Anfang Juni teilte Rohlf's seine Verlobung an Freiligrath mit, und Rohlf's besuchte Freiligrath anlässlich seines Vortrags in Stuttgart im Januar 1871.⁹ Der Forscher führte ein Stammbuch und bat Bekannte und Freunde um Einträge.¹⁰ Er sandte es an Ganzhorn und wünschte, ihm auch einen Eintrag Freiligrath's zu vermitteln.¹¹ 1873, wenige Wochen nach dem Tod seines Sohnes Otto, trug sich Freiligrath, von Ganzhorn nochmals ermahnt, in das Album ein.¹² Rohlf's dankte dafür in seinem Beileidsschreiben vom 16. April 1873.¹³ 1874 wurde Freiligrath von Rohlf's anlässlich des Weimarer Dichterkongresses in sein Haus eingeladen. Aber Freiligrath wollte den weiten Weg nach Weimar nicht mehr antreten.¹⁴ Auch Ganzhorn und Rohlf's verstanden sich prächtig und wechselten von 1870 an öfters Briefe. Zur Hochzeit Rohlf's (Juni 1870) verfasste Ganzhorn ein Sonett¹⁵, das von Freiligrath sehr gelobt wurde.¹⁶ Rohlf's lud Ganzhorn zu sich nach Weimar ein und schenkte ihm 1871 sein neuestes Werk *Von Tripolis nach Alexandrien*.



Abb.2: Ehemaliges Oberamtsgerichtsgebäude in Neckarsulm¹⁷

Ganzhorns „Aufweichungsanstalt“ in Neckarsulm

Als Oberamtsrichter von Neckarsulm (1860-1878) verfügte Ganzhorn im Oberamtsgerichtsgebäude, in dem er auch wohnte, über einen geräumigen Keller, der während seiner Amtszeit legendäre Berühmtheit erlangte. Dort lagerte neben anderen Sorten u.a. auch sein so genannter Elfer Kometenwein aus dem Jahre 1811, das einen besonders guten Jahrgang hervorgebracht hatte und in dem ein Komet erschienen war. Für diesen Wein erhielt Ganzhorn 1873 auf der Weltausstellung in Wien sogar eine Auszeichnung.¹⁸

Ganzhorn kelterte seinen Wein selbst und sandte regelmäßig Proben davon an die engeren Freunde, wie z.B. Freiligrath und Rohlf's. Der Neckarsulmer Richter war Mitglied der 1825 gegründeten *Gesellschaft für die Weinverbesserung*, nahm an deren Festmählern teil und verfasste dafür auch Trinksprüche. Als Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., 1874 am Herbstmanöver in der Nähe von Heilbronn teilnahm und seinen Zug am 3. September in Neckarsulm halten ließ, überreichte ihm eine Abordnung des Weingärtnervereins, allen voran Ganzhorn, Wein in einem silbernen Becher.

In Ganzhorns Weinkeller fanden immer wieder gesellige Feste statt, von denen er und Freiligrath in ihren Briefen berichten.¹⁹ Auch anlässlich der Tauffeste der beiden Ganzhornsöhne,²⁰ bei denen Freiligrath Pate stand, gab es Kellerumgänge. In den Taufgedichten Freiligraths wurde der Keller mit dem Kometenwein hervorgehoben:

[...]
 Und reden mit feurigen Zungen,
 (Der Vater²¹ heizt' ihnen ²² ein!)
 Und lassen leben den Jungen²³
 In des Alten Kometenwein!...
 Und u n t e r dem Haus der Komete,
 der flammende, leuchtet uns heim!²⁴
 [...]²⁴

[...]
 Und, zu leuchten den drei Räten,²⁵
 Facht der fromm und frohe Mann,
 Facht der Vater den Kometen
 Unter'm Hause wieder an.
 Läßt ihn flammen durch die Kühle
 Seines Kellers, hocheifreut;
 Schafft und rüstet im Gefühle
 Seiner Tauf- und Trinkbarkeit!²⁶ [...]²⁷

Die Aufweichung Rohlf's und Freiligraths Gedichtbeitrag

Die erste Aufweichung von Rohlf's im Rahmen eines Kellerfestes in Neckarsulm war so erfolgreich verlaufen,²⁸ dass Ganzhorn auch die Afrikaforscher Mauch und Nachtigal zu sich nach Neckarsulm einlud.²⁹ Nach einer zweiten Aufweichung von Rohlf's pries der Oberamtsrichter in einem Gedicht vom April 1875, in dem auch Freiligrath erwähnt wird, seinen Keller an, den er jetzt sogar weiteren Interessenten öffnen wollte.³⁰

Zu dieser abermaligen Aufweichung von Rohlfs war es am 11. Februar 1875 gekommen. Wieder war Freiligrath dazu eingeladen, entschuldigte sich aber mit folgenden Worten³¹:

In freundlicher Beantwortung Deines Schreibens [...] danke ich Dir herzlich für Deine freundliche Aufforderung, mich der bevorstehenden Aufweichungsfeier anzuschließen. Es wird leider nicht wohl annehm, daß ich mich dazu einfinde. Ich habe mich in Acht zu nehmen: was bei andern Leuten Aufweichung ist, würde bei mir Auflösung sein. Zudem erneuern diese Tage die allerschmerzlichsten Erinnerungen³² in mir. –

Freiligrath war damals schon sehr krank, weshalb er einige Monate später, von seinem Arzt verordnet, eine Luftkur in Klosters antrat. Überdies dürfte ihm die Arbeit an der Herausgabe der ersten Hefte von *Hallberger's Illustrated Magazine*, die sich bereits verzögert hatte, schwer zu schaffen gemacht haben.



Abb. 3: Plakette Wilhelm Ganzhorns am ehemaligen Oberamtsgebäude in Neckarsulm³³

Weil er nicht persönlich anwesend sein konnte, schickte Freiligrath ein Gedicht, das hier nach der endgültigen Fassung vorgestellt werden soll³⁴:

Zur abermaligen Aufweichung des berühmten Afrikareisenden Gerhard Rohlfs in der Neckarsulmer Aufweichungs-Anstalt für eingetrocknete Wüstenpilger.

Februar 1875.

Bei Tunis und weiter südlich,
Querhin durch Afrika,
Da ist es ungemüthlich,
Heiß brennt die Sonne da.
Das Land ist sandig un dürre,
Man nennt das Wüstenei;
Der Vogel Strauß, ganz kirre,
Legt häufig dort ein Ei.

Nun Weh' den tapfern Männern
Voll Geist und Muth und Kraft,
Die dort auf staubigen Rennern³⁵
Nachjagen der Wissenschaft!
Wohl dürstet sie's nach Wissen,
Doch andern Durstes auch
Sind duldend sie beflissen
Im glühenden Wüstenhauch.

Da fällt kein Thau, kein Regen,
Da wird der Mensch nicht naß;
Da spendet seinen Segen
Kein Brunnenquell und kein Faß.
Da klingt nicht Römer und Seidel,³
Da fließt nicht Wein noch Bier,
Da füllt kein sorglich Maidel
Das leere Liter dir!

Da wächs't nicht Käs noch Rettich, –
O traurige Natur!
Da tönt es dumpf: „Chätt'ich
Einen Schluck eineneinzgennur!“⁴⁴
Rings Dürsten, Dürsten, Dürsten!
Und ewig ungestillt!
Darob den Mohrenfürsten³⁷
Der Kamm vor Freuden schwillt.

Sie grinsen mit Teufelswonne; –
Die Reisenden derweil
Ziehn weiter in der Sonne,
Der Durst ihr einzig Theil.

Auf Dromedar und Pony,
Wie kann es anders sein?
Ereilt sie das Loos Tithoni, –
Sie schnorren schimpflich ein.³⁸

Und ob man auch Straußenfedern
Auf ihren Hüten schaut, –
Sie verdorren, sie verledern,
Sie kehren nur heim als Haut.
Ja, Mumien schier geworden,
Landen sie bei Triest;
Da schallt eine Stimm' aus Norden:
„Ihr Männer, trinket fest!

„Was gilt's, mit Spritz' und Trichter
Aufweicht euch, unweit Ulm,
Der Oberamtsscharfrichter³⁹
Ganzhorn zu Neckarsulm!
Herbei denn, ihr Verkrümbten!
Herbei, und habt es gut
In seinem weltberümbten
Aufweichungsinstitut!

„Schon half es zum Erstaunen,
(Hei, Zapfen, Spund und Schlauch!)
Dem biedern und sehr braunen
Diamantenfinder Mauch;⁴⁰
Und auch dem Reichsgesandten
Beim Ammon,⁴¹ unserm Rohlfs,
Dem gänzlich gelb Gebrannten,
Zu frischem Roth verhol' 's!

„Auf denn, ihr Ehrenfesten!
Prüft, was ich leisten kann!
Schon stach ich, euch zum Besten,
Zwei neue Fässer an!
Schon kränzen eure Becher,
Und prügeln sich dabei,
Die jugendlichen Zecher:
Meine Söhne, meine zwei!⁴²

„In ihren ersten Höslein,
Trinkbar⁴³ und prügelbar,
Aufblühn sie wie zwei Röslein,
Ein stattlich Brüderpaar!
Der Hermann und der Hämus,⁴⁴
Schenkublen brav und lieb,
An Romulus mahrend und Remus –⁴⁵
(Heißt das, dem Reim zu lieb!)

„Somit euch nicht gezieret!
Bereit schon steht das Bad!
Auch hab’ ich für euch mundiret⁴⁶
Von der Reblaus meinen Tractat!⁴⁷
Den wollen wir besprechen
In den Pausen eurer Kur!
O, dieser wüsten, frechen,
Verderblichen Creatur!

„Weh, daß sie je entkrochen
Dem Ei!“ – Wie er noch spricht,
Hört man bereits ein Pochen
Am Oberamtsscharfgericht.
Herein! Nun Händereiching
Und Schütteln: – „Ja, mir holf’ s!
Zur zweiten Auferweichung⁴⁸
Stell’ ich mich ein, dein Rohlfs!“

„Was, Rohlfs? Hei, Muskateller!⁴⁹
Nicht wahr, die Wüste brennt?
Sofort ein Bad! zum Keller,
Doctor und Patient!“
In den geheimnißreichen
Mit Jodeln ziehn sie ein
Zu seinen mystischen⁵⁰ Bräuchen – –
Da lassen wir sie allein!

Im Begleitschreiben zu diesem Gedicht hieß es u.a.⁵¹:

Der Aufweichung unsres Freundes Rohlfs in der Spritz-Anstalt zu Neckarsulm werde ich leider nicht beiwohnen können, habe das freudige Ereigniß jedoch in etlichen Strophen zu feiern versucht, welche mir letzte Nacht während einiger schlaflosen Stunden einfielen. Man ist froh, wenn man sich die trüben Gedanken, die einen in den langen dunkeln Stunden nur zu häufig quälen, mit so dummem Zeuge ein wenig vertreiben kann. Sonst ist dies nicht mein Genre.⁵² Ich bin im Ausdruck zu unbeholfen und zu weitschweifig dafür. So auch in meinen Taufliedern und Aehnlichem. Nun, nimm das Ding mit gewohnter Nachsicht auf, u. vergib, daß ich Dich wieder einmal besungen habe. Dein prächtiger Einfall mit dem Aufweichen durfte doch nicht verloren gehen. Vielleicht lächelt auch Rohlfs, wenn du ihm die Verse bei seinem Dortsein (eher natürlich nicht) mittheilen wirst.

Freiligrath schickte noch zwei Briefe mit Korrekturangaben zu seinem Gedicht nach Neckarsulm.⁵³

Den Tag der abermaligen Aufweichung von Gerhard Rohlfs schilderte Ganzhorn seinem Freund Freiligrath folgendermaßen⁵⁴:

Bei der großen Theilnahme für die abermalige Aufweichung des Freundes Gerh. Rohlfs, des Afrikaners, und bei den guten Gesinnungen, die Du für mein AufweichungsInstitut hegst, muß ich Dir doch auch den Erfolg der Aufweichung mittheilen.

Nachdem er am 11. hujus⁵⁵ von Pforzheim aus, wo er auch vorgetragen, auf dem Bahnhof in Heilbronn angekommen war, nahm ich ihn dort in Empfang: große Freude gegenseitigen Wiedersehens! sein Aussehen war auch ein so treffliches, daß man wohl erkennen konnte, daß die Wüste ihm diesmal – dank der hohen Gönnerschaft – ⁵⁶ nicht so stark in den Leib gefahren ist, wie früher. Nach kurzem Empfangstrunk brachte ich ihn wohlverwahrt in meinen Wigwam, wo wir

dann bei der Speisung gleich die verschiedenen Sorten des zur Aufweichung dienenden Trunks, vom Cometenwein abwärts, kosteten: natürlich noch mit der nöthigen Vorsicht, weil der bevorstehende Vortrag (im Falkensaal in Heilbronn) wie ein drohendes Gespenst im Hintergrund lauerte und den Finger erhob, wenn man etwas tiefer ins Glas schauen wollte.

Dann Marsch – Zur Abkühlung – nach Heilbronn. Der Vortrag war gediegen, diesmal auch sehr besucht u. erndtete der Redner ungetheilten Beifall.

Nachher noch ein Trunk im Falken u. fuhren wir hernach zur Ausführung der eigentlichen Aufweichung in meinen Wigwam zurück. Die Feier selber gieng mit der nöthigen Würde, zugleich aber mit aller Glut des Südens vor sich und groß war die Freude des Jubilars, als ich Dein prächtiges Poema vortrug: es hätte ihn in der That sehr gereut, wenn ihm der Besuch und der ganze Genuß unmöglich geworden wäre. Natürlich obligater Kellerumgang, lieblicher Gesang, und Schluß erst Morgens gegen 5 Uhr.

Auf den andern Tag war Vortrag in Landau ausgeschrieben: da aber die Eisenbahn grausamerweise nicht am Hause anhielt, so geschah es, daß der Abgang erst Mittags 1 Uhr statt finden konnte – nach abermaliger Morgenaufweichung – und der Vortrag mußte abtelegraphirt werden. Und so reichte sich denn auch diese Aufweichung um so würdiger an die frühere an, als das poetische Oel wesentlich zu kräftigerer Salbung beitrug. Er verließ wie ein wohlgetränkter Schwamm das Gelände von Sulm und Neckar.

Am 17. Februar 1875 bedankte sich Rohlfs etwas selbstkritisch für die Gastfreundschaft des Oberamtsrichters⁵⁷:

Nur eins, Du meinst es zu gut, Du bedenkst nicht, daß unsere nicht an Wein gewöhnten Mägen solche Quantitäten des edlen Saftes gar nicht gewöhnt sind aufzunehmen. Ich danke Gott, daß ich dies Mal nicht wieder solch eine Sünde beging wie das Mal als ich das erste Mal bei Dir war. Aber ich war hinterher recht jämmerlich zu Muth. Essen konnte ich nicht, trinken noch weniger und mußte am selben Abend noch vortragen. Denn ich kam ganz rechtzeitig in Landau an. Die Schlacht bei Dir, eine große Niederlage für mich, wird mir unvergeßlich sein.

Nach Rohlfs eigener Aussage konnte demnach der angekündigte Vortrag in Landau noch gehalten werden, wenn auch vielleicht etwas verspätet.

Im Vorfeld dieses Ereignisses hatte Freiligrath bereits die beiden Vorträge Rohlfs im Februar 1875 in Stuttgart und Cannstatt besucht⁵⁸, Rohlfs hatte den Dichter in dessen Cannstatter Wohnung aufgesucht und übernachtete ganz in der Nähe im Hotel Hermann⁵⁹, wo Freiligrath in Folge eines Missverständnisses nicht mehr mit ihm zusammentreffen konnte.⁶⁰

Der Druck des Gedichts und dessen Nachspiel

Ganzhorn hatte schon Jahre zuvor immer wieder Gedichte Freiligraths auf eigene Kosten drucken lassen,⁶¹ und kündigte nun dem Freund im selben

Brief, in dem er die Aufweichung Rohlf's zu Neckarsulm schilderte, an, daß er auch diesmal das Poem vervielfältigen lassen wolle⁶², was dann, nachdem Freiligrath nicht reagiert hatte, auch geschah. Am 9. März 1875 schob Ganzhorn noch einen Brief nach, in dem es u.a. hieß⁶³:

Das Aufweichungslied hat mir ein Freund mittelst chemischer Dintenabdruckung zu vervielfältigen versprochen, sein Wort aber noch nicht gehalten. Wenn ich Exemplare bekomme, werde ich – dankbarsten Herzens – Dir auch etzliche [sic!] zu übersenden mich beilen.

Nachdem Freiligrath die Exemplare von Ganzhorn erhalten hatte, reagierte er darauf am 21. März 1875, für ihn ganz ungewöhnlich, außerordentlich verärgert und ungehalten⁶⁴:

Ich bin schon seit mehreren Wochen Patient, sonst hätte ich dir auf Deine verschiedenen gütigen Lebenszeichen schon eher geantwortet. [...] Alles bestens in meine Hände gelangt: Dein heiterer Aufweichungsbericht vom 17. Febr., [...] u. heute Morgen auch die beiden Exemplare der lithographisch vervielfältigten Rohlf'siade!⁶⁵

Mit dieser Vervielfältigung hast Du guter Kerl mir gewiß eine große Freude zu machen geglaubt. Aber ich muß der Wahrheit die Ehre geben u. Dir offen sagen, daß ich, bei aller Anerkennung Deiner freundlichen Absicht, mich eher unangenehm davon berührt fühle! Wozu, um Gotteswillen, diese schlechten Witze, die ja nur für den engsten Freundeskreis berechnet waren u. auch nicht im Allerferntesten beanspruchen können u. wollen, ein Gedicht genannt zu werden, an die große Glocke hängen? Und mit meinem vollen Namen? Und mit etwelchen Schreibfehlern nicht nur, sondern auch mit einigen willkürlichen Abänderungen? Ich bin in der That ganz unglücklich über die Geschichte! Wenn nun irgend ein indiscreter Mensch so ein Ding in die Hände kriegte u. es einem Feuilleton (in Deutschland ist Alles der Art möglich!) nachdruckte! Ich wäre ja blamirt und untröstlich für alle Zeiten!

Leid ist mir's nur um Deine schöne Schrift, besonders des reizend hergestellten Titelblatts! Aber ich kann Euch, – Dir und dem trefflichen Kalligraphen,⁶⁶ Deinem Freunde – wirklich nicht helfen, – u. muß, wenn ich Dir die Verse selbst zur gelegentlichen Mittheilung an nachsichtige Freunde preisgebe, jedenfalls darauf bestehen, dass dies ohne den Titel geschehe. Ich will vor, hinter, über, unter p.p.⁶⁷ den Versen nicht als Verfasser genannt werden u. erwarte von Deiner Freundschaft zu mir, daß Du meinen Wunsch respectiren wirst! Ich fühle mich wirklich ganz gescharfrichtert, so hat mich die Sache alterirt.⁶⁸ Ja, wenn's noch ein Gedicht wäre, aber es ist ja schnöder Bafel,⁶⁹ schier wie „Der thut tanzen, bei den Pflanzen p.p.“⁶⁴ Aber genug davon! [...]

Ganzhorn rechtfertigte sich in seinem Antwortschreiben vom 24. März 1875 wie folgt⁷⁰:

[...]

Das war von vielen tausend
mein letzter dummer Streich!

Das muß ich auch mir sagen, nachdem ich deinen Jammerbrief erhalten.

Die Sache ist also ergangen: ein Freund, Fabricant, wollte eine Abschrift im Vertrauen. u. er erklärte aber zugleich, er könne, damit ich nicht Abschrift zu machen nöthig habe, das Poem selbst abkopiren lassen durch Dintenabdruck. Ich nahm dieses Anerbieten an und da ich – soviel ich mich noch erinnern glaube – auch Dir geschrieben hatte, ich werde Dir auch Exemplare davon schicken und kein Hinderniß dagegen eingelaufen war⁷¹ –, so war u. blieb ich in der Sache bona fide.⁷² Statt des einfachen Abklatsches kam eines schönen Morgens ein Pack an mit dieser sauberen Darstellung.

So sehr mich das gelungene Werk freute, so sehr betrübt es mich nun. Ich habe auch gleich nach Empfang Deines Briefs die Mittheilung mit Deinem Namen eingestellt: ich hatte überhaupt nur eine kleinere Zahl Abdrücke, welche mit dem schönen Freiligrathschen Ueberrocke versehen waren, die grössere Zahl enthalt bloß die Inneneinlage, wo ich erst hinschreiben lassen muß, was es ist – nun natürlich ohne deinen Namen.

Uebrigens kann von einer Blamage oder Scharfrichterei wohl keine Rede seyn. Wer die Verse las, war sehr erfreut darüber. Ich kann Dir nur Ein Urtheil schreiben. Sonntag Judica⁷³ besuchte ich in Heidelberg meinen Freund Prof. Kuno Fischer⁷⁴, der gewiß als Aesthetiker etc. einen Namen hat: er las das Gedicht (geschrieben – nicht gedruckt) und äußerte am Schluß: auch dieses beweist wieder, daß Freiligrath ein (wahrer) Dichter ist. Möge dieses u. andere Urtheile Dich in Deiner Kümmerniß aufrichten!

Ich hatte keine Ahnung von etwas Argem. Es kann auch Niemand Gebrauch davon machen – Jeder muß sich sagen, daß dies nur eine vertrauliche Mittheilung ist – mein Name – Haemus kommt ja darin vor⁷⁵ u. so impertinent könnte wohl Niemand seyn, öffentl., für die Welt, Gebrauch davon zu machen.⁷⁶

[...] Also nochmals – nimm die Sache nicht übel auf. Ich denke, wenn ich später komme, Dich in besserer Stimmung zu finden. [...]

Für Freiligrath war die Auseinandersetzung damit erledigt, wie er in seinem Brief vom 25. März 1875 erklärte⁷:

Alles in Ordnung! Das Ding ist nicht werth, dass wir uns die Hälse drum brechen! Auch genügt mir Deine wahrhafte Erzählung des Hergangs vollkommen! Somit Gruß u. Handschlag, u. bei nächster Gelegenheit Sang und Gläserklang!

Ein corrigirtes Exemplar lege ich aber dennoch bei, wonach Du in den noch bei Dir befindlichen Abzügen die nothwendigen Verbesserungen vornehmen wollest. Der Schreibfehler in der 2^{ten} Strophe ist besonders böß.

In die 4. Auflage der *Gesammelten Dichtungen*, die nach Freiligraths Tod im Jahre 1877 erschien, wurde das Aufweichungsgedicht zum ersten Mal aufgenommen⁷⁸, und man kann nur sagen, es wäre schade gewesen, wenn es, wie Freiligrath ursprünglich beabsichtigte, einer breiteren Öffentlichkeit vorent-

halten worden wäre. Zeigt es doch noch einmal, auch wenn Freiligrath in seinem letzten Lebensjahr nicht immer danach zumute war, den einzigartigen Humor, der den Dichter, trotz mancher Schicksalsschläge über viele Jahre hinweg nicht verlassen hatte und der ihm auch noch im Alter verblieb.⁷⁹

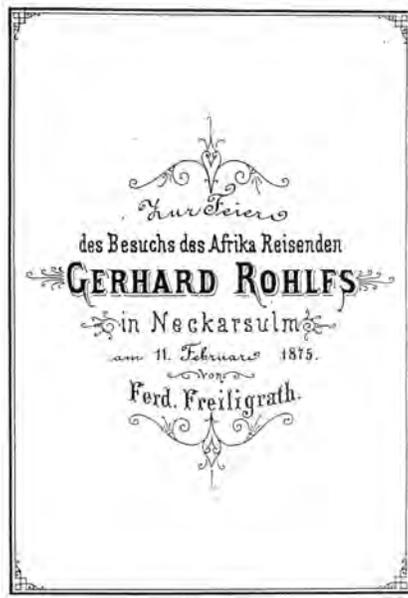
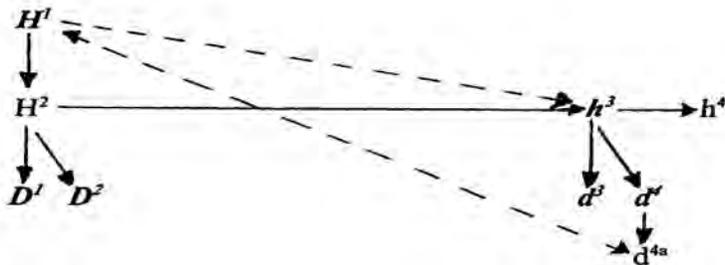


Abb. 4: Erster, von Ganzhorn veranlasster Druck des *Aufweichungs*-Gedichts von Ferdinand Freiligrath (Titelseite)⁸⁰

*Schema: Handschriften und Drucke des Gedichtes*⁸¹

(Freiligrath)

(Ganzhorn)



Zum Schema:

Die bis heute erhaltenen Handschriften und Drucke sind *kursiv* hervorgehoben.

Nach der Übersendung von H² an Ganzhorn übermittelt Freiligrath nachträglich mit Briefen vom 2. Februar 1875 und 9. Februar 1875 Korrekturen, die in b³ zum Teil übernommen werden (– – – →); d[#] erfolgte auf Veranlassung Freiligraths (Brief vom 21. März 1875); die Änderung (Entfernung des Umschlags, Tilgung des Verfasser Namens) wird im Brief Ganzhorns an Freiligrath vom 24. März 1875 mitgeteilt – unter Beifügung eines Exemplars von d[#]. Freiligrath trägt in dieses Exemplar (d^{4a}) handschriftlich Korrekturen (← – – →) ein, die Ganzhorn in die restlichen Druckexemplare von d[#] übernehmen soll. (Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 25. März 1875). Diese Korrekturen beziehen sich aber auf Fehler in b²; es sind keine zusätzlichen Änderungen in H¹.

Verwendete Siglen:

- H¹ Gedichthandschrift (GSA), eigenhändiges Manuskript mit Korrekturen Freiligraths
 H² (nicht erhaltene) Abschrift des Gedichts durch Freiligrath für Ganzhorn
 b³ (von Ganzhorn veranlasste) Abschrift des Gedichts von dritter Hand (FAG)
 h⁴ (nicht erhaltene) Abschrift des Gedichts für Rohlf's, vermutlich von H² oder b³
 D¹ Abdruck des Gedichtes in Ferdinand Freiligrath, *Gesammelte Dichtungen*, 4. Aufl., 1877, Bd. 4.
 D² Abdruck des Gedichtes in: *Freiligrath. Neue Gedichte*. Ida Freiligrath (Hrsg.), 1877.
 d[#] Privatdruck des Gedichtes durch Ganzhorn (FAG) mit Umschlag und Nennung des Verfassers (Freiligrath)
 d[#] derselbe Privatdruck (FAG), ohne Umschlag und ohne Verfasserangabe
 d^{4a} (nicht erhaltenes) Exemplar von d[#] mit Freiligraths handschriftlichen Korrekturen

Text- und Druckvarianten

Die Text- und Druckvarianten werden nachfolgend mitgeteilt (ohne spezielle Berücksichtigung der verschiedenen Zeichensetzung), und zwar in Gegenüberstellung ausschließlich der Varianten (Abweichungen) der handschriftlichen Fassung Freiligraths (einschließlich der darin erfolgten Änderungen) und der durch Ganzhorn veranlassten Gedichtabschrift und (davon abhängig) den von ihm besorgten Drucken. Strophe und Vers sind in durch Komma getrennte Ziffern angegeben (2,2 heißt: Strophe 2, Vers 2); in eckige Klammern [...] gestellt sind Textteile, die in der originalen Gedichthandschrift Freiligraths von diesem gestrichen worden sind (Entstehungsvarianten); [xxx] bezeichnet gestrichenen Text, der aus der Handschrift nicht zu entziffern ist.

H'

Zur Feier der abermaligen Aufweichung
des berühmten AfrikaReisenden
Gerhard Rohlfs
in der [xxx] Neckarsulm AufweichungsAnstalt
für [verdorrte].
eingetrocknete Wüstenpilger.
Februar 1875.

b' (entspricht d' und d')

Zur Feier des Besuchs
des Afrika Reisenden
GERHARD ROHLFS
in Neckarsulm
Am 11. Februar 1875.
von
Ferd. Freiligrath

- 2,2 [Die schwer voll] Voll Geist und Muth und Kraft
2,4 Nach[jagt] jagen der Wissenschaft!
2,6 Doch [leiblichen] andern Durstes auch Doch andern dürstets auch
2,7 Sind [treulich] dulndend sie beflissen
3,2 Da [ist es niemals] wird der Mensch nicht naß
4,3 Da [hört man stets nur: „Hätt' ich] tönt es
dumppf. „O, hätt' ich
4,7 [Kein: Prosit! Und kein: Es gilt!] Und ewig ungestillt!
6,7 Da schallt eine Stimm' aus Norden Da schallt eine Stimme aus
Norden
7,1 [xxx] Was gilt's, mit Spritz' und Trichter
7,2 Aufweicht euch, [xxx] unweit Ulm Am Neckar und an der Sulm
7,3 Der Oberamtsscharfrichter Aufweicht euch der Ober-
richter
7,5 [Getrost] [Herein] Herbei denn, ihr Verkrümbten! Herbei denn, ihr Ver-
krümbten
7,6 [Getrost, ihr] Herbei, und habt es gut
8,1 Schon [heilt'] half es zum Erstaunen
8,2 [Nach oft geleertem Schlauch] Nach oft geleertem Schlauch
(Hei, Zapfen, Spund und Schlauch)
8,3 Dem [wirklich äußerst Braunen] biedern und sehr braunen
8,4 [Dem Diamanten] Diamantenfinder Mauch
8,7 Dem gänzlich gelb Gebrannten Dem gänzlich Gelbgebrann-
ten
9,2 [xxx] Prüft, was ich leisten kann
9,5 Schon [spülen] [schwenken] kränzen eure Becher Schon kränzen neue Becher
10,2 [das ist gewißlich wahr] Trinkbar und prügelbar
10,8 ([xxx man] Heißt das, dem Reim zulieb!) Doch nur dem Reim zu lieb.
11,3 Auch hab ich für [xxx] euch mundiret
12,2 Dem Eil^{cc} – [Da, wie er spricht] Wie er noch spricht
12,4 Am Oberamtsscharfgericht Am Oberamtsgericht
12,7 Zur zweiten Auferweichung Zur zweiten Aufweichung
13,6 Mit [Hussa] [Jubel] Jodeln ziehn sie ein Mit Hurrah ziehn sie ein

Anmerkungen

- 1 Zweitletzte Strophe des Freiligrathgedichts *Zur Feier der abermaligen Aufweichung des berühmten Afrikareisenden Gerhard Rohlfs in der Neckarsulmer Aufweichungs-Anstalt für eingetrocknete Wüstenpilger*.
- 2 Im Brief an Freiligrath vom 17. Februar 1875 (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Nachlass Freiligrath VII (abgekürzt GSA), Ganzhornbrief 20, 4) schrieb Ganzhorn: „[...]Wie er [Rohlfs] sagt, hat er eine Reise nach America in Aussicht, um dort auch vorzutragen, und hat er mein Luise [Ganzhorns älteste Tochter, die von 1855 bis 1910 lebte] eingeladen, um seiner Frau indeß die Stunden zu kürzen. [...]“
- 3 Bildvorlage aus dem Besitz von Wilhelm Ganzhorn. Photograph: Jean Baptiste Feilner, Photograph, Wall No. 158, Bremen.
- 4 Über die Beziehungen Ganzhorns zu Freiligrath vgl. Manfred Walz, Jürg Arnold: *Ferdinand Freiligrath und Wilhelm Ganzhorn – eine 35jährige Freundschaft*. (Ferdinand Freiligraths Lebensabend in Cannstatt und Stuttgart (1868-1876), 4. Teil). In: Grabbe-Jahrbuch 2005, 24. Jg., Kurt Roessler, Peter Schütze (Hrsg.): Bielefeld: Aisthesis. 2006, 133 -154.
- 5 Sein bekanntestes Gedicht „Im schönsten Wiesengrunde“ wurde sehr bald zum Volkslied. Von Ganzhorns sonstigen Gedichten wurden nur einzelne veröffentlicht.
- 6 Neckarzeitung – Heilbronner Tagblatt (Filmexemplar Stadtarchiv Heilbronn) vom 3. Februar 1870, 258, 282 und vom 5. März 1870, 322. Bericht über Rohlfs Vortrag in Neckarsulm in Neckarzeitung Nr. 64 vom 18. März 1870 sowie ein allgemeiner Bericht über Rohlfs in Nr. 97 vom 27. April 1870.
- 7 Jürg Arnold: *Wilhelm Ganzhorn, Dichter des Liedes „Im schönsten Wiesengrunde“ und seine Frau Luise geb. Alber. Leben, Gedichte, Familien, Ahnen*. Ostfildern: Selbstverlag, 2004 (abgekürzt Arnold), 67.
- 8 Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 14. März 1870 (Deutsches Literatur Archiv Marbach, Nachlaß Wilhelm Ganzhorn (abgekürzt DLA) 9260, 1: „[...] es ist mir unmöglich, morgen zu kommen. Wie gerne ich auch Rohlfs hören u. nachher Zeuge sein möchte, wie so einem verdursteten Afrikareisenden Dein Brännlein mundet! Empfiehl mich dem tapfern Manne angelegentlich! Ich hoffe, ihn Donnerstag hier lesen zu hören, u. würde mich hochgeehrt fühlen, ihm die Hand drücken zu können. [...]“
- 9 Brief Rohlfs an Ganzhorn vom 31. Januar 1871 (DLA).
- 10 Horst Gnettner: *Stammbuch des Bremer Afrikaforschers Gerhard Rohlfs. 60 Stammbuchblätter als Faksimiles, in Druckschrift übertragen, bebildert und erläutert*. Hrsg. vom Museum Schloß Schönebeck. Bremen: H.M. Hauschild, 1996, (abgekürzt Gnettner).
- 11 Brief Rohlfs an Ganzhorn vom 30. Dezember 1872 (DLA).
- 12 Brief Ganzhorns an Freiligrath vom 16. Februar 1873, GSA, Brief 15,1. Der Eintrag Freiligraths lautet: „O lieb', so lang Du lieben kannst! / O lieb', so lang Du lieben magst! / Die Stunde kommt, die Stunde kommt, / Wo Du an Gräbern stehst und klagst! / Ich wollte Ihnen weniger Ernstes in's Album schreiben, hochverehrter Freund, aber der schmerzliche Verlust, an dem Sie mir jüngst Ihre

- u. Ihrer Frau Gemahlin Theilnahme so herzlich aussprachen, lässt mich kein anderes Wort finden. Ich drücke Ihnen treu u. dankbar die Hand. Stuttgart, 30. März 1873. F. Freiligrath“. (aus: Gnettner, ohne Seitenangabe).
- 13 GSA 17/ VIII, C8i, Brief II.
 - 14 GSA 17/ VIII, C8i, Brief III vom 24. August.
 - 15 Das Sonett ist abgedruckt bei Arnold, 67. Insgesamt existieren 28 Briefe und 6 Postkarten von Rohlfs an Ganzhorn im DLA und 5 Briefe Ganzhorns an Rohlfs im Archiv des Museums Schloß Schönebeck in Bremen.
 - 16 Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 12. Juli 1870, DLA 9266, 1: „[...] Kund u. zu wissen, daß ich wieder im Lande bin, und mich Deines trefflichen Sonetts auf die Hochzeit des der Löwin zum Opfer gewordenen Löwenbändigers Rohlfs dankbarlichst gefreut habe. [...]“
 - 17 Binswanger Straße 3, Richtung Osten. Aufgenommen 1967. Privatbesitz.
 - 18 Brief Ganzhorns an Freiligrath vom 8. September 1873, GSA, Brief 16, 2 und Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 10. September 1873, DLA 7579, 6.
 - 19 So z.B. Freiligrath in seinem Brief an Ganzhorn vom 2. Juni 1870, DLA 9264, 2: „[...] Euer Büttenfest am Sonntag soll ja glänzend abgelaufen sein. Walesrode [Ludwig Walesrode, Freund Freiligraths, den dieser an seiner Stelle nach Neckarsulm schickte], der eben hineinschaute, erzählte mir davon. Die Särge der Ahnen, welche „die Hall“ entlang“ gestanden, haben ihm mächtig imponirt. [...]“
 - 20 Ganzhornsöhne: Hermann Ganzhorn, geboren am 28. Dezember 1868, starb 1944. Die Taufe fand am 28. Februar 1869 statt. Wilhelm Ganzhorn, geboren am 3. September 1871, gestorben 1960. Getauft wurde er am 28. Oktober 1871.
 - 21 Der Vater. Wilhelm Ganzhorn sen.
 - 22 Ihnen: Oberbaurath Georg Morlok (1815-1896), Hofrath Friedrich Wilhelm Hackländer (1815-1877) und Ferdinand Freiligrath, die bei den Taufen als sog. Heiräthe oder Heilige Drei Könige auftraten.
 - 23 Der Junge: Hermann Ganzhorn.
 - 24 Ferdinand Freiligrath: *Gesammelte Dichtungen*. Stuttgart. G. J. Göschen, 1886, 5. Aufl., 4. Bd. (abgekürzt F IV), 22.
 - 25 Drei Räthe: vgl. Anm. 22.
 - 26 Trinkbarkeit: die von Ganzhorn geprägten Begriffe des trinkbaren Mannes und der Trinkbarkeit bezogen sich nicht nur auf die Trinkfestigkeit, sondern beinhalteten auch, dass die betreffenden Personen umgänglich und gesellig waren.
 - 27 F IV, 23.
 - 28 Das beweisen die bei Arnold, 67 zitierten Briefausschnitte von Rohlfs an Ganzhorn: „So hoch war ich mit der Himmelsleiter [Es wurde vermutlich neben Ganzhorns eigenen Gewächsen auch „Himmelreicher“ Rotwein aus Gundelsheim getrunken] in den Himmel gestiegen, daß ich erst heut entnüchert [sic] wieder auf der Erde bin. Bitte mich den Herren in Neckarsulm zu empfehlen. Tag und Nacht, die ich dort verlebte, werden mir unvergesslich sein“ / „Ich möchte gern noch einmal in den Himmel steigen und die Leiter dazu hast nur Du. Der Aufenthalt in Neckarsulm wird mir unvergänglich sein. Mit Grüßen für meine dortigen Freunde.“

- 29 Brief Ganzhorns an Freiligrath vom 16. Februar 1873, GSA, Brief 15, 2 (Mauch) und Brief Ganzhorns an Freiligrath vom 10. Oktober 1875, GSA, Brief 24, 4 (Nachtigal). Zu den Besuchen der beiden Afrikaforscher in Neckarsulm s. auch Arnold, 69.
- 30 „[...] Treuen Freunden zu gefallen / Hab’ erweitert ich die Hallen, / Strahlend im Kometenschein: / Und – gewiß ein löblich Handeln! – / Lad’ ich, die da durstig wandeln / Durch Europas Gauen, ein. / [...] / Daß Vertrauen ich gewinne, / Daß die Saison flott beginne, / Heisch’ ich euren Beistand mir: / Scheffel und den treuen Freilig- / Rathen will ich laden eilig, / Uns zur Freude und zur Zier. [...].“ Dieses hier im Ausschnitt zitierte Gedicht Ganzhorns vom 8. April 1875 ist die Antwort auf ein Gedicht von Carl Schönhardt (1833-1916) vom 4. April des Jahres. Aus: Marc André Souchay: *Wilhelm Ganzhorn. Der Oberamtsrichter von Neckarsulm*. In: Scheffel – Kalender für das Jahr 1913. Hrsg. vom Scheffelbund. Teschen, Wien, Leipzig. 1913, 138.
- 31 Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 9. Februar 1875, DLA 7590, 1f.
- 32 Allerschmerzlichste Erinnerungen: Die Erinnerung an die schwere Krankheit Otto Freiligraths, Freiligraths zweitältestem Sohn, im Februar 1873 und dessen Tod am 1. März desselben Jahres.
- 33 Die Reliefplakette wurde 1921 angebracht. Bildvorlage Stadtarchiv Neckarsulm N 10/1 Slg. Ehehalt O 3281.
- 34 F IV, S. 39-42.
- 35 Renner: Pferd.
- 36 Römer und Seidel: Weinglas und Bierkrug.
- 37 Mohrenfürsten: vielleicht Anspielung auf Freiligraths aus dem Jahre 1832 stammendes Gedicht *Der Mohrenfürst* (F I, 35-38).
- 38 Loos Tithoni, – Sie schnorren schimpflich ein: Tithonos ist eine Gestalt aus der griechischen Sage, die von Eos in eine Zikade verwandelt wurde.
- 39 Oberamtsscharfrichter: Freiligrath bezeichnete den Freund gelegentlich scherzhaft als Oberamtsscharfrichter, obwohl Ganzhorn allgemein als milder Richter geschildert wurde.
- 40 Diamantenfinder Mauch: Carl Mauch (1837-1875) hatte auf seinen Forschungsreisen in Südafrika Diamantenfelder entdeckt und erhielt dafür die Bezeichnung *Diamanten – Mauch*.
- 41 Reichsgesandter beim Ammon: auch Amon oder Amun geschrieben. Altägyptisch = der Verborgene. Ursprünglich ein Windgott, der mit dem Fruchtbarkeitsgott verschmolz und später mit dem Sonnengott zu Amun – Re zusammenwuchs und zum Götterkönig und Reichsgott wurde.
- 42 Meine Söhne, meine zwei: Hermann und Wilhelm Ganzhorn (vgl. Anm. 20).
- 43 Trinkbar: vgl. Anm. 26.
- 44 Hämus: hier Bezeichnung von Wilhelm Ganzhorn jun. Wohl im Schwäbischen aus der zweiten Silbe von Wilhelm abgeleitet.
- 45 Romulus und Remus: nach der römischen Sage wurden die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus von einer Wölfin aufgefunden und gesäugt. Romulus, der seinen Bruder erschlug, gründete angeblich die Stadt Rom.
- 46 Mundiren: ins Reine schreiben.

- 47 Von der Reblaus meinen Tractat: Die Reblaus verursachte damals auch in Württemberg größere Schäden an den Weinstöcken, was Ganzhorn in einem Gedicht erwähnte.
- 48 Zweite Auferweichung: Diese fand am 11. Februar 1875 statt, während die erste bereits am 15. März 1870 war.
- 49 Muscateller: eine Weißweinsorte.
- 50 Mystisch: geheimnisvoll.
- 51 Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 29. Januar 1875, DLA 7587, 3f.
- 52 Genre: Gattung.
- 53 Brief vom 2. Februar 1875, DLA 7588, 1. Darin hieß es: „[...] Die vier ersten Verszeilen der achten Strophe müssen also lauten: Schon half es zum Erstaunen / (Hei Zapfen, Spund und Schlauch!) / Dem biedern und sehr braunen / Diamantenfinder Mauch; was somit entsprechend abzuändern bitte. [...]“
Brief vom 9. Februar 1875, DLA 7590, 3f. „[...] Noch eine Bitte Rohlfs eine Abschrift meines Aufweichungs Poems nehmen. Aendere in dem Fall (außer den Dir bereits am 2. d. M. bezeichneten Zeilen der 2^{ten} Strophe „treulich“ in „dul-dend“ ab. Auch hieße es gegen das Ende wohl besser: „Mit Jodeln ziehn sie ein“ statt „Mit Hussa p.p.“. Nun, feiert eine vergnügte Nacht miteinander! Ich gebe Euch meinen wüstenköniglichen u. mohrenfürstlichen Segen dazu!“. [Anspielung Freiligraths auf seine Gedichte *Der Wüstenkönig* (1869) und *Der Mohrenfürst* (1832)].
- 54 Brief vom 17. Februar 1875, GSA, Brief 20, 1-4.
- 55 Hujus: (lat.) dieses, hier: dieses Monats.
- 56 Hohe Gönnerschaft: die Expedition durch die Libysche Wüste (1873/74) war vom ägyptischen Vizekönig finanziell erheblich unterstützt worden.
- 57 Zitiert nach Arnold, 68f.
- 58 Brief Freiligraths an Ganzhorn vom 3. Februar 1875, DLA 7589, 2: „Rohlfs Vorlesung gestern Abend hier im Wilhelmsbad [im Kursaal von Bad Cannstatt] war vortrefflich u. äußerst zahlreich besucht. Ebenso die vorgestrige im Königsbad zu Stuttgart.“ Das Königsbad, inzwischen abgerissen, befand sich ungefähr auf halbem Wege zwischen Stuttgart und Bad Cannstatt.
- 59 Hôtel Hermann: damals das größte und beste Hotel in Cannstatt, das sich auf der anderen Seite des Neckars gegenüber Freiligraths Wohnung befand. Im Hotel Hermann verbrachte Freiligrath nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Sommer 1868 kurze Zeit und feierte dort im Mai 1969 die Hochzeit seiner zweitältesten Tochter Luise. Heute steht auf dem Gelände das Rote Kreuz-Krankenhaus.
- 60 Brief Freiligraths an Rohlfs vom 6. Februar 1875, Archiv Museum Schloß Schönebeck in Bremen, Rohlfs-Nachlass, 7.32.9.1.
- 61 Z.B. Freiligraths Tauflieder und das 1870 entstandene Kriegsgedicht *Hurrab, Germania!*
- 62 Brief vom 17. Februar 1875, GSA, Brief 20, 4: „Eine Abschrift des Poema ist ihm [Rohlfs] zu Theil geworden u. ich sinne darauf, wie ich – hohe obrigkeit[liche] Bewillig[un]g vorausgesetzt – es auch an Freunde u. Gönner mittheilen kann. [...]“
- 63 Brief vom 9. März 1875, GSA, Brief 21, 3.

- 64 Brief vom 21. März 1875, DLA 7591, 1-3.
- 65 Rohlfsiade: Freiligraths Aufweichungsgedicht.
- 66 Kalligraph: Schönschreiber.
- 67 P.p.: (lat.) perge, perge = fahre fort.
- 68 Alterit : aufgeregt.
- 69 Bafel: (aus dem Jiddischen) = Ausschussware, Geschwätz.
- 70 GSA, Brief 22, 1- 4.
- 71 Freiligrath hatte auf die beiden Briefe Ganzhorns vom 17. Februar und vom 9. März tatsächlich nicht geantwortet! (vgl. seine Entschuldigung, dass er „schon seit mehreren Wochen Patient“ sei).
- 72 Bona fide: guten Glaubens.
- 73 Sonntag Judica: (lat. = richte!) der Passionssonntag, d.h. der zweite Sonntag vor Ostern.
- 74 Kuno Fischer, der Aesthetiker: Kuno Fischer (1824-1907), den Ganzhorn während seiner Amtszeit in Neuenbürg/Schwarzwald kennen gelernt hatte, war ein bedeutender Philosoph und Hegelforscher.
- 75 Hämus: vgl. Anm. 44.
- 76 Der Name Freiligraths, des Verfassers, kommt in dem Gedicht nicht vor, aber Ganzhorn und sein Beruf werden darin erwähnt.
- 77 DLA 7592, 1.
- 78 Ferdinand Freiligrath: *Gesammelte Dichtungen. Neue, sehr vermehrte Auflage*. Stuttgart: Göschen; Bd 4, 39 bis 42. Das Gedicht erschien ebenfalls zeitgleich in: Ferdinand Freiligrath: *Neue Gedichte*. Stuttgart: Cotta. 1877, 268 bis 271.
- 79 Vgl. auch das Gedicht an Scheffel (*Hebel und Scheffel*) zu dessen 50. Geburtstag am 16. Februar 1876, Freiligraths letztes Gedicht! Er verstarb am 18. März.
- 80 Familienarchiv Ganzhorn (abgekürzt FAG) 76, Privatbesitz.
- 81 Dieses Schema wurde von Konrad Hutzelmann aus Münster/W. erstellt.

KURT ROESSLER

Neues zu Freiligrath im Jahre 2006

Muffendorfer Abende

Das Ehepaar Ingrid Schmitt-Jüssen und Dipl. Ing. Axel Schmitt besitzt im Bonner Ortsteil Muffendorf, dem wohl schönsten Fachwerkkort des Bonner Raums, ein Antiquariat, das rheinische Literatur, Bilder, Drucke, Geschirr, Mobiliar etc. des 19. und des Anfangs des 20. Jahrhunderts anbietet. Seit einigen Jahren führen sie unter dem Titel *Rheinische Kostproben* Ortbesichtigungen durch, die mit einem abschließenden gemeinsamen Essen mit rheinischen Speisen und Weinen in den Räumen des Antiquariats verbunden sind. Zwischen den Gängen liest Axel Schmitt aus frühen Ausgaben der Schriftsteller des 19. Jahrhunderts vor, manchmal auch aus deren Erstausgaben, die sich in den Regalen des Antiquariats befinden. Dabei werden in stimmungvoller Umgebung und mit viel Muße Leben und Werk der Autoren beleuchtet. Als Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft und des Freiligrath-Arbeitskreises stehen bei Familie Schmitt Ferdinand Freiligrath und sein Freundeskreis im Mittelpunkt. Die Veranstaltungen des Jahres 2006 waren Georg Weerth zur Feier seines 150. Todesjahres gewidmet. Informationen zu den kommenden Veranstaltungen sind unter Tel.: 0228-332165 bzw. 327021 oder E-Mail asj@bonn-antik.de zu erhalten.

Freiligrath-Haus in Unkel

Im Jahre 2006 wurde in Unkel am Rhein die Restaurierung des Äußeren und des Inneren des Freiligrath-Hauses durch die neue Besitzerfamilie begonnen. Im Laufe des Jahres fanden hier gelegentlich literarische Abende zu rheinischen Dichtern statt. Frau Hochschuldozentin Dr. Katharina Corsepius und ihr Gatte Oliver Kessler M. A. sind als Mitglieder des Freiligrath-Arbeitskreises weiterhin bereit, Veranstaltungen zu Freiligrath und seinem poetischen Freundeskreis in ihrem Hause durchzuführen.

Erneuter Besitzerwechsel der Krone Assmannshausen

Seit März 2006 hat das besonders Ferdinand Freiligrath verbundene Hotel Krone Assmannshausen einen neuen Besitzer: Dr. Rolf Lohbeck aus Schwelm, bekannt als Inhaber der Brauerei Schwelm und der Gruppe Burgen- und Schlosshotels Dr. Lohbeck oHG. Es muss noch der intensive Be-

zug des Freiligrath-Arbeitskreises zu dem neuen Besitzer hergestellt werden, wie er zuvor zur Familie Hufnagel-Ullrich und auch dem Nachfolgebesitzer Herrn Botho Jung bestanden hat. Nach wie vor befinden sich die Freiligrath-Autographen (u.a. von *Ein Glaubensbekenntniß*) in der Hand von Rechtsanwalt Hans Burckhardt Ullrich (s. *Grabbe-Jahrbuch 2004*, 166/7). Im Licht des erneuten Besitzerwechsels erscheint die vom Verfasser als ehemaligem ehrenamtlichen Archivar der Krone zunächst angestrebte Rückgabe an das Hotel und sein Freiligrath-Zimmer sinnlos. Als beste Lösung bietet sich die Übernahme in die öffentliche Hand durch Ankauf seitens eines der großen Freiligrath-Archive an. Die Lippische Landesbibliothek hat bereits Interesse an einem solchen Vorgehen geäußert.

10 Jahre Freiligrath-Arbeitskreis der Grabbe-Gesellschaft

Im Sommer 1996 fanden sich Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft zusammen, die an Werk und Leben Ferdinand Freiligraths interessiert waren, um innerhalb der Gesellschaft einen besonderen Freiligrath-Arbeitskreis zu gründen. Diese Gründung wurde auf der Mitgliederversammlung am 9. Mai 1996 und nochmals von Vorstand und Beirat am 19. Juni 1996 bestätigt und im Grabbe-Jahrbuch 1997 vorgestellt. Der Arbeitskreis wurde bislang von Konrad Hutzelmann im Beirat und von Kurt Roessler im Vorstand vertreten. Er umfasst sowohl Mitglieder, die mit eigenen Artikeln Werk und Leben Freiligraths behandeln, wie auch Interessierte ohne eigene schriftstellerische Tätigkeit.

Der Arbeitsreis wirkte eher im Stillen, konnte jedoch in den vergangenen 10 Jahren viele der 1997 im Grabbe-Jahrbuch formulierten Ziele erreichen, darunter die Zusammenführung der an Freiligrath Interessierten innerhalb und außerhalb der Grabbe-Gesellschaft und die verstärkte Präsenz der Freiligrath-Forschung im Grabbe-Jahrbuch. Als besondere Tagungen wurde im Mai 1998 in Bad Honnef das Interdisziplinäre Kolloquium *Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth als Revolutionäre von 1848* mit mehreren Exkursionen und im September 2003 in Detmold das Kolloquium *Freiligraths Briefe – Die Prosa des Poeten* ausgerichtet. Letzteres Kolloquium befasste sich mit dem Problem einer möglichen Publikation der Korrespondenz. Daneben wurden von Mitgliedern des Arbeitskreises Vorträge gehalten, sowie literarische Abende, musikalische Soireen, Rundfunk- und Fernsehsendungen, Exkursionen, Führungen und Festveranstaltungen organisiert. Im Grabbe-Jahrbuch, aber auch in anderen Publikationsträgern wurden zahlreiche Artikel zu Freiligrath veröffentlicht. Darunter sind auch einige Bücher wie die Schrift zu Freiligraths 125. Todestag im Jahre 2001 *Ferdinand Freiligrath und der Rolandsbogen* und das Heft zur Anbringung der Plakette am Melos-Haus in Großmonra im Jahre 2006.

Im zehnten Jahre seines Bestehens will sich der Arbeitskreis personell und strukturell erneuern. In vier Jahren steht das große Ereignis des 200. Geburtstags Freiligraths an. Hierzu müssen alle Kräfte gebündelt werden. In verschiedenen Vorstands- und Beiratsitzungen der Grabbe-Gesellschaft der Jahre 2005 und 2006 wurde die Herausgabe einer gesonderten Publikationsreihe *Freiligrath-Mitteilungen* oder einfach *Freiligrath* durch den Arbeitskreis gebilligt, die sowohl längere Artikel wie auch Briefwechsel enthalten soll, die den für Freiligrath zur Verfügung stehenden Platz im Grabbe-Jahrbuch überschreiten würden. Am 24. August 2006 fand dazu am Rolandsbogen ein erstes Redaktionsgespräch von Konrad Hutzemann, Kurt Roessler und Manfred Walz statt. Ferner soll die Mitgliedschaft im Arbeitskreis nicht notwendigerweise an die in der Grabbe-Gesellschaft gebunden sein, was in den vergangenen Jahren inoffiziell auch schon so gehalten wurde. Allerdings sind die meisten am Arbeitskreis Interessierten sowieso schon Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft. Eine neue Werbung ergab Ende 2006 etwa 150 Personen und Vereine als Mitglieder oder Interessierte. Das Jahr 2007 soll mit Treffen der rheinischen Mitglieder im Februar in Bornheim und der westfälischen Mitglieder auf einem Freiligrath gewidmeten Symposium im April in Detmold sowie zahlreichen Veranstaltungen am Rolandsbogen im Herbst 2007 eine weitere Festigung des Arbeitskreises herbeiführen. Die große Herbstexkursion der Grabbe-Gesellschaft zusammen mit dem Lippischen Heimatbund wird der Verfasser Anfang Oktober 2007 eine Woche lang in die „Lyrische Landschaft Mittelrhein“ führen; auch der Grabbe-Punsch 2007 wird darauf Bezug nehmen. Informationen zum Arbeitskreis, darunter auch die Liste der Mitglieder und Interessierten, sowie zu weiteren Veranstaltungen können beim Verfasser unter Tel. 02227-6590 oder E-Mail kurt.roessler@yahoo.de angefordert werden.

Die äußere Feier zum zehnjährigen Bestehen des Freiligrath-Arbeitskreises fand am 5. Oktober 2006 im Restaurant Rolandsbogen in Remagen-Rolandswerth statt. Sie vereinigte auch die Mitglieder des Ortsverbands Bonn des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e.V. zu deren 100. Jubiläum. Grußworte sprachen Dr. Peter Dallinger als Vorsitzender des Ortsverbands Bonn des RVDL und Dr. Peter Schütze als Präsident der Grabbe-Gesellschaft. Ferner vertraten Dr. Werner Broer als Altpräsident und der Verfasser als aktueller Vizepräsident sowie viele rheinische Mitglieder die Grabbe-Gesellschaft und den Freiligrath-Arbeitskreis. Insgesamt vereinigte der Abend etwa 100 Personen. Kurt Roessler hielt einen Lichtbildervortrag zum Thema *Burg Rolandseck und Rolandsbogen von den Kelten bis Clinton*, Peter Schütze rezitierte unter großer Anteilnahme Gedichte zum Rolandsbogen von der *Ballade vom Grafen und der Nonne* über Freiligraths

Spendenaufruf bis hin zu Guillaume Apollinaires *Rbénanes*; der Bassbariton Ulrich Schütte sang romantische Lieder um den Rolandsbogen; der Festabend mit Buffet und rheinischen Weinen wurde von allen mit dem Singen rheinischer Lieder, darunter Simrocks und Mendelssohn Bartholdys *Warnung vor dem Rhein* und Jörg Ritzels und Paul Manias *Rolandsbogenlied* beschlossen.

Anbringung der Freiligrath-Plakette am Haus Hauptstraße 50 in Großmonra in Thüringen am 16. und 17. September 2006

Ferdinand Freiligrath verbindet mit dem Dorf Großmonra in Thüringen die Verlobung und Heirat mit Ida Melos, die aus einer hier beheimateten Familie stammte. Das Haus ihrer Mutter, in dem auch die Verlobung und die äußere Feier der Hochzeit stattfanden, steht noch heute nur wenig verändert in der Hauptstraße 50. Das war jedenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Literaturforschung wie auch in Großmonra selbst nur wenig bekannt, bis vor etwa 15 Jahren der Kölner Hans Syring, Mitglied der Grabbe-Gesellschaft und später auch ihres Freiligrath-Arbeitskreises, persönliche Kontakte zu Großmonra aufnahm. Er fand in Pfarrer Eckehard Blümel und der Gemeindegemeindeführerin Adelheid Ziegenhorn geeignete Ansprechpartner, die ihn mit literarischem Material sowie lokalen Informationen versorgten und zu den wichtigen Stätten führten. Hans Syring begeisterte dann auch den Verfasser dieser Zeilen, der damals Vorstandsmitglied der Grabbe-Gesellschaft und Mitherausgeber ihres Jahrbuchs war. Dieser begab sich ebenfalls nach Großmonra und setzte die Recherchen zusammen mit den beiden oben Genannten fort. Die Frucht dieser Arbeiten publizierten Hans Syring und der Verfasser im Grabbe-Jahrbuch 1997 unter dem Titel *Ferdinand Freiligraths Verlobung und Hochzeit in Großmonra und Großneuhausen*. Im Oktober 2002 unternahm die Grabbe-Gesellschaft eine Exkursion zu den Stätten Freiligraths in Thüringen, dabei auch nach Großmonra und Großneuhausen, dem Ort der kirchlichen Eheschließung von Ida Melos und Ferdinand Freiligrath am 20. Mai 1841. Hierbei wurde der Wunsch laut, am Hause der Familie Melos eine Gedenkplakette anzubringen. Ein Spendenaufwurf im Grabbe-Jahrbuch 2003 fand ein reges Echo, und im Jahre 2004 waren 840 Euro beisammen. Fabian Rabsch, ein junger Architekt und Dozent an der Fachhochschule Lemgo, wurde beauftragt, eine Plakette zu entwerfen, die Anfang 2005 in Bronze gegossen wurde. Neben der Signatur Freiligraths trägt die Plakette den Text: „In diesem Hause verlobten sich der Dichter Ferdinand Freiligrath („Wir sind das Volk“) mit Ida Melos und feierte hier sein Hochzeit am 20. Mai 1841. Freiligrath-Arbeitskreis der Grabbe-Gesellschaft Detmold im Mai 2004“.



Abb. 1: Die Exkursion der Grabbe-Gesellschaft vor dem Melos-Haus in Großmonra im Oktober 2002.



Abb. 2: Pfarrer Hartmut Lösch im Jahre 2002 vor dem Altarraum in Großneuhausen, in dem Ida Melos und Ferdinand Freiligrath am 20. Mai 1841 sich ihr Ja-Wort gaben.



Abb. 3: Die Darsteller von Ida Melos und Ferdinand Freiligrath im Festumzug zur 1300. Jahresfeier der ersten Erwähnung des Ortes Großmonra im Mai 2004.

Alle Passagen, die zu dem o.a. Thema in den Grabbe-Jahrbüchern von 1997 bis 2004 erschienen sind¹, und weitere Informationen, darunter eine erste Kurzbiographie von Ida Freiligrath, geb. Melos, sind in einem Heft zusammengefasst, das am 16. September 2006 an die Teilnehmer eines Ortsfestes und bei der Anbringung selbst verteilt wurde und über den Autor oder die Grabbe-Gesellschaft erworben werden kann.²

Der Verfasser möchte dankbar erinnern an Hans Syring († 19. März 2002), Adelheid Ziegenhorn († 14. Dezember 2004) und Pfarrer Eckehard Blümel († 30. Dezember 2005). Sein Dank für die Zusammenarbeit in den letzten Jahren gehört dem Lokalhistoriker Lothar Bechler, den Bürgermeistern Udo Hoffmann und Günther Kilian von Großmonra bzw. Großneuhäusen, Herrn Lichtenstein, dem Besitzer des Melos-Hauses, Pfarrer Hartmut Lösch von Großneuhäusen, Frau Trautlind Mathes in Großmonra, Pfarrer Sprenger von Großmonra und Frau Brunhild Upitz, der Vorsitzenden des Heimatvereins Großmonra, die die Ereignisse um die Anbringung der Plakette organisiert hat. Ferner seien die Spender der Plakette bedankt: Hartmut Bindig, Gerd Gadek, Karl Koch, Ingrid Lelley, Kurt Müller, K. R., Manfred Walz und die Grabbe-Gesellschaft.



Abb. 4: Am 17. September 2006 sitzt die Plakette in der Wand des Meloshauses.

Die Anbringung der Plakette fand im Rahmen eines Sommerfestes des inzwischen 1303 Jahre alten traditionsreichen Dorfes statt. Die Grabbe-Gesellschaft und der Freiligrath-Arbeitskreis waren durch die Ehepaare Regina Vollmer-Müller/Kurt Müller und Ursel/Manfred Walz sowie den Verfasser als stellv. Präsidenten und Sprecher vertreten. Auf ein erstes Treffen mit Frau Brunhild Upitz am Samstagmorgen, 16. September 2006 folgte die provisorische Anbringung der Plakette mit Hilfe des Hausbesitzerehepaares Lichtenstein. Auf dem Festplatz im Forst hoch über dem Dorf hatte der Verfasser am Nachmittag des Samstags die Gelegenheit, mit Hilfe der Lautsprecheranlage alle Teilnehmer über Ferdinand Freiligrath, Ida Melos und ihre Beziehungen zu Großmonra zu unterrichten. Am Abend fand noch ein Besuch der Pfarrkirche in Großneuhäusen statt. Pfarrer Blümel erläuterte den Fortschritt der Restaurierung dieser schönsten dörflichen Barockkirche Thüringens, in der Ida und Ferdinand Freiligrath sich ihr Ja-Wort gaben. Am Sonntag, 17. September 2006 fand dann um 10:30 h in Anwesenheit des Bürgermeisters Hoffmann, von Frau Upitz und der oben erwähnten Mitglieder des Freiligrath-Arbeitskreises, sowie von etwa 35 weiteren Ein-



Abb. 5: Vortrag des Gedichtes *Meiner Frau zum Geburtstage* durch Kurt Müller. (v.l.n.r.) Ursel und Manfred Walz, Kurt Müller, ein Ortsbewohner, Brunhild Upitz.



Abb. 6: Der Kern der Festgesellschaft (v.l.n.r.) Brunhild Upitz, Bürgermeister Udo Hoffmann, Kurt Müller, Ehepaar Lichtenstein, Manfred Walz, Kurt Roessler.

wohnern des Dorfes die feierliche Anbringung der Plakette statt. Danach trug Kurt Müller Freiligraths Gedicht *Meiner Frau zum Geburtstage. (Mit einer Erika.)* vor, das der Dichter im Dezember 1844 im Brüsseler Exil seiner Frau gewidmet hat. Es spricht in den ersten Strophen die Landschaften an, in denen sie bis dahin gelebt hatten, und in der zweiten Strophe besonders Thüringen³:

Wo du und ich geboren sind,
Da rauscht sie allerorten;
Sie schüttelt sich im Morgenwind
Vor deiner Wartburg Pforten;
Sie spiegelt sich in Ilm und Saal,
Und in der Unstrut goldnes Thal
Herschaut sie vom Kyffhäuser.

Der Verfasser schloss seinem Dank für alle Beteiligten eine kurze Ansprache an, in der er die Bedeutung der Revolutionslyrik Freiligraths gerade in der derzeitigen Situation der Umstrukturierung unseres Staates und in Hinblick auf die besondere Situation der neuen Bundesländer erläuterte. Er endete mit der letzten Strophe von *Trotz alledem! (Variirt.)*⁴.

Anmerkungen

- 1 Hans Syring, Kurt Roessler: *Ferdinand Freiligraths Verlobung und Hochzeit in Großmonra und Großneubausen*. In: Grabbe-Jahrbuch 1997, 16. Jg., Werner Broer, Fritz U. Krause, Kurt Roessler (Hrsg.), Detmold: Grabbe Verlag, 1997, 160-190. Kurt Roessler: *Freiligraths Beziehungen zu Weimar – eine Ergänzung*. In: Grabbe-Jahrbuch 2002, 21. Jg., Kurt Roessler, Peter Schütze (Hrsg.), Detmold: Grabbe Verlag, 2002, 205-216. K. R.: *Exkursion: Auf den Spuren Freiligraths in Thüringen*. In: Grabbe-Jahrbuch 2002, 21. Jg., Kurt Roessler, Peter Schütze (Hrsg.), Detmold: Grabbe Verlag, 2002, 217-219. [K. R.]: *Freiligrath-Plakette am Melos-Haus in Großmonra/Thüringen*. In: Grabbe-Jahrbuch 2003, 22. Jg., Kurt Roessler, Peter Schütze (Hrsg.), Bielefeld: Aisthesis, 2003, 174. Kurt Roessler: *Notizen zu Freiligrath für das Jahr 2004*. In: Grabbe-Jahrbuch 2004, 23. Jg., Kurt Roessler, Peter Schütze (Hrsg.), Bielefeld: Aisthesis, 2005, 165-175; 1. Abschnitt: *Plakette für das Melos-Haus in Großmonra von Fabian Rabsch*, 165.
- 2 *Ferdinand Freiligrath und Ida Melos in Großmonra*. Kurt Roessler (Hrsg.), Bornheim: Verlag Kurt Roessler, 2006.
- 3 Ferdinand Freiligrath: *Neuere politische und sociale Gedichte. Erstes Heft*. Köln: Eigenverlag, 1849, 5-8.
- 4 Ebd., 65.

Jahresbericht 2005/06

Kein Autor, und sei er der wunderlichste Eigenbrötler, schafft nur für sich und aus sich heraus. Auch Grabbe, unser streitbarer und egozentrischer Genius, kannte sich aus in Geschichte und Literatur. Nicht ohne eine gewisse Eitelkeit sah er sich selbst gern als Polyhistor. Er wusste, was er bei wem lernen konnte und wen er zum Gefecht herausforderte. Er litt darunter, dass sein Fehdehandschuh so selten aufgehoben wurde, dass seine Stimme oft ohne Echo verhallte.

Von beidem wird zu reden sein: von der Vielfalt des literarischen Ensembles und der historischen Bezüge, die sich über die Beschäftigung mit einzelnen Personen wie Grabbe, wie Freiligrath, wie Weerth erschließen lassen, und von deren Streitkultur, die dringend aufgefrischt werden muss.

Auch Gedenktage und andere Ereignisse, die mit der Erinnerung an unsere Dichter verbunden sind, können als Herausforderung begriffen werden, derlei Bezüge und Wechselwirkungen zu ermitteln. Das führt uns über Einzelbiographie und Werkimmanenz hinaus. Der Blick auf größere Zusammenhänge wird geschärft, die Rolle, die Grabbe, Freiligrath, Weerth für die literarische und politische Entwicklung Deutschlands gespielt haben, wird deutlicher. Detmold erweist sich als die Geburtsstadt von Schreibweisen und Gedanken, die alle Kleinkrämerei sprengen und weit mehr als nur regionale Bedeutung haben. Das ist nicht unbekannt, aber von Zeit zu Zeit ist es wichtig, es sich wieder ins Gedächtnis zu rufen. Denn es geht auch um Pfunde, mit denen die Stadt wuchern könnte.

Solche Zusammenhänge zu ermitteln gehört zu den Aufgaben einer literarischen Gesellschaft, wie der Verfasser meint. Das sind die Pfunde, mit denen sie wuchern kann. Dieses Buch dokumentiert ihre Bemühungen im vergangenen Jahr; anderes, wie die Beschäftigung mit Grabbes Verhältnis zu Schiller und die Vergabe des letzten – und wohl auch buchstäblich *letzten* – Grabbe-Preises, sind im *Grabbe-Jahrbuch 2005* nachzulesen.

Eine Nachlese auf das Schillerjahr bot der Grabbepunsch am 11. Dezember 2005. „Niveauvolle Heiterkeit“ herrschte, wie die Lippische Landeszeitung befand. Da der Verfasser selbst beteiligt war am Programm des von vielen Freunden der Gesellschaft besuchten Treffens, überlässt er hier gern der Referentin des Blattes, Frau Nevermann, das Wort: „Noch ist Schiller-Jahr, und so widmete sich Präsident Dr. Peter Schütze einem Dichter, der auf das jung verstorbene Detmolder Genie mehr Einfluss hatte als selbst Shakespeare. In seiner Deklamation der episch angelegten *Glocke* trat die

Großartigkeit dieses gleichnishaften Gedichts neu zutage, frei von falschen Betonungen [...]. Hans Hermann Jansen bot am Klavier gemeinsam mit der Cellistin Gerhild Mignat einige beeindruckende Proben Robert Schumanns späromantischer, von sanfter Melancholie gekennzeichneten Duos. Eine weitere Schiller-Huldigung bot die zwölfjährige Sängerin Laura Ullrich mit einigen Strophen der *Ode an die Freude*.“

Zum dritten Mal konnte in der Grabbe-Gesellschaft Roland Rittig begrüßt werden, der sich als Vorsitzender der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft in Zeitz der Wiederentdeckung des unverdient in Vergessenheit geratenen Dichters verschrieben hat. Ortlepp brachte im Jahre 1839 in Stuttgart eine Anthologie mit dem Titel *Schiller-Lieder* heraus, in der Hommagen verschiedener Schriftsteller ebenso erschienen wie eigene Texte. Das Buch gehöre, so Rittig, heute mit seiner Zeitkritik und seiner Auseinandersetzung mit dem aufkommenden Materialismus zu den wichtigsten Dokumenten. Mit Roland Rittig ist ein weiterer Austausch von Vorträgen und anderen kulturellen Veranstaltungen ins Auge gefasst. Noch etwas anderes kam mit seiner Hilfe zustande: Der Verfasser stieß bei der Durchsicht einer deutschsprachigen Sammelausgabe der Dramen Shakespeares aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auf mehrere Übersetzungen Ortlepps. Da er für die Schloss-Spiele Hohenlimburg 2006 eine Inszenierung des *Sommernachtstraums* vorbereitete, erkundigte er sich bei Rittig, ob Ortlepp das Stück ebenfalls übertragen habe. Rittig bejahte, schickte den Text – und so fand am 19. August 2006 die erste Uraufführung einer Theatervorlage des Zeitzer Dichters statt.

Das ist gemessen an unseren speziellen Aufgaben nur eine erfreuliche Begleiterscheinung des Kontaktes zweier Gesellschaften. Zurück zu den zentralen Ereignissen vor Ort: Am 10. Februar 2006 präsentierte das Landestheater auf der Studiobühne des Grabbehauses Johannes Schrettlers Stück *fliegen/geben/schwimmen*. Dem jungen Autor war dafür der Grabbe-Preis 2004 zuerkannt worden. Einem der Juroren, dem Dramaturgen Jürgen Popig, ist es zu verdanken, dass dieses junge, wilde und neuartige Theaterstück in den Uraufführungszyklus aufgenommen wurde, mit dem das Theater am Domhof in Osnabrück die Spielzeit 2005/06 eröffnete. Wie furios dieses gesamte Spektakel war und wie überzeugend gerade diese Aufführung darin hervorstach, beschreiben die Kritiken von Stefan Keim und von Fritz Udo Krause. Wir haben sie im Grabbe-Jahrbuch 2005 abgedruckt. Leider fand sich das Lippische Landestheater nicht zu einer eigenen Inszenierung bereit, sondern lud lediglich das Osnabrücker Ensemble zu einem Gastspiel ein. Und das bot ein spannendes, konzentriertes, jugendlich frisches und pffiffiges Spiel, ein Spiel, das Auswege sucht in verzweifelter, zukunftsleerer Lebenslage, ohne sie bewältigen, ohne ihr Sinn und Ziele geben zu können. Phantasie und Wirklichkeit verschwimmen, Theater bleibt stets

als Theater kenntlich und macht auch extreme Zustände und Situationen erträglich. Wie intensiv die Aufführung des preiswürdigen Stückes wirkte, belegt die Kritik des Gastspiels im Lippischen Kultur-Journal der Landes-Zeitung (13. Februar 2006):

Heraus aus dem selbst gesponnenen Kokon der Vereinsamung wollen sowohl der mit Grundstück und Haus in der Ost-Steiermark ausgestattete Swazy (hervorragend: Richard Barenberg) als auch seine Freundin Helga (Julia Köhn), die sich in Streit und Zweisamkeit wie verlassene, trotzige Kinder gebärden. Was sie keineswegs von Partnertausch und Partnerwechsel abhält, die lediglich Lust beim Sex, doch nicht einmal Erotik und schon gar nicht Liebesgefühle hervorbringen. Das zweite Paar besteht aus einem schon etwas älteren und zynisch gewordenen Polizisten (Dietmar Nieder) und einer beruflich wenig erfolgreichen Psychologin (Nicole Averkamp), die sich mit Workshops und Vegetarierturn zu trösten versucht. Sehnsucht nach spontanen, ursprünglichen Emotionen beschäftigt alle vier Protagonisten. ‚Wir können doch rausfahren, irgendwohin, wo Bürgerkrieg oder Globalisierungs-Demo ist‘, bringt es Helga auf den Punkt. Die verloren gegangene Verbindung zur Natur wird lediglich ‚draußen an der frischen Luft‘ oder schwimmend im Kontakt mit Meeresbewohnern gesucht. Es bleibt ein grausamer Gag vor dem für zwei Mitspieler tödlichen Ende, dass ausgerechnet die Ratte namens ‚Freiheit‘, die als einziges Geschöpf von Helga echte Zuwendung erfährt, in der dünnen Luft eines Hubschrauberfluges zu Grunde geht. Und die Beziehung zu Christian Dietrich Grabbe? Sie mag in der Ähnlichkeit der Lebens-Situation bestehen – bei der „die Realität zur mörderischen Chimäre zu mutieren“ droht. (Nv.)

Der Grabbe-Preis ist im Unterschied zu anderen literarischen Auszeichnungen vor allem dem Nachwuchs zugeordnet. Johannes Schrettle ist ein junger Dramatiker, der nach neuartigen Theaterformen sucht, der innovatives Talent und Gespür für die Verkehrtheiten unserer Zeit bewiesen hat. Das vor allem macht seine Beziehung zu Grabbe aus. Solche Begabungen haben es schwer, sie erreichen nicht ohne weiteres die hoch dotierten Positionen der Festivals, der Galavorstellungen und der ‚großen Ereignisse‘. Mit ihrer Förderung jedoch kann eine verantwortungsbewusste Kulturpolitik sich verdient machen, mehr noch: ihrem öffentlichen Auftrag gerecht werden. Das aber scheint der städtischen Administration in Detmold nicht auszureichen. Mit der Begründung, der Grabbe-Preis bringe der Stadt nicht genügend Prestige ein, soll nun die Finanzierung des Dramenwettbewerbs eingestellt werden. 2007 sollte die Auszeichnung turnusmäßig wieder verliehen werden. Ob Argumente gegen die Abschaffung fruchten werden, ist ungewiss. Wie heißt es in Schrettlers Stück? „Die Zukunft liegt neben mir und bewegt sich nicht.“

Aber auch wo Argumente fruchten, bewegt sich die Zukunft nicht so ohne weiteres. Dass die Bemühungen der Grabbe-Gesellschaft um ein repräsentatives Literaturmuseum im Grabbehaus sinnvoll sind, bestreiten die Vertreter der Parteien und der städtischen Verwaltung nicht. Dennoch ist,

aus finanziellen Erwägungen, das Projekt derzeit kaltgestellt worden. Die Grabbe-Gesellschaft ist nicht in der Lage, als alleiniger Träger aufzutreten, ohne die eigene Existenz in Frage zu stellen, und die Stadt, besorgt um die Folgekosten, verweigert eine Mitträgerschaft. Das aber bedeutet, dass bereits zugesagte Sponsoren- und Stiftungsgelder nicht aufgenommen werden können. In den nächsten Monaten wird sich zeigen, ob, in welchem Umfang und, eventuell, mit welchen Partnern das Museumskonzept noch durchgeführt werden kann. Einstweilen behauptet sich der Rechenstift als Kulturphilosoph. Und die Gesellschaft versucht, ihre weniger kostspieligen, aber nicht weniger wertvollen Güter zu kultivieren.

Am 28. April 2006 fand im Grabbe-Haus die Mitgliederversammlung der Grabbe-Gesellschaft statt. Wegen des Rücktritts der Schriftführerin, Frau Carmen Jansen, vom Amt, wurde mit allgemeiner Zustimmung die Protokollführung Kurt Roessler übergeben. Zunächst wurde der Todesfälle seit der letzten Mitgliederversammlung gedacht: Gerda Ball, Martin Brasse und Gerhard Benzel. Zum 80. Geburtstag konnte Altpräsident Dr. Werner Broer gratuliert werden. Der Antrag des Präsidenten, Herrn Broer zum Ehrenmitglied zu ernennen, wurde einstimmig angenommen.

Es folgten die Berichte des Vorstandes. Präsident Dr. Peter Schütze: In den letzten zwei Jahren sind 17 Mitglieder aus den verschiedensten Gründen ausgeschieden, dafür aber 22 neue hinzugekommen. Auch einige junge Wissenschaftler wurden in die Gesellschaft aufgenommen. Als besondere Ereignisse wurden hervorgehoben: die Grabbe-Preis-Verleihung an Schrettle, Aufführungen des Preis-Stücks in Osnabrück und Detmold, die Exkursion zum jungen Grabbe im Herbst 2004 und des Bändchens dazu mit Texten und Zeichnungen von Kurt Roessler. Als Vorhaben für die kommenden Jahre wurden u.a. erwähnt für 2007 der Grabbe-Preis, für 2008 eine Exkursion zur Düsseldorfer Periode Grabbes im Hinblick auf die *Hermannsschlacht* und die 2009 anstehenden Ereignisse (2000 Jahre Varusschlacht). Im Jahr 2008/9 steht auch die Feier des 100jährigen Bestehens des Lippischen Heimatbundes an.

Stellv. Präsident Prof. Kurt Roessler: Er bedauert den Ausfall vieler Veranstaltungen und die Verzögerung des Grabbe-Jahrbuchs 2005 durch eigene Krankheit. Das Jahrbuch wird für Anfang Mai 2006 angekündigt. Roessler unterrichtet weiterhin über Freiligrath-Veranstaltungen in 2006 und 2007 und die Aktivierung des Freiligrath-Arbeitskreises zusammen mit Herrn Konrad Hutzelmann im Hinblick auf den 200. Geburtstag Freiligraths in 2010.

Geschäftsführer Hans Hermann Jansen: Er vertagt seinen Bericht über die Fortsetzung der Vorbereitungen für das Museumsprojekt auf den der Mitgliederversammlung folgenden Themenabend und verweist auf Beiträge

und Vorführungen u.a. von Fabian Rabsch und Studenten der Fachhochschule Lemgo.

Schatzmeisters RA Christian Weyert: Er lobt die Zusammenarbeit mit Frau Jansen, die nach ihrem Ausscheiden aus dem Vorstand weiterhin für die buchhalterischen Vorgänge, Rechnungen etc. zuständig bleibt. Sein Bericht über die Jahre 2004/05 liegt als Anlage vor, ebenso die Planung für die weiteren Jahre. Die Kassenprüfer Frau Passauer und Herr Fleischhack äußern keine Beanstandungen gegen den Bericht des Schatzmeisters; allerdings sollten in Zukunft größere Beträge (ab 1000 €) von dem Präsidenten oder dem stellv. Präsidenten gegengezeichnet werden. Dazu führt der Präsident aus, dass die Ausgabe größerer Posten in jedem Fall in der Vorstandssitzung entschieden werde.

Die Mitgliederversammlung beschloss die Entgegennahme des Berichts des Vorstands ohne Gegenstimmen, der damit entlastet war und zurücktrat.

Die Wahl des neuen Präsidenten leitete Herr Heumann. Als neuer Präsident wurde aus der Versammlung nur Dr. Peter Schütze vorgeschlagen, der ohne Gegenstimme mit zwei Enthaltungen gewählt wurde. Die weiteren Wahlakte leitete dann der wiedergewählte Präsident. Als stellv. Präsident wurde nur Prof. Kurt Roessler vorgeschlagen, der mit einer Gegenstimme und einer Enthaltung gewählt wurde. Als Geschäftsführer wurde wieder Hans Hermann Jansen vorgeschlagen und mit zwei Enthaltungen einstimmig gewählt. Herr Jansen wies auf seine durch die Berufung an die Musikhochschule in Zukunft beschränkte Zeit hin, sagte aber für die Wahlperiode zu. Als neuer Schriftführer wurde für die ausgeschiedene Frau Carmen Jansen Herr Oberstudiendirektor Hunger vorgeschlagen und mit einer Enthaltung einstimmig gewählt. Ebenso erfolgte die Wiederwahl des Schatzmeister, R.A. Weyert einstimmig mit einer Enthaltung.

Für den Beirat wurden folgende Personen vorgeschlagen und ohne Gegenstimmen bestätigt: Dr. Werner Broer, Freifrau Dr. Hiller von Gaertringen (LLB), Bürgermeister Heumann (Stadt Detmold), Konrad Hutzelmann M.A. (Freiligrath), NNN. (noch zu bestimmender Vertreter des Landestheaters), Dr. Prollius (Lipp. Heimatbund), Architekt Fabian Rabsch, Frau Annemarie Schulze-Weslarn. Herr Richter a.D. Gerd Gadek verzichtete aus Termingründen auf eine weitere Berufung in den Beirat.

Als neue Kassenprüfer wurden Herr Hagemann und Herr Kurt Müller vorgeschlagen und ohne Gegenstimmen mit drei Enthaltungen gewählt.

Die Inszenierung von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* im Landestheater bot den willkommenen Anlass für eine gemeinsame Veranstaltung unserer Gesellschaft mit dem Forum Vormärz Forschung am

29. April 2006 im Grabbehaus. Die Vorträge und Diskussionen dieser Tagung sind in diesem Jahrbuch festgehalten. Abgerundet wurde das Treffen durch eine vom Theater durchgeführte Einführungsmatinee am nächsten Vormittag. Die äußerst muntere Darbietung, die überraschende Extempores und eine Probe unter Einbeziehung des Publikums bot, wurde vom Regisseur Marcus Everding in der Lippischen Landesbibliothek dirigiert.

Ins jubiläumsreiche Jahr 2006 fiel auch der 150. Todestag des Detmolder Dichters, Journalisten und Kaufmanns Georg Weerth. Zu Beginn der reich bestückten und vorbildlich aufbereiteten Ausstellung in der Lippischen Landesbibliothek (16. Juni bis 15. September 2006) fand dort das Kolloquium *Georg Weerth und die Satire im Vormärz*, wiederum gemeinsam mit dem Forum Vormärz Forschung, statt. Ein Aufsatz zur Ausstellung, Texte zu den gleichzeitig ausgestellten Grafiken Rolf Münzners zu *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski* und eine Zusammenfassung der Tagungsbeiträge von Michael Vogt finden sich ebenfalls in diesem Band; ein kompletter Abdruck der Vorträge erfolgt in einer gesonderten Publikation des Aisthesis Verlages in Bielefeld. Unser besonderer Dank für die Gastfreundschaft der Landesbibliothek gilt dem Direktor Detlev Hellfaier und Julia Freifrau Hiller von Gaertringen. Ihr oblag in erster Linie die Einrichtung und Dokumentation der Ausstellung, durch die sie auch mit exzellenter Sachkenntnis und eingehenden Erläuterungen führte. Auf Initiative unseres Schatzmeisters Christian Weyert nahmen auch zahlreiche Schulklassen an ihren Führungen teil. Der Versuch, durch einen Wettbewerb Schüler zur Interpretation von Gedichten Weerths zu animieren, fand leider keine Gegenliebe. Gedankt sei auch der Stadt Detmold und der Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten für die finanzielle Unterstützung des Kolloquiums, das durch literarische und musikalische Programme zusätzlich aufgelockert werden konnte. Mit der Jubiläumsfülle des Jahres 2006 setzte sich das „Musikalisch-literarische Quartett“, das selbst Geburtstag feierte, satirisch auseinander und konzentrierte sich im zweiten Teil auf „Reisen mit Heinrich Heine und Georg Weerth“. Das Programm wurde im Lauf des Jahres auch in Paderborn, in Altena und abschließend während des Grabbe-Punsches am 10. Dezember 2006 aufgeführt.

Erwähnt sei noch eine Harzreise auf den Spuren von Heinrich Heine, die mit dem Unternehmen „Graf's Reisen“ (Bielefeld) vom 27. bis 30. Juli 2007 und einer Gruppe der VHS Duisburg sowie Mitgliedern der Grabbe-Gesellschaft durchgeführt wurde. Die „literarische Führung“ hatte der Verfasser. Zur Abendveranstaltung am 12. September nach der traditionellen Kranzniederlegung am Grab Grabbes hatte der Hauptreferent kurzfristig absagen müssen. Dass dennoch eine lebhaft diskutierte Diskussion zum Thema „Braucht die

Kultur ein Amt?“ zustande kam, ist den kritischen Anmerkungen Klaus Schafmeisters (Detmold Marketing) und einigen Damen gesetzteren Alters zu danken, die sich mit taufrischer Streitbarkeit über die hiesige Kulturpolitik vernehmen ließen. So wünschten wir uns den Nachwuchs, so wünschten wir uns auch die öffentliche Präsenz. Guten Anklang fand am 28. September auch ein Gang durchs Grabbehaus, den der Vorsitzende des Lippischen Heimatbundes und ehemalige Detmolder Bürgermeister Fritz Brakemeier für die „Seniorentage“ veranlasst hatte. Der Verfasser sprach über „Detmold als Dichterheimat“ und las aus Werken der Detmolder Autoren.

Über die Arbeit des Freiligrath-Arbeitskreises, der 2006 zehn Jahre besteht, berichtet Kurt Roessler in einem Beitrag. Ihm sei von ganzem Herzen für seinen energischen Einsatz gedankt, mit dem er sich trotz eines schmerzhaften und in der Folge lange sehr hinderlichen Unfalls im vorvergangenen Jahr um Freiligrath und die Belange unserer Gesellschaft bemüht hat. Das gilt auch wiederum für seine redaktionelle Federführung bei der Zusammenstellung des Jahrbuchs 2005. Auch die Anbringung einer Freiligrath-Plakette am 16. September 2006 in Großmonra, wo die Braut und spätere Frau des Dichters, Ida Melos, lebte, ist Beispiel seiner Tatkraft. Die lange schon in Aussicht genommene Exkursion der Grabbe-Gesellschaft an den Mittelrhein kann unter Professor Roesslers Leitung noch endlich im Herbst 2007 stattfinden.

Der schon erwähnte Punschabend bot den Freunden der Detmolder Dichter den ersprießlichen Ausklang eines nicht in jeder Beziehung erfreulichen Grabbe-Jahres. Sie waren zahlreich erschienen und konnten sich bei Gespräch, Rückblick und Konzert an einem besonders schmackhaften Gebräuelaben: Zum ersten Mal spendierte unser Mitglied Friedhelm Ratmeier, Wirt des Gasthauses „Braugasse 2“, den Gästen seinen nach altem Rezept angerührten Grabbe-Punsch. Ihm und allen, die zum Gelingen des Abends beitrugen – allen voran Carmen und Hans Hermann Jansen – sei fröhlich gedankt! Das Programm des „Musikalisch-literarischen Quartetts“, vertreten durch das Terzett Hans Hermann Jansen, Eva und Joachim Thalmann, lieferten – „mit einem Schuss Ironie in den Topf der geistreichen Fantasie“ (LZ, 13.12.2006) das kulturelle Würzbukett.

Mehr steht derzeit nicht in unserer Macht, und so schließt dieser Bericht nur mit begrenztem Vertrauen in Grabbes tröstlichen Satz, „dass das Gute zuletzt immer siegt...“

HANS HERMANN JANSEN

Was bleibt?

Zu politischen Beschlüssen der Stadt Detmold aus dem Jahr 2006

Viele Jahre beschäftigten sich Vertreter der Grabbe-Gesellschaft zusammen mit einer Vielzahl von Projektpartnern (von den Studierenden der FH Lippe und Höxter bis hin zum Museumsgestalter Prof. Hartwig Diehl aus Berlin), um ein sinnvolles identitätsstiftendes Konzept zur Nutzung der leerstehenden Räume im Grabbehaus in der Bruchstraße.¹ Der Ansatz im Sinne eines multifunktionalen „Freiraums Literatur“ wurde dabei mehr als einmal in Gremien und in der Öffentlichkeit diskutiert und weiterentwickelt. Sponsoren waren gefunden und die Pläne der Architekten waren erstellt.

Für eine erneute Darstellung im politischen Raum wurde der Grabbe-Gesellschaft im September 2006 ein Tagesordnungspunkt im Kulturausschuss der Stadt Detmold gewährt. Die alles entscheidende Diskussion ging aber nicht um Inhalte und die Bedeutung für die Kulturstadt Detmold und die Region, sondern allzu lang und einseitig um das Geld. Wenn politischer Konsens und kontinuierlicher Informationshintergrund vorhanden gewesen wären, so hätte man dieses einzigartige Projekt nicht wegen einiger hundert Euro im Monat fahren lassen. Ein allgemein verordneter Sparzwang ersparte es den Entscheidungsbefugten, über dieses (doch eher angemessen bescheidene) Museumsprojekt als eine gemeinsame Sache nachzudenken. Ohne uns: Damit hat die Grabbe-Gesellschaft keinen Handlungsspielraum mehr, denn eine zumindest formelle Beteiligung der Stadt, so wissen es alle, ist für eine öffentliche Förderung unerlässlich.

Man darf also gespannt sein, was der geplante Jahreskongress der ALG im September 2007 empfiehlt. Die Ideen sind nach wie vor realisierbar, das Finanzvolumen ist überschaubar. Auch die Nachwirkungen sind vorhersehbar.

Tröstlich für Politik und Verwaltung ist vielleicht der Umstand, dass der Kulturausschuss in seiner nächsten Sitzung auch den renommierten Grabbe-Preis abgeschafft hat, da er nicht den für Detmold nötigen Bekanntheitsgrad erreicht haben soll. Wieder ist ein Kostenbrocken vom Hals geschafft.

Die lippische Residenz ist wie Weimar eine Stadt mit einer einzigartigen literarischen Vergangenheit. Sie hat also eine Menge zu verspielen. Einzigartig in Deutschland sind diese beiden Entscheidungen im Rat einer „Kulturstadt“ gegen die ehrenamtliche und kontinuierliche Arbeit einer literarischen Gesellschaft. Es gilt in Zukunft nachdrücklicher zu betonen, welche Heraus-

forderung die Dichter Grabbe, Freiligrath und Weerth für die Kultur dieser Stadt bedeuten. Und was es bedeutet, wenn diese Herausforderung nicht angenommen, sondern mit einem Achselzucken abgetan wird.

Unser Motto dazu gibt Ferdinand Freiligrath in der vierten und letzten Strophe seines bekannten Revolutionsgedichtes *Trotz alledem* von 1848:

Doch sind wir frisch und wohlgemuth;
 Und zagen nicht trotz alledem!
 In tiefer Brust des Zornes Gluth,
 Die hält uns warm trotz alledem!
 Trotz alledem und alledem,
 Es gilt uns gleich trotz alledem!
 Wir schütteln uns: Ein garst'ger Wind,
 Doch weiter nichts trotz alledem!

Nur, was zerfällt, vertretet ihr!
 Seid Kasten nur, trotz alledem!
 Wir sind das Volk, die Menschheit wir,
 Sind ewig drum, trotz alledem!
 Trotz alledem und alledem!
 So kommt denn an, trotz alledem!
 Ihr hemmt uns, doch ihr zwingt uns nicht —
 Unser die Welt trotz alledem!

Anmerkung

- 1 Siehe hierzu alle Veröffentlichungen und Zwischenstandberichte in den Grabbe-Jahrbüchern 2002-2005.

Rezensionen

Christian Dietrich Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Random House Audio, ISBN 978-3-86604-333-6, 2006. Erzähler: Wiglaf Droste, Harry Rowohlt. Regie/Bearbeitung: Thomas Krüger, Walter Gödden.

Random House Audio (auf Deutsch: Bertelsmann) hat Ende 2006 ein Hörbuch mit 2 Compact Disks auf den Markt gebracht. Wiglaf Droste und Harry Rowohlt bauen Grabbes Text eine akustische Bühne. Dazu brauchen sie, das Deckblatt verrät es, nichts weiter als einen Tisch mit Skripten, etwas Licht und etwas zu rauchen. Dran hocken die Akteure, lesen und erzählen das Stück, lauschen aufeinander, schieben sich die Rollen zu, hier und da werden ihre Szenen von Regie- und Bühnenanweisungen unterbrochen, trennt etwas Musik die Akte, ergänzen ein paar Geräusche das Gesprochene. Dies und jenes wurde weggelassen, ansonsten aber vernehmen wir den ganzen und, der Redaktion sei Dank, nicht umgedichteten Geniestreich Grabbes. Man hört ihn, die Phantasie spielt mit, und die Augen des Hörers gehen nicht leer aus. Freilich – etwas bescheidener und zurückhaltender klingt's, als man es von den beiden Protagonisten vielleicht erwartet hätte – aber sie hatten ja auch Grabbes Blatt vorm Maul. So recht will der Wahnsinn nicht blitzen, der Übermut nicht leuchten. So ganz gehen die beiden nicht aus sich heraus, Wiglaf Droste rutschen schon mal Atempausen an falscher Stelle zwischen die Gedankengänge, bald charakterisiert und karikiert er, bald heftet er sich an die Druckbuchstaben. Droste besitzt nicht ganz die Modulationsfähigkeit seines Partners; doch auch Rowohlt mit seinem klangreichen Bass schwankt im Gestus zwischen zitierendem und ausdrucksdurchdrungenem Vortrag. Doch allemal ist es ein Genuss, die originale Dichtung unverstellt zu hören, von Sprechern, die ihn ernst nehmen.

Ein paar Fragen bleiben offen. Warum Passagen fehlen, auf die der Liebhaber des Stückes wartet – zum Beispiel jene über die immer schneller befahrbaren Poststraßen, die eine Nachricht vor dem Ereignis selbst beim Empfänger ankommen lassen, und warum dann langweiligere, wie Mollfelsens unendliche Selbstschilderung unangetastet blieben, beispielsweise. Die Fassungskraft zweier CDs hätte problemlos auch den kompletten Text ertragen, und der Zuhörer auch. Und noch etwas, bei aller Geneigtheit, gibt Grund zum Nörgeln: Nicht nur der Heimkehrer Mollfels, der im Stück zwar abstrus hässlich, aber menschlich und gefühlsfähig, nicht also als Karikatur erscheint, auch Liddy wird sprachlich denunziert. Das steht im Widerspruch zu dem erläuternden Begleittext von

Walter Gödden: Liddy sei „die einzige Person, die nicht der Narretei zum Opfer gefallen ist.“ Ist die Lesung vielleicht etwas zu rasch aufgenommen worden, um letzten Schliff zu bekommen? – Doch auch als Rohdiamant ist sie eine Menge wert.

Peter Schütze

Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Band 120), Wolfgang Braungart (Hrsg.), Tübingen: Niemeyer, 2004. 292 S.

Der Band umfasst Beiträge zum Symposium, das unter dem Titel *Verehrung und Distanz* vom 27. bis 30. September 2001 in Detmold und Marienmünster stattfand. Organisiert und geleitet wurde es vom damaligen Präsidenten der Grabbe-Gesellschaft Fritz Udo Krause und dem Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld Wolfgang Braungart. Die technische Leitung oblag dem Geschäftsführer der Grabbe-Gesellschaft Hans-Hermann Jansen. Aus seiner beruflichen Bindung an Marienmünster erklärt sich auch die Wahl des Tagungsortes.

In seiner klugen Einführung in das Thema legt Braungart dar, dass die Erforschung der Verehrung, der Überhöhung im Kult und der Distanz zu den Dichtern noch in den Anfängen steckt. Eine besondere Rolle bei der Entstehung und Pflege des Dichterbildes kommt den literarischen Gesellschaften zu. Über deren Sinn (und Unsinn) nachzudenken geben die Beiträge des Buches gute Gelegenheit, ihre Aufgaben klarer zu erkennen und ihre Erfolge und Versagen an den unterschiedlichen Aufgaben zu überprüfen, die Rolf Parr (*Dichterverehrung oder Trägerschaftsprojekt?*) in dreierlei Hinsicht nennt: in der Verehrung des Heros, im wissenschaftlichen Interesse an seinem Werk und seiner Person, schließlich in der Pflege einer literarisch-kulturellen Geselligkeit. Einen guten Ansatz für eine Durchleuchtung auf diesem Hintergrund bietet die Grabbe-Gesellschaft. Wie sich die Dichterverehrung im 19. Jahrhundert aufbaut, zeigt Olaf Kutzmutz in seiner klaren, sachlich fundierten Darlegung zum literarischen Bildnis Christian Dietrich Grabbes (*Im Lebensschatten?*). Wie der Dichter selbst an seinem Bild mitarbeitet, legt Christine Roger anhand Christian Dietrich Grabbes eigenwilligem Umgang mit Ruhm in seinem Briefwechsel dar. Grabbes Briefe sind, wie Roger ausführt, zumeist nicht naiv; im Gegenteil reflektieren sie in hohem Maße die Wirkung auf den Adressaten. Sie sind weithin Selbststilisierungen und Arbeit am Dichterruhm.

Dass Grabbe damit nicht allein steht, lehrt ein Rundblick auf die Dichter-Kollegen. Bei Goethe reicht die Verehrung bis zum Kult und zur Ver-

götterung, wie Jörg Traeger (*Goethes Vergötterung*) herausstellt. Freilich wächst auch damit bei dem alternden Menschen Goethe die Neigung, im täglichen Umgang zu seinem Bild auf Distanz zu gehen. Mehr von außen entsteht das Bild des *armen Hölderlin* von Gerhard Kurz. Rainer Kolk macht das Verhältnis von Heine zu Lessing deutlich (*Heine und die Aufklärer*). Wolf Wülfing untersucht die Rhetorik der Dichterverehrung am Beispiel von Ludwig Börne und Berthold Auerbach. Theodor Verweyen und Gunther Witting machen auf Emanuel Geibel aufmerksam (*Dichterstürm und Fürsteneckel*), dessen dichterische Botschaft nicht auf einem objektiven Sinn beruhe, sondern auf den in sie hineingelesenen Sinnerwartungen bestimmter gesellschaftlicher Gruppierungen. Manfred Hettling analysiert das Doppelbildnis von Gottfried Keller (*Behagliches Unbehagen*) als des schweizerisch-politischen Schriftstellers und des ästhetisch gewerteten Dichters des deutschen Sprachraums. Bernd W. Seiler legt ernüchternd dar (*Theodor Fontane oder Die neue Bescheidenheit*), das Hauptproblem der Dichter im 19. Jahrhundert sei nicht das Ansehen, sondern das Geld zum Leben gewesen. Der weit gespannte Bogen reicht noch bis zu Ute Oelmanns Beitrag zu Stefan George, der ja im Kreis seiner Anhänger eine geradezu religiös getönte Verehrung genoss (*Eine Sehnsucht nach höherer Kunst*).

Wenn vom Dichter-Bild die Rede ist, liegt es nahe, auch an die Dichter-Denkmal zu denken. Es besteht ja kein Zweifel daran, dass das Doppeldenkmal für Goethe und Schiller von Ernst Rietschel vor dem Weimarer Theater (1857) das Bild der beiden Klassiker bei den Deutschen nachdrücklich geprägt hat. Felix Reuße hat bedeutende Dichter-Denkmal des 19. und 20. Jahrhunderts zusammengestellt. Dass dabei der Aufstellungsort nicht unerheblich ist, macht Rolf Selbmann deutlich (*Die Apotheose des Dichters endet am Bahnhof*). Das Problem ist auch in Detmold bekannt. 1945 mussten Grabbe und Richard Wagner ihren ursprünglichen Platz an der Theater-Auffahrt aufgeben und fristen seitdem ein Verlegenheits-Dasein im Gebüsch und am Nebeneingang der Landesbibliothek. Ein Wille, die beiden Denkmal wieder an ihren eigentlichen Platz zu bringen, ist nicht erkennbar. Aber vielleicht gibt der Band *Verehrung, Kult, Distanz* einen Anstoß dazu.

Werner Broer

Neue Hefte im Eigenverlag von Manfred Walz 2005/06

Jedes Jahr erfreut uns Manfred Walz mit den sorgfältig edierten und schönen Heften aus seinem Eigenverlag, deren Auflage zwar 70 Exemplare nicht übersteigt, die aber an zentralen Stellen (Lipp. Landesbibliothek, Büro der Grabbe-Gesellschaft) ausliegen, bei den Herausgebern der Grabbe-Jahr-

bücher und vielen anderen Mitgliedern der Grabbe-Gesellschaft eingesehen, aber auch jederzeit auf Anfrage von Herrn Walz direkt erhalten werden können. Der besondere Reiz dieser Publikationen liegt darin, dass mit dem Platz nicht gespart zu werden braucht, wie etwa in den Veröffentlichungen im Grabbe-Jahrbuch, und somit die Möglichkeit einer gründlichen Bebilderung der Texte und der Abbildung vieler Originalhandschriften besteht.

Zu den im Jahr 2005 anstehenden großen Literatengeburtstagen erschienen das von Manfred Walz und Konrad Hutzelmann verfasste Heft „*Doch nun Ade – dir und dem Löwenthum*“: *Ferdinand Freiligrath und Hans Christian Andersen; eine bald zerbrochene Freundschaft zwischen Romantik und Revolution; zum 200. Geburtstag Andersens am 2. April 2005*. Stuttgart: Eigenverlag Manfred Walz, 2005, 55 Bl. und das von Manfred Walz verfasste Heft „*Mit dem Volke soll der Dichter gehen – Also les' ich meinen Schiller heut!*“: *Ferdinand Freiligrath und Friedrich Schiller; zum 200. Todestag Schillers am 9. Mai 2005*. Stuttgart: Eigenverlag Manfred Walz, 2005, 46 Bl. Zum ersten Thema ist im Grabbe-Jahrbuch 2005 ein Artikel von Gerd Gadek erschienen: *Grabbe, Freiligrath und Andersen zum Schiller-Denkmal in Stuttgart*. (S. 112-119), zum zweiten ein Aufsatz von Konrad Hutzelmann „... *Sie kennen und lieben dich, Schiller!*“ *Bemerkungen zu Ferdinand Freiligraths Beschäftigung mit Schiller*. (S. 99-111). Das erste Heft geht aber weit über das bisher Bekannte hinaus. Es ist ein sehr gründlicher und gut belegter Bericht über Freiligraths und Andersens Beziehungen, den man sich auch an prominenterer Stelle veröffentlicht denken könnte. Das zweite Heft stellt eine ansprechende Ergänzung zu Hutzelmanns Aufsatz im Grabbe-Jahrbuch dar, vor allem in der bildlichen Darstellung. Nimmt man noch den Aufsatz des Rezensenten im Grabbe-Jahrbuch 2005 *Freiligraths Gedicht „Guten Morgen!“ mit dem Schiller-Zitat – Ein neuer Manuskriptfund in der Krone Assmannshausen* (S. 121-127) hinzu, dann erkennt man die fruchtbare Wechselwirkung der Aufsätze der Freiligrath-Forscher zum Festjahr 2005 in den verschiedenen der Grabbe-Gesellschaft nahen Medien.

Im Jahre 2005 erschien auch in der von Hartmut Gürtler, Manfred Walz und Christiane Wust herausgegeben Serie der Dokumente aus dem Nachlass Wolfgang Freiligraths (1847-1936) der *6. Teil. Wolfgang Freiligrath und das Reichsbanner Schwarz – Rot – Gold im Jahre 1926 (1)*. Interessant für die Rezeptionsgeschichte des Werkes und Lebens von Ferdinand Freiligrath ist die hier belegte Korrespondenz des Sohnes Freiligraths mit Mitgliedern des sozialdemokratischen Kampfbundes *Das Reichsbanner* und Walter Kolb, dem Vorsitzenden des Deutschen Republikanischen Studentenkartells und späteren Oberbürgermeister von Frankfurt. Das Reichsbanner hatte ja Freiligraths Revolutionslied von 1848 *Schwarz – Roth – Gold* als seine Hymne erwähnt. Die umfangreiche Korrespondenz, deren erstes von vier Heften hier vor-

liegt, belegt die große Begeisterung für Ferdinand Freiligrath und die Ehrerbietung, die seitens der Sozialdemokratie in den zwanziger Jahren gegenüber seinem einzigen noch lebenden Sohn erbracht wird. Interessant ist dieser Band auch für den Rheinländer, geht es doch in vielen der Briefe um die 50. Jahrfeier des Todes Freiligraths, die in Anwesenheit seines Sohnes am 14. März 1926 am Freiligrath-Denkmal in Remagen-Rolandseck stattfand.

Der in diesem Grabbe-Jahrbuch 2006 von Manfred Walz und Jörg Arnold publizierte Aufsatz über die Verköstigung eines Afrikaforschers im Weinkeller des Freiligrath-Freundes Wilhelm Ganzhorn ist in dem Heft *Freiligraths Beitrag zur Aufweihung des Afrikaforschers Gerhard Roblfs in der Neckarsulmer Aufweihungsanstalt*. Stuttgart: Eigenverlag Manfred Walz, 2006, 45 Bl. mit reichhaltigen Handschriften-Abbildungen noch einmal gründlich dargestellt.

Von etwas geringerem allgemeinem Interesse sind die von Manfred Walz in zwei Bänden gesammelten *Politische[n] Gedichte der Jahre 1847 und 1848 aus dem Nachlass Hermann Stadlers (1824-1887)*. Stuttgart: Eigenverlag Manfred Walz, 2005, zusammen 119 Bl., die aber dennoch interessante Einblicke in die Informationsbeschaffung und vielleicht auch politische Richtung eines höheren Steuerbeamten gewähren, zudem Originaldrucke und Erstausgaben vieler interessanter Publikationen aus der Zeit der Deutschen Revolution von 1848 enthalten. Zum Schluss sei noch der im Rahmen der Partnerschaft der Grabbe-Gesellschaft mit der Ernst Ortlepp-Gesellschaft in zeit informative Band von Manfred Walz über den Stuttgarter Aufenthalt des Thüringer Revolutionsdichters genannt: *Ernst Ortlepp, Stuttgart und die Zensur, Beibefügt zum Vortrag vor der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft am 1. Juli 2006*. Stuttgart: Eigenverlag Manfred Walz, 2006.

Kurt Roessler

Die Externsteine. Eine Erzählung von Ferdinand Freiligrath und eine Reisebeschreibung von Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking herausgegeben von Michael Vogtmeier in Verbindung mit dem Lippischen Heimatbund. Rosdorf: Vogtmeier Verlag, 2006.

Im Format eines echten Taschenbuches, und somit leicht unterzubringen in jedem Gepäck eines Externsteine-Besuchers, vereinigt die vorliegende Publikation zwei Texte aus den Jahren 1831 und 1840 von dem in Detmold geborenen und dort aufgewachsenen Dichter Ferdinand Freiligrath und von seinem Freunde Levin Schücking. Der erste Text ist eine Beschreibung der Externsteine aus dem von Freiligrath begonnenen und mit Schücking gemeinsam herausgebrachten, 1839-1841 in zehn Lieferungen erschienenen *Das malerische und romantische Westphalen (MRW)*; der andere die einzige Pro-

sacrzählung Freiligraths, als Jugendarbeit 1831 für das *Mindener Sonntagsblatt* geschrieben, mit dem Titel *Der Eggesterstein, Erzählung*. Diese kleine Novelle hat die literarisch-poetische Ausgestaltung der lokalen Externstein-Sage zum Gegenstand.

Vorangestellt hat der Herausgeber ein knappes aber instruktives Vorwort sowie Angaben zu den Quellen und den Autoren beigefügt. Hierdurch wird der interessierte Leser hinreichend und auf das Wesentliche konzentriert über Geschichte und Bewandnis beider Texte informiert und auf den Zweck des Bändchens hingeführt, nämlich den Leser „auf eine Besichtigung der Externsteine einzustimmen und nach dem Besuch die empfangenen Eindrücke nachklingen zu lassen“ (S. 9). Zu wünschen ist, dass darüber hinaus beim Leser auch Interesse für Freiligrath und sein Werke geweckt wird. Die ansprechende Ausstattung des Bandes, der lesefreundliche Schriftsatz und der stabile Einband mit der schönen kolorierten Ansicht des behandelten Gegenstandes überzeugen und lassen den Leser das Büchlein gern in die Hand nehmen.

Ungenauigkeiten im Herausgebertext, die in einer der Publikation zu wünschenden Neuauflage behoben werden können, fallen kaum ins Gewicht, sollen aber der Ordnung halber erwähnt werden: Die Erzählung *Der Eggesterstein* hat nicht nur Aufnahme in die 1907 erschienene Ausgabe *Freiligraths Sämtliche Werke*, herausgegeben von Ludwig Schröder, gefunden, sondern auch in die von Julius Schwering (*Freiligraths Werke in sechs Teilen*. Berlin: Bong & Co., [1909]; Nachdruck Hildesheim, New York: Olms [1974]). – Freiligrath ist nicht allein durch seine politischen Gedichte bekannt geworden, sondern zuvor durch seine exotistischen Dichtungen sowie durch Übersetzungen, deren Sammlung, unter dem Titel *Gedichte* 1838 bei Cotta in Stuttgart erschienen, es bis ins Jahr 1901 zu über fünfzig Auflagen brachte. Der Brief, aus dem Michael Vogtmeier das schöne Bekenntnis Freiligraths zu seiner lippeschen Heimat zitiert, ist 1860 nicht an Georg Weerth gerichtet, sondern an dessen Bruder Carl – Georg Weerth war schon 1856 in Havana verstorben.

Zur Verfasserschaft für die Beschreibung der Externsteine im *MRW* legen neuere Untersuchungen (s. *Grabbe-Jahrbuch* 1995, S 41ff.) nahe, den Anteil Freiligraths am Text des *MRW* auf das Einleitungsgedicht *Freistuhl zu Dortmund* und die einleitenden Prosapassage bis Seite 20 zu begrenzen – aller weitere Text ist allein von Levin Schücking verfasst worden. Der von Michael Vogtmeier ausgewählte Textausschnitt über die Externsteine (im *MRW*, S. 44 -48) stammt demnach nicht von Freiligrath, sondern von Schücking, der im Übrigen auch die komplette Umarbeitung des Werkes für die Neuauflage 1872 allein und ohne Freiligraths Beteiligung leistete.

Schücking selber hat die Externsteine nicht besucht, als er sich zusammen mit Freiligrath nach Pfingsten 1839 einige Tage in Detmold aufgehalten hat. Hierfür bestand zu diesem Zeitpunkt auch keine Veranlassung, da Freiligrath, als derzeit alleiniger Autor des *MRW*, die Externsteine von früheren Besuchen bereits aus eigener Anschauung kannte. Schücking hat erst im Herbst 1840 die Mit- bzw. Weiterarbeit am *MRW* übernommen. Somit ist auch die Bezeichnung des Textes über die Externsteine als „Reisebericht“ nicht zutreffend. Was Schücking als (Anschauungs-)Material verwendet hat, waren neben der einschlägigen Literatur die bildlichen Darstellungen der Externsteine, die nicht nur in Christian Gottlieb Clostermeiers *Der Eggestein im Fürstenthum Lippe* (1824) aufgelistet sind, sondern realiter in der Wohnstube seiner Tochter Luise Clostermeier, verwitwete Auditorin Grabbe, zu besichtigen waren, wovon Schücking selber berichtet: „Eine Sammlung der vielfältigen Bilder in Kupfer- und Steindruck, welche die Eggesteine darstellen, habe ich die Wände des Zimmers schmücken sehen, welches Grabbe in seinem Hause zu Detmold bewohnte“ (*MRW*, S. 48 und in gleicher Weise: Schücking in seinen *Lebenserinnerungen* 1886, 1. Band, S. 117). Der Maler Karl Schlickum, der die Zeichnung für die dreißig Stahlstiche des *MRW* anfertigte, dürfte von allen drei Beteiligten wohl der einzige gewesen sein, der Juni 1839 die berühmte Felsenformation tatsächlich besucht hat.

Im Übrigen sei zur Einordnung der Erzählung *Der Eggestein* in das (Früh-)Werk Ferdinand Freiligraths und auf Freiligraths Anteil am *MRW* auf den Beitrag *F. Freiligraths Prosa. Ein Bericht im Grabbe-Jahrbuch 1995* verwiesen.

Das *Externsteine*-Bändchen ist mit einer Reihe von historischen Abbildungen ausgestattet, die beide Texte auf erfreuliche Weise illustrieren und veranschaulichen. Es fehlen (vermutlich aus Layout- und Platzgründen) jedoch Bildunterschriften, oder als Ersatz dafür wenigstens ein Abbildungsverzeichnis – ein Desiderat, dem alsbald abgeholfen werden sollte, damit der geneigte Leser die verschiedenen bildlichen Darstellungen ein- und zuordnen kann. Dies betrifft insbesondere die Abbildung der Externsteine durch Schlickum, die im *MRW* in engem Zusammenhang mit dem Beschreibungstext steht, indem dieser auf jene verweist; sie befindet sich in Vogtmeiers Bändchen auf S. 14, übrigens ungünstig an den Seiten beschnitten. Hier wäre, schon wegen des unmittelbaren Bezugs zum *MRW*-Text, eine optimalere Abbildung gewünscht. Der Leser wird durch die fehlende Bildlegende dieses Bild-Text-Bezuges nicht gewahrt. Der Herausgeber hat zudem den im Schücking-Text befindlichen Verweis auf die Abbildung getilgt.

Abschließend soll noch auf die Textgestaltung kritisch eingegangen werden, obgleich solche Überlegungen für die intendierte Zielgruppe der hier besprochenen Publikation nicht weiter von Belang sein dürfte. Leider werden bei nicht wissenschaftlichen Ansprüchen verfolgenden Publikationen alter Texte oft bestimmte Grundsätze und Standards nicht beachtet, was zu Ergebnissen führt, die den fachkundigen Leser irritieren.

Freiligraths *Erzählung* übernimmt Michael Vogtmeier nicht aus der Veröffentlichung durch Ida Freiligrath (*Nachgelassenes von Ferdinand Freiligrath* 1883), die dem ersten Abdruck im *Sonntagsblatt* am nächsten steht, sondern der Freiligrath-Ausgabe von Ludwig Schröder (*Freiligraths Sämtliche Werke*, Leipzig [1907], Band 10, S. 9-29), in welcher die Texte Freiligraths nicht nur den Regeln der Dudenschen Rechtschreibreform von 1901 angepasst werden, sondern in der auch weitergehende Eingriffe in den Sprachgebrauch Freiligraths nachzuweisen sind und dem (fragwürdigen) Bestreben einer modernistischen Aktualisierung dienen. Solche Eingriffe waren eigentlich immer umstritten, und sollten – auch als Ergebnis der jüngsten, durch die rigiden Vorgaben des Deutschen Klassiker-Verlags angestoßenen Fachdiskussion – in einer wissenschaftlich verantworteten Edition obsolet sein. Eingriffe in den Text, wie sie zu Zeiten Schröders gängige Praxis waren, bedeuten immer eine Beschädigung der Sprache des Dichters. Ganz abgesehen davon, dass durch diese Aktualisierungen die historische Distanz verwischt wird, die uns heutige Leser von den Texten früherer Epochen trennt und dadurch das zeitgerechte Verstehen solcher Texte behindert, indem sie suggerieren, dass die Sprache des heutigen Lesers dieselbe ist wie etwa die Freiligraths, und verdecken, dass sich hinter dem abweichenden Sprachgebrauch auch eine geänderte Sprachbedeutung verbirgt. Die fragwürdigen Texteingriffe Schröders, wie *Gefährte* statt *Gefähre*, *Widerball* statt *Wiederball*, *Mutter Erde* statt *Mutter=Erde*, *Eisenocker* statt *Eisenoher*, um nur einige zu nennen, werden somit auch in Vogtmeiers Neuauflage der *Erzählung* weitertransportiert. Es haben sich aber noch zusätzlich Fehler eingeschlichen, wie *aus dem Rasen* statt *auf dem Rasen* (Vogtmeier, S. 30) und *aus den Fabnen* statt *auf den Fabnen* (S. 34) – Fehler, wie sie bei der Übernahme von Texten aus der heute ungewohnten Fraktur entstehen, in der die Ähnlichkeit des ‚langen s‘ (ſ) mit dem ‚f‘ leicht zu Verlesungen führt – und *Volkssage!* statt *Volkssage?!* (S. 24). Auch sind die Hervorhebungen in Freiligraths *Erzählung*, die in allen früheren Ausgaben im Druck durch Sperrung des betreffenden Wortes dargestellt werden, in der Ausgabe Vogtmeiers verloren gegangen. Dies sollte in einer Neuauflage berichtigt werden.

Auch hinsichtlich des Schücking-Textes aus dem *MRW* ist zu bedauern, dass der Herausgeber einer Anpassung desselben an heutige Schreiberegeln nicht widerstanden hat. Nicht zu kritisieren ist der erfundene Titel – es

handelt sich ledig um die Wiederholung des Incipits eines Textabschnittes, der im *MRW* selber unbetitelt ist und kein selbständiges Kapitel bildet. Es wäre aber der Historizität des Textes durchaus angemessen, zum Beispiel die originale Schreibung der Fremdwörter beizubehalten. Anpassungen sind auch hier fragwürdig; die Beibehaltung der originalen alten Schreibung ist für den Leser ein notwendiger Hinweis auf den Wandel im Sprachgebrauch und in der Sprachbedeutung. Auch im Schücking-Text wird *Eisenoeker* zu *Eisenocker*, wohl in Angleichung an den entsprechenden Texteingriff Schröders, obgleich die Differenz zwischen Schücking und Schröder Anlass hätte geben sollen, den Sachverhalt zu überdenken.

Hingegen ist die Reversion von ‚ss‘ zu ‚ß‘ durchaus sinnvoll, soweit sie der zeitüblichen Wortschreibung entspricht; denn das ‚ss‘ ist im *MRW* durch eine drucktechnische Besonderheit bedingt. Als Sachbuch (im Gegensatz zur Schönen Literatur) ist das *MRW* (wie auch die anderen Teile des Sammelwerkes *Das malerische und romantische Deutschland*) in Antiqua-Schrift gesetzt, deren Zeichensätze bis ins 20. Jahrhundert kein ‚ß‘ kannten, so dass dieser (nur in der Fraktur vorkommende) Buchstabe in der Antiqua durch ‚ss‘ oder ‚sz‘ ersetzt werden musste. (Einige ältere Antiquaschriften enthielten noch das alte lange s = ‚ſ‘, das zusammen mit dem runden s als ß-Ersatz (‚fs‘) benutzt werden konnte). Erfreulich ist die Ausmerzung eines Druckfehlers im *MRW*, wodurch der Ortsname *Lijde* (S. 13), der bei Schücking zu *Lüde* verstümmelt wurde, wieder richtig gestellt wird.

Der flächendeckenden Ausrottung des alten ‚th‘, die schon seit Schröder (*Freiligraths Sämtliche Werke*) zu bedauern ist und selbst vor der Schreibung von Eigennamen (so wurde *Walther* zu *Walter*) nicht halt machte, hat in der vorliegenden Publikation Vogtmeiers nur ein einsames *gerathen* (S. 14) widerstanden, das nun, ganz wie der Externstein als Relikt aus der Vorzeit, befremdlich aus der Steppe der Textebene herausragt. Der harmlose Leser wird es für einen Druckfehler halten und die *tiefer* Bedeutung nicht erkennen.

Konrad Hutzelmann

„Schöne, kräftige Leidenschaft“. Zur ersten Gesamteinspielung des Klavierwerks von Norbert Burgmüller.

Vehement erklingt der erste f-Moll-Akkord aus der Klaviersonate Op. 8 aus dem Jahre 1826, und mit ihm öffnet sich eine vornehme historische Tür zur Vergangenheit. Die Töne, die der niederrheinische Pianist Tobias Koch auf seiner unlängst bei dem Leipziger Label GENUIN-Musikproduktion erschienenen CD (GEN 86061) mit sämtlichen Werken für Pianoforte von Norbert Burgmüller anschlägt, das sind nicht nur Töne für Spezialistenoh-

ren, sondern für alle, die durch Literatur- und Zeitgeschichte Bezüge zum frühen 19. Jahrhundert gewinnen wollen, zu einer Zeit, die ihre Chancen in sich barg.

Norbert Schumann bemerkt beispielsweise in seiner NMZ-Rezension über den Kopfsatz dieser f-Moll-Sonate: „Im Übrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotz dem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er ebenso rührt wie beruhigt. [...] Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebensmuth.“

Norbert Burgmüller (1810-1836) ist ähnlich wie Georg Büchner oder Christian Dietrich Grabbe oder gar Franz Schubert zu früh verstorben, um sein Werk reifen zu sehen. Aber die Geniestreiche des 16-Jährigen hinterlassen Eindruck. So erscheinen auf dieser wirklich empfehlenswerten CD 46 Burgmüller-Werk-Minuten voller Energie und delikater zugleich, die verdeutlichen, was an Potential im Komponisten und eben auch in der Übersetzung durch den Interpreten vorhanden ist. Dazu kommt ein differenziertes Gespür für die klangliche Aufbereitung. (Als Aufnahmeort diente das Klaviermuseum in Schloß Kremsegg in Oberösterreich, und als Instrument wurde ein Hammerklavier aus der Werkstatt Konrad Grafs aus dem Jahre 1826 ausgewählt!)

Tobias Koch ist mit seinen 39 Jahren der erste, der das Gesamtwerk des Düsseldorfer Grabbe-Freundes Norbert Burgmüller unter bestimmten selbst gewählten Bedingungen einspielt. Unter dem Begriff der „Historischen Aufführungspraxis“ firmiert seit Jahren zwar vieles, was sich mehr oder weniger differenziert mit einer Annäherung an der Spiel- und Klangästhetik vergangener Jahrhunderte beschäftigt und sich letztendlich Marktanteile durch den Schein von Authentizität zu sichern vermag. Bei Tobias Koch passen die Koordinaten herrlich inspirierend zusammen.

Das Schwierige an dem Rekonstruktionsprozess und den Diskussionen um das Historische, die Wiederherstellung einer Hörgewohnheit, die nicht in einen unerhörten Zustand zurückwachsen kann, wird umgangen durch die tiefe künstlerische Sprachfähigkeit des Interpreten. So ist der eingeschlagene Weg die beste aller Richtungen.

Viele bis heute nicht zu befestigende biografische Details ranken sich um die Freundschaft Grabbes und Burgmüllers, und so erscheint mir diese, literarische Gespür atmende Aufnahme ein wertvoller Weg, durch Zuhören auf andere Gedanken zu kommen.

Ergänzt wird diese CD mit Klavierwerken von Felix Mendelssohn Bertholdy und des älteren Bruders Frédéric Burgmüller. Das Textheft ist wie die gesamte CD sehr aufwändig und anregend informativ gestaltet.

Hans Hermann Jansen

JULIA FREIFRAU HILLER VON GAERTRINGEN

Grabbe-Bibliographie 2005 mit Nachträgen

Diese Bibliographie finden Sie auch unter

http://www.llb-detmold.de/lla/grabbe_bibliographie_2005.html

Handschriften

1. **Grabbe-Briefe:** Landesbibliothek ersteigert Schriftstücke. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 29.04.2005.

Zur Bibliographie

2. **Hiller von Gaertringen, Julia:** Grabbe-Bibliographie 2003 : mit Nachträgen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 226 – 234. – Auch unter: http://www.llb-detmold.de/lla/grabbe_bibliographie_2003.html.

Zu Leben und Werk

3. Das **Grabbe-Lesebuch** / hrsg. von Thomas Schaefer. Mit Kritzeleien von Christian Dietrich Grabbe. – 1. Aufl. – Göttingen, 2001.
Rez.:
Fleischhack, Ernst. – In: Literarisches Begleitgut : seine regional-, zeit- und glaubensbezogenen Aussagen / Ernst Fleischhack. – Detmold, 2005. – Bl. 121. – Zuerst in: Heimatland Lippe. – 94 (2001), 8, S. 138.
4. **Hiller von Gaertringen, Julia:** Grabbe im Original : Autographen – Bilder – Dokumente / Julia Freifrau Hiller von Gaertringen, Detlev Hellfaier. – Detmold, 2001.
Rez.:
Fleischhack, Ernst. – In: Literarisches Begleitgut : seine regional-, zeit- und glaubensbezogenen Aussagen / Ernst Fleischhack. – Detmold, 2005. – Bl. 122 – 123. – Zuerst in: Heimatland Lippe. – 95 (2002), 1, S. 18.
5. **Keyserlingk, Hugo von:** Liebe, Leben, Alkohol : Suchtkrankheiten im Spiegel deutscher Literatur ; mit den Lebenswegen der Dichter Reuter, Grabbe und Fallada / Hugo von Keyserlingk. – 1. Aufl. – Lengerich, Westf.: Pabst Science Publishers, 2004. – 364 S. – ISBN: 3-89967-127-9. – Darin S. 49 – 86 über die Pathogenese von Christian Dietrich Grabbes Alkoholismus aus suchtmmedizinischer Sicht; S. 86 – 97 über das Alkoholismus-Motiv in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“.
6. **Broer, Werner:** Grabbes Vers. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 41 – 49.
7. „... daß besagter **Christian Dietrich Grabbe** ... von allen unseren dramatischen Dichtern ... die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat“ : Grabbe-Jahrbuch 2004/ im Auftr. der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Kurt Roessler und Peter Schütze. – Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2005. – 239 S. : Ill. – ISBN: 3-89528-483-1. – (Grabbe-Jahrbuch; 23).

8. **Eke, Norbert Otto:** Einführung in die Literatur des Vormärz / Norbert Otto Eke. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2005. – 167 S. – ISBN: 3-534-15892-X. – (Einführungen Germanistik). – Darin S. 82 – 91 und passim zu Grabbe.
9. **Folkerts, Liselotte:** Karl Leberecht Immermann : seine Verbindungen zu Münster und zum übrigen Westfalen / Liselotte Folkerts. – Münster, Friedr.-Wilh.-Weber-Str. 3: L. Folkerts, 2005. – 65 S. : zahlr. Ill., Kt. – ISBN: 3-00-015656-9. – Darin S. 43 zu Immermanns Bekanntheit mit Grabbe.
10. **Schätze aus den Bibliotheken Nordrhein-Westfalens :** [Katalog zur Ausstellung vom 23.2. bis zum 4.3.2005 im Landtag von Nordrhein-Westfalen] / [die Beitr. verf.: Karl-Ferdinand Beßelmann ... Kunststiftung NRW ... Verantw. für die Katalogred. waren Margarete Busch ...]. – Weilerswist: Buchmanufaktur Handpresse, 2005. – ISBN: 3-935221-49-5. – Darin S. 46 – 55 zu Christian Dietrich Grabbe, „Die Hermannsschlacht“. Exponatbeschreibungen: Grabbe-Portrait von W. Severin nach einer Zeichnung von Wilhelm Heine (S. 46f., Detlev Hellfaier), Erstaussgabe der „Hermannsschlacht“ 1836 (S. 48f., Julia Hiller von Gaertringen), Manuskripte der „Hermannsschlacht“ 1835/36 (S. 50f., Julia Hiller von Gaertringen), Kostümentwürfe von Charlotte Flemming zur „Hermannsschlacht“-Inszenierung in Bochum 1941 (S. 52f., Julia Hiller von Gaertringen). Aquatinta des Hermannsdenkmals von Carl Schulin nach einem Entwurf Ernst von Bandels, nach 1841 (S. 54f., Julia Hiller von Gaertringen).
11. **Schütze, Peter:** Der junge Christian Grabbe und Heinrich Heine. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 27 – 40.

Zu einzelnen Werken

Die Hermannsschlacht

12. **Marko, Ralph:** Die Deutung der „Hermannsschlacht“ in Heinrich von Kleists und Christian Dietrich Grabbes ‚Die Hermannsschlacht‘ / von Ralph Marko. – 42 Bl. – Philosophische Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Medien, Hauptseminararbeit, SS 2005. – (Dokument Nr. 50094 aus den Wissensarchiven des GRIN Verlags).

Herzog Theodor von Gothland

13. **Port, Ulrich:** Pathosformeln : die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888) / Ulrich Port. – München : Fink, 2005. – 417 S. : Ill. – ISBN: 3-7705-4139-1. – Zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 2003. – S. 258 – 265 und passim zu „Herzog Theodor von Gothland“.

Napoleon oder die hundert Tage

14. **Pfeffer, Robert:** Dynamische Dramatik : die Bedeutung der Flüchtigkeit in der Dramaturgie von J. M. R. Lenz und in C. D. Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“, Berlin, 2001, Magister-Arb.
Rez.:
Schütze, Peter. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 219-223.
15. **Hilzinger, Klaus H.:** Schlachtgesänge : „Vaterländische“ Zitate in Grabbes Napoleon-Drama. – In: Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-) Theater : Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001 / hrsg. von Peter Csobádi ... – Anjf/Salzburg: Müller-Speiser, 2003. – S. 291 – 300.

16. **Pfeffer, Robert:** „... beneidenswerte Chocks ...“ : die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 62 – 75.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung
s.o. Nr. 5

Zur Wirkungsgeschichte

17. **Düsterberg, Rolf:** „Was ist ein Held? – Ein vielfaches vom Mörder!“ : zur Grabbe-Rezeption bei Hanns Johst. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 50 – 61.
18. **Jansen, Hans Hermann:** Neue Wege, neue Bahnen : Gedanken zur Errichtung eines Literaturmuseums in Detmold. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 23 – 26.
19. **Krause, Fritz U.:** Gibt es eine dramaturgische Richtung bei der Auswahl der Stücke der Grabbe-Preis-Dramatiker? : I. V. Kroitzzsch, R. N. Höhfeld, J. J. Wurstter, A. Langhoff : ein kommentierender Kurzbericht über den Zeitraum 1994-2004. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 206 – 217.
20. **Schaefer, Thomas:** „Genauso wie Grabbe“ : Christian Dietrich Grabbes tiefere Bedeutung für Leben und Werk Jörg Fausers. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 76 – 83.
21. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2003/04. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 8 – 16.

Zu Bühnenaufführungen

Herzog Theodor von Gothland / München / Residenztheater (2004)

22. **Reitter, Barbara:** Wider Willen in eine zerstörte Gewaltspirale : Bayerisches Staatsschauspiel München ; Christian Dietrich Grabbes Erstlings-Schauerstück „Gothland“. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 08.04.2005. – Premiere: 9. Oktober 2004.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Göttingen / Theater im OP (2005)

23. **Senger, Annika:** Christian D. Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : Tragikomik und Klamauk sorgen im ThOP für Begeisterung. – Ill. – In: Publiker : Magazin aus Göttingen. – Göttingen. – 3 (2005), 11, S. 29. – Premiere: 18. Oktober 2005.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Hannover / Theater Nordstadt (2005)

24. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Theater Nordstadt. – [Hannover], [2005]. – [2 Bl.] – Premiere: Februar 2005.
25. **Hoffmann, Alexandra:** Putz mit dem Teufel : Theater Nordstadt spielt Christian Dietrich Grabbe. – In: Hannoversche Allgemeine Zeitung. – Hannover. – 08.02.2005.
26. **Spiel mit dem Teufel** : zurück zum Lieblingsstück ; das Theater Nordstadt bringt zu seinem 20. Geburtstag „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ auf die Bühne der Bürgerschule / (kat). – Ill. – In: Hannoversche Allgemeine Zeitung. – Hannover. – 03.02.2005.

JULIA FREIFRAU HILLER VON GAERTRINGEN

Freiligrath-Bibliographie 2005 mit Nachträgen

Diese Bibliographie finden Sie auch unter
http://www.llb-detmold.de/lla/freiligrath_bibliographie_2005.html

Textausgaben

1. **Freiligrath, Ferdinand:** Über den Tod von Christian Dietrich Grabbe : Detmold, 12. September 1836 ; [für die Teilnehmer der Jahrestagung der Gesellschaft für Literaturlandschaften e.V. am 16. April 2005 in Detmold] / Ferdinand Freiligrath. – Reicheneck: Aldus-Presse, 2005. – [4] S.

Handschriften

2. **Hans Christian Andersen** : 200. Geburtstag am 2. April 2005 ; handschriftlicher Eintrag Hans Christian Andersens im Stammbuch der Familie Freiligrath, St. Goar, 18. Mai 1843 ... Weimar, 26. Mai 1852 / Hans Christian Andersen. – o.O., 2005. – Faksimiledruck, 4 Bl.
3. **Gelderblom, Bernhard;** Roessler, Kurt: Briefe von Ferdinand Freiligrath an August Boelling. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 125 – 138.
4. **Giel, Volker:** Briefrepertorium und Briefedition Ferdinand Freiligrath. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 90 – 102.
5. **Golz, Jochen:** Die Freiligrath-Handschriften im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 103 – 109.
6. **Hutzelmann, Konrad:** Anmerkungen zu Wilhelm Buchners „Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 110 – 120.
7. **Schlussdiskussion** des Kolloquiums „Freiligraths Briefe. Die Prosa des Poeten“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 139 – 144.
8. **Walz, Manfred:** Freiligrath-Briefe im Stuttgarter Raum. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 121 – 124.

Zur Bibliographie

9. **Hiller von Gaertringen, Julia:** Freiligrath-Bibliographie 2003 : mit Nachträgen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 235 – 237. – Auch unter: http://www.llb-detmold.de/lla/freiligrath_bibliographie_2003.html.

Zu Leben und Werk

10. **Zur Literatur des Vormärz** : 1830 – 1848 ; Erläuterungen und Leseproben / [Bearb. und Red.: Fritz Böttger]. – 5., bearb. Aufl. – Berlin: Volk und Wissen, 1958. – 432 S. – (Hilfsbücher für den Literaturunterricht). – Darin S. 194 – 203 und passim zu Ferdinand Freiligrath, S. 357 – 368 Abdruck von: Ein Glaubensbekenntnis, Hamlet, Von unten auf!, Berlin, Die Toten an die Lebenden, Abschiedswort der „Neuen Rheinischen Zeitung“, Die Revolution.
11. **Vonhoff, Gert**: Wie ediert man Übersetzungen als ästhetische Objekte? : Grundsätze, entwickelt an Beispielen aus Freiligraths Übersetzungen. – In: Edition und Übersetzung / Plachta, Bodo [Hrsg.]. – Tübingen, 2002. – S. 435 – 443.
12. **Gansner, Hans Peter**: Der Dichter-General : eine dramatische Biographie des J. G. von Salis-Seewis ; mit einem Essay des Autors über J. G. von Salis-Seewis und Ferdinand Freiligrath sowie einigen Nachbemerkingen / von H. P. Gansner. – Chur: Calven-Verl., 2003. – 153, [23] S. – Darin S. [162]-[174]: Essay.
13. **Arnold, Jürg**: Wilhelm Ganzhorn, Dichter des Liedes „Im schönsten Wiesengrunde“, und seine Frau Luise geb. Alber : Leben, Gedichte, Familien, Ahnen. – Stuttgart, 2004.
Rez.:
 Roessler, Kurt. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 224f.
14. **Eke, Norbert Otto**: Einführung in die Literatur des Vormärz / Norbert Otto Eke. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2005. – 167 S. – ISBN: 3-534-15892-X . – (Einführungen Germanistik). – Darin S. 99 – 103 und passim zu Ferdinand Freiligrath.
15. **Fleischhack, Ernst**: Poesieerfülltes Wiedersehen : Freiligraths Besuch der alten Heimat 1869. – In: Literarisches Begleitgut : seine regional-, zeit- und glaubensbezogenen Aussagen / Ernst Fleischhack. – Detmold, 2005. – Bl. 128 – 136. – Zuerst in: Grabbe-Jahrbuch. – 22 (2003), S. 131 – 143.
16. **Folkerts, Liselotte**: Karl Leberecht Immermann : seine Verbindungen zu Münster und zum übrigen Westfalen / Liselotte Folkerts. – Münster, Friedr.-Wilh.-Weber-Str. 3: L. Folkerts, 2005. – 65 S. : zahlr. Ill., Kt. – ISBN: 3-00-015656-9. – Darin S. 43f. zu Immermanns Bekanntschaft mit Freiligrath.
17. **Gadek, Gerd**: Vor 140 Jahren starb Ferdinand Lassalle : wie Ferdinand Freiligrath davon tangiert wurde. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 160 – 164.
18. **Dokumente aus dem Nachlaß Wolfgang Freiligraths (1847-1936)** / hrsg. von Hartmut Gürtler ... – Gondershausen.
 6. Wolfgang Freiligrath, Walter Kolb und das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold im Jahre 1926. – 2005. – 55 S. : zahlr. Ill.
19. **Roessler, Kurt**: Die Prosa des Poeten : Einführungsvortrag zum Kolloquium des Freiligrath-Arbeitskreises der Grabbe-Gesellschaft e.V. „Freiligraths Briefe. Die Prosa des Poeten“ am 11. September 2003 im Grabbe-Haus, Detmold. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 86 – 89.
20. **Schütze, Peter**: Eröffnungsansprache zum Kolloquium „Freiligraths Briefe. Die Prosa des Poeten“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 84f.

21. **Walz, Manfred;** Hutzelmann, Konrad: „Doch nun Ade – dir und dem Löwenthume“ : Ferdinand Freiligrath und Hans Christian Andersen ; eine bald zerbrochene Freundschaft zwischen Romantik und Revolution ; zum 200. Geburtstag Andersens am 2. April 2005 / Manfred Walz und Konrad Hutzelmann. – Stuttgart, 2005. – 55, [11 ungez.] Bl.
22. **Ders.:** Ferdinand Freiligraths Lebensabend in Cannstatt und Stuttgart (1868-1876). – 3. Teil: Hallberger's Illustrated Magazine – Krönung des Freiligrathschen Lebenswerkes. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 145 – 159.
23. **Ders.:** „Mit dem Volke soll der Dichter gehen – Also les' ich meinen Schiller heut!“ : Ferdinand Freiligrath und Friedrich Schiller ; zum 200. Todestag Schillers am 9. Mai 2005. – Stuttgart, 2005. – 46 S., Ill.

Zur Wirkungsgeschichte

24. **Löffler, Peter:** Marx erklärt Wagner den „Ring“ : ein Gespräch in der Wohnung Freiligrath zu London im Frühjahr 1864. – In: Mit der Geschichte leben : Festschrift für Peter Stadler / hrsg. von Otto Sigg. – Zürich : Verl. Neue Zürcher Zeitung, 2003. – S. 191 – 215.
25. **Fleischhack, Ernst:** Vertonungen Freiligrathscher Gedichte und ihre Verfügbarkeit : Referat zum Grabbe-Punsch am 16.12.2000 in der Detmolder Ressource. – In: Literarisches Begleitgut : seine regional-, zeit- und glaubensbezogenen Aussagen / Ernst Fleischhack. – Detmold, 2005. – Bl. 124 – 127.
26. **Roessler, Kurt:** Notizen zu Freiligrath für das Jahr 2004. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 165 – 175.

JULIA FREIFRAU HILLER VON GAERTRINGEN

Weerth-Bibliographie 2005 mit Nachträgen

Diese Bibliographie finden Sie auch unter
http://www.llb-detmold.de/lla/weerth_bibliographie_2005.html

Textausgaben

1. **Weerth, Georg:** Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben / Georg Weerth. Gelesen von Anne-Katrin Grebe. – Marburg: K&K Audioverl., 2005. – 1 CD : 54 min. ; 12 cm.

Zur Bibliographie

2. **Hiller von Gaertringen, Julia:** Weerth-Bibliographie 2003 : mit Nachträgen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 238 – 239. – Auch unter: http://www.llb-detmold.de/lla/weerth_bibliographie_2003.html

Zu Leben und Werk

3. **Zur Literatur des Vormärz :** 1830 – 1848 ; Erläuterungen und Leseproben / [Bearb. und Red.: Fritz Böttger]. – 5., bearb. Aufl. – Berlin: Volk und Wissen, 1958. – 432 S. – (Hilfsbücher für den Literaturunterricht). – Darin S. 262 – 272 und passim zu Georg Weerth, S. 407 – 427 Abdruck von: Der alte Wirt in Lancashire, Der Kanonengießer, Sie saßen auf den Bänken, Deutscher und Ire, Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf, Proletarier in England, Der Herr Preiß in Nöten.
4. **Füllner, Bernd:** „Man lacht darüber, und damit ist es gut“ : Bilder und Karikaturen in Weerths Werken. – Ill. – In: Zeitdiskurse : Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing / hrsg. von Roland Berbig ... – Heidelberg : Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, 2004. – S. [59] – 72.
5. **Eke, Norbert Otto:** Einführung in die Literatur des Vormärz / Norbert Otto Eke. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2005. – 167 S. – ISBN: 3-534-15892-X. – (Einführungen Germanistik). – Darin S. 109 – 111 und passim zu Georg Weerth sowie S. 137 – 140 zu Georg Weerth, „Fragment eines Romans“.
6. **Gadek, Gerd:** Ein alter Bekannter. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 204f. – Über Weerths Mitarbeit an der Zeitschrift „Der Gesellschaftsspiegel. Organ zur Vertretung der besitzlosen Volksklassen und zur Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart“.
7. **Held, Stefanie:** Georg Weerth als Betrachter seiner Zeit und der Revolution von 1848/49 / vorgelegt von Stefanie Held, Studiengang Lehramt an Realschulen, 6. Semester, Deutsch/Technik. – 40 Bl. – Pädagogische Hochschule Frei-

- burg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Hauptseminararbeit, WS 2004/05. – (Dokument Nr. 40944 aus den Wissensarchiven des GRIN Verlags).
8. **Melis, François:** Georg Weerth als Redakteur der „Neuen Rheinischen Zeitung“ : notwendige Autorschaftskorrekturen in Vorbereitung der MEGA(2)-Bände I/7-I/9. – In: Marx-Engels-Jahrbuch. – Berlin. – 3 (2005), S. 174 – 206.
 9. **Ders.:** Georg Weerth in neuer Sicht : Großbritanniens Berichterstatter und Feuilletonist der „Neuen Rheinischen Zeitung“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 23.2004 (2005), S. 176 – 203.
 10. **Ders.:** Wer schrieb die Artikelserie über den belgischen „Riesenprozess“ „Affäre Risquons-Tout“ (1848)? – In: Revolution und Reform in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert : zum 75. Geburtstag von Walter Schmidt / hrsg. von Helmut Bleiber ... – Berlin: Trafo-Verl., 2005. – Bd. 1: Ereignisse und Prozesse. – S. 125 – 136. – (Abhandlungen der Leibniz-Sozietät ; 17).
 11. **Springhorn, Rainer:** Die Lateinamerika-Sammlungen des Lippischen Landesmuseums Detmold : Sammler und Forscher, Material und Provenienz. – Ill. – In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 74 (2005), S. 339 – 349. – Über die Zuwendungen Georg Weerths S. 340.

Zu einzelnen Werken

12. **Schmitz, Christoph:** „Die Industrie ist Göttin unsern Tagen“ : Adorno, Bataille und der Pantheismus der Kulturindustrie. – In: Kritische Ausgabe : Zeitschrift für Germanistik und Literatur. – Bonn. – 7 (2003), 2, S. 5 – 8. – Auch unter: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/industrie/schmitz.pdf>. – Unter anderem zu Weerths Gedicht „Die Industrie“.
13. **Keyserlingk, Hugo von:** Liebe, Leben, Alkohol : Suchtkrankheiten im Spiegel deutscher Literatur ; mit den Lebenswegen der Dichter Reuter, Grabbe und Fallada / Hugo von Keyserlingk. – 1. Aufl. – Lengerich, Westf.: Pabst Science Publishers, 2004. – 364 S. – ISBN: 3-89967-127-9. – Darin S. 218 – 220 über die Figur des alkoholkranken Buchhalters Lenz in der Skizze „Der Buchhalter“ aus Georg Weerths „Skizzen aus dem deutschen Handelsleben“.

Zur Wirkungsgeschichte

14. **Fleischhack, Ernst:** Melodisches am Wegesrand [Musikdruck] : Versuche, in Noten zu setzen, was sich in Tönen mir zugesellte ; Gesammeltes aus früheren und späteren Jahren / Ernst Fleischhack. [Textverf.: Johannes Fleischhack u.a.]. – Detmold, 2005. – 77 Bl. – Darin Vertonung von Gedichten Georg Weerths: S. 30f.: Der alte Wirt in Lancashire, Detmold, Febr. 1977; S. 32: Hungerlied, Detmold, Febr. 1977.

Adressen der Mitarbeiter dieses Bandes

Lt. Reg. SchulDir. a.D. Dr. Werner Broer
Am Südhang 11
32760 Detmold

Prof. Dr. Rudolf Druх
Inst. f. deutsche Sprache u. Literatur
Universität Köln,
Albertus-Magnus-Platz 1
50931 Köln

Schauspieldirektor Marcus Everding
Landestheater Detmold
Theaterplatz 1
32756 Detmold

Klaus Ferentschik
Bornholmer Straße 73
10439 Berlin

Richter a.D. Gerd Gadek
Ernst-Kemper-Straße 27
45219 Essen

Dr. Julia Freifrau Hiller von Gaertringen
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Straße 41
32756 Detmold

Dr. Jürgen W. Gronius
Kriegerstraße 1
30161 Hannover

Detlev Hellfaier, M.A.
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Straße 41
32756 Detmold

Priv. Doz. Dr. Karl Heinrich Hucke
Germanist. Seminar, Univ. Münster
Domplatz 20-22
48149 Münster

Konrad Hutzelmann, M.A.
Einsteinstraße 26
48149 Münster

Hans Hermann Jansen
St. Omer-Straße 50
32756 Detmold

Dr. Detlev Kopp
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld

Dr. François Melis
Schachtelhalmweg 85
12524 Berlin

Dr. Maria Pormann
Eupener Straße 17
50933 Köln

Roland Rittig
Schulstraße 4
06712 Zeitz

Prof. Dr. Kurt Roessler
Hemberger Straße 26
53332 Bornheim

Matthias Schaffrick
Neubrückenstraße 50/52
48143 Münster

StD. i.R. Annemarie Schulze-Weslarn
Pappelweg 6
32758 Detmold

Dr. Peter Schütze
Wittensteinweg 2
32756 Detmold

OSTR. i.R. Manfred Walz
Hainbuchenweg 41
70597 Stuttgart

Dr. Michael Vogt
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld