



Grabbe.

GRABBE-JAHRBUCH 2011/12

AISTHESIS VERLAG

AV

Grabbe-Jahrbuch 2011/12

30./31. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2011/12 förderten:



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

www.grabbe.de

Redaktionsschluss: 31. Juli 2012

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1674-2

Print ISBN 978-3-89528-965-1

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Lothar Ehrlich

„...denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur...“
Zur Aktualität Grabbes auf dem Theater 8

Peter Schütze

Grabbe auf der Bühne.
„Herzog Theodor von Gothland“ im Badischen Staatstheater Karlsruhe 26

Nina Steinhilber

Annäherung an eine „Monstertragödie“.
Zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“
in Karlsruhe 40

Judith Gerstenberg

„Herzog Theodor von Gothland“ im Niedersächsischen
Staatstheater Hannover 64

Hans Krahl

Schiller, Kleist, Grabbe.
Dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive 74

Maria Pormann

Grabbe, Napoleon und die Schlacht von Sedan.
Indizes eines Theaterzettels 113

Stefan Hüpping

Verwaltung des Vermächtnisses.
Grabbe-Pflege im „Dritten Reich“ zwischen provinzieller
Pionierarbeit und „reichswichtiger“ Angelegenheit 123

Ferdinand Freiligrath

Detlev Hellfaier

Von Freunden, Witwen und schönen Kindern.

Neue Quellen für die Freiligrath-Forschung 146

Bernd Füllner / Kathrin Nühlen

*„Stückluft oben u. Stückluft unten – was soll aus dieser Misere
Gutes kommen?“*

Freiligraths Briefe an Levin Schücking aus dem Jahr 1843 166

Joachim Eberhardt

Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“ 207

Alfred Bergmann zum 125. Geburtstag

Burkhard Stenzel

„Niemand kann zween Herren dienen“.

*Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns
in Weimar (1928-1937).*

Mit einem unveröffentlichten Brief von Stefan Zweig 213

Wolfgang Rasch

Wie Laube nach Detmold kam.

Über eine Sammlung Heinrich Hubert Houbens im Nachlass

von Alfred Bergmann 256

Allgemeines

Peter Schütze

Jahresbericht 2011/2012 268

Forschungsbericht, Rezensionen

Lothar Ehrlich

Neuere Forschungen zu Grabbes Dramen- und Theaterästhetik 275

Frank Meier zu Ferdinand Freiligrath: <i>Im Herzen trag' ich Welten.</i> <i>Ausgewählte Gedichte</i>	297
Hans Hermann Jansen zu Renate Hupfeld: <i>Theodor Althaus (1822-1856).</i> <i>Revolutionär in Deutschland</i>	301
Hans Hermann Jansen zu Bernhard Walcher: <i>Vormärz im Rheinland –</i> <i>Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk</i>	302
Lothar Ehrlich zu Peter Hacks: <i>Das Theater des Biedermeier (1815-1840)</i>	303

Bibliographien

Claudia Dahl	
<i>Grabbe-Bibliographie 2011 mit Nachträgen</i>	307
<i>Freiligrath-Bibliographie 2011 mit Nachträgen</i>	315
<i>Weerth-Bibliographie 2011 mit Nachträgen</i>	318
Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes	320

LOTHAR EHRLICH

„...denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur...“

Zur Aktualität Grabbes auf dem Theater*

Am 12. September 1836, nachmittags gegen drei Uhr, starb Christian Dietrich Grabbe im Hause seiner Frau Louise, Unter der Wehme 5. Einige Tage später wurde er auf dem Weinberg-Friedhof beigesetzt: anwesend war „[...] ein Häufchen von etwa funfzehn [!] bis zwanzig jungen Männern. Von den Notabilitäten der Residenz war keiner erschienen [...]“¹ Einige Monate zuvor, am 26. Mai 1836, war Grabbe aus Düsseldorf heimgekehrt, allerdings nicht in sein Wohnhaus Unter der Wehme, sondern ins Gasthaus „Zur Stadt Frankfurt“ – woran heute eine Tafel erinnert. Der letzte Aufbruch in die Welt des Theaters und der Literatur – „Doch, doppelte Rollen (Auditeur und Poet) spiel ich nicht mehr“, hatte Grabbe im Abschiedsgesuch vom 15. Februar 1834 geschrieben² – war endgültig gescheitert. In der ersten Zeit war er noch gelegentlich in der Stadt zu sehen, die damals etwa 2.200 Einwohner zählte. Grabbe muss dabei ein bedauernswürdiges Bild abgegeben haben. Meist blieb er nur noch in der „Stadt Frankfurt“, trank und schrieb gelegentlich an der *Hermannsschlacht*, aus der er mitunter vorlas. Mit einem Polizisten erzwang Grabbe schließlich am 25. Juli den Zutritt zum Clostermeierschen Haus, in dem er fortan im Parterre dahingekletterte. Louise beantragte wenige Tage später beim Fürstlichen Konsistorium die Scheidung der von Anfang an unglücklichen Ehe, die nie hätte geschlossen werden dürfen und in vollständigem Zerwürfnis endete.

Grabbes letzter Förderer, Karl Immermann, Intendant der Düsseldorfer „Musterbühne“, schrieb in einem Nachruf im *Taschenbuch dramatischer Originalitäten*: „Sein Tod war ein Glück für ihn. Er erlöste ihn von bitteren Qualen. Auch glaube ich, daß er gegeben hatte, was er geben konnte; sein Talent war keiner eigentlichen Steigerung mehr fähig.“³ Und tatsächlich: ein „origineller“ Theaterautor war gestorben, der mit seinen Stücken auf die Entwicklung der dramatischen Gattung in Deutschland seit dem Naturalismus prägenden Einfluss gewinnen sollte. Das moderne Drama verdankt Grabbe viel, und auf dem heutigen Theater werden seine Texte zwar selten, dann aber mit explosiver Wirkung aufgeführt. Sein künstlerisches Credo findet sich in einem Kommentar zu Ludwig Tiecks Brief vom 6. Dezember 1822, der die *Dramatischen Dichtungen* von 1827 einleitete: „[...] denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur. Man bittet daher, zu bedenken, daß ein Spiegel auch die ärgerlichste

Erscheinung widergibt, ohne sich zu beflecken.“⁴ Der Dresdener Hoftheaterdramaturg und neben Goethe wichtigste Repräsentant der „Kunstperiode“ hatte dem *Gothland* „unpoetischen Materialismus“ vorgeworfen, weil aus ihm „Zweifel an Gott oder Schöpfung“ und der „Ton einer tiefen Verzweiflung“ sprächen. Und der lebens- und kunsterfahrene Tieck hatte Grabbe gemahnt:

Sind sie noch obenein jung (wie ich aus dem Ungestüm der Dichtung fast glauben muß), so möchte ich in Ihrem Namen erlangen, denn wenn Ihnen schon so früh die echte poetische Hoffnungs- und Lebenskraft ausgegangen ist, wo Brot auf der Wanderung durch die Wüste hernehmen?⁵

Tiecks Worte waren zwar gutgemeint, mussten indessen bei der psychischen Disposition Grabbes aber ohne Wirkung bleiben. Sein für ihn „unlebbares Leben“ war, mit einem Wort Franz Fühmanns über Georg Trakl, der „Preis“, „den er zahlen mußte, sein Werk so zu schaffen, wie er es geschaffen.“⁶ Grabbes frühes Ende war daher nicht aufzuhalten. Er reagierte ohne Hoffnung auf die deprimierenden gesellschaftlichen Verhältnisse der Restaurationszeit, in der er Widersprüche registrierte und die keineswegs die Verwirklichung der Aufklärung und insbesondere die Durchsetzung von Humanität zu erkennen gab. Und meine These ist, dass Grabbes Dramen heute noch aktueller sind als zu seiner Zeit, weil durch die beschleunigte Modernisierung, durch die globale Vernetzung der Ökonomie und durch die zunehmenden Konflikte und militärischen Auseinandersetzungen zwischen den Nationen und Religionen die Differenz zwischen den freiheitlichen und toleranten Entwürfen der Aufklärung und unserer Realität noch größer geworden sein dürfte.

Die vom jungen Grabbe unversöhnlich wahrgenommene tiefe und nicht zu überwindende Kluft zwischen Aufklärung und Klassik (und zwar in Literatur wie Philosophie) und der Lebenswirklichkeit der Restaurationsepoche führten zu Dramen mit einem außergewöhnlich reichen kritischen Widerspruchspotential. In der Vermittlung seiner Modernität besteht die Aufgabe des Theaters der Gegenwart. Aber auch die Schulen und Universitäten hätten die Möglichkeit, Grabbes widrigen Lebensumständen abgerungenes Werk neu zu entdecken, zur individuellen Rezeption seiner Dichtungen durch Lektüre und Behandlung anzuregen.

Bei der Rezeption Grabbes auf dem Theater⁷ fällt zunächst auf, dass – abgesehen von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, welches in jeder Spielzeit zumeist einige Inszenierungen erfährt⁸ –, die in der Wirkungsgeschichte des 20. Jahrhunderts wichtigsten Dramen *Don Juan und Faust*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal* in den letzten beiden Jahrzehnten seltener inszeniert wurden als etwa *Herzog Theodor von Gothland*, der es vordem nur auf wenige

Aufführungen gebracht hatte. Die Literatur- und Gesellschaftskomödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822), die des Autors „Lachen der Verzweiflung“⁹ über die Verhältnisse der Restaurationsepoche zum Ausdruck bringt, erwies sich immer schon als sehr geeignet, die kulturellen Missstände einer Zeit auf der Bühne zu attackieren. Mit diesem Lustspiel stellte sich Grabbe in die romantische Tradition des europäischen Volkstheaters, wie sie in Deutschland durch Ludwig Tieck erneuert wurde. Die offene, epische Struktur ist geprägt durch außerliterarische Elemente, die zur vollständigen Desillusionierung und Zerstörung der Kausalität der Komödie führen. Insofern ist das Lustspiel ein Vorläufer der absurden Komödie von Alfred Jarry, der Grabbe schätzte und dessen *König Ubu* (1896) ohne *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* nicht zu denken ist.¹⁰ Da es auf dem deutschen Theater seit Max Reinhardt zu einer erneuten Besinnung auf diese abgebrochene Theatertradition kam, fand auch Grabbes Lustspiel das Interesse der Regisseure und wurde in Deutschland fast zu einem Repertoirestück. Freilich musste der Text jeweils bearbeitet, die kulturgeschichtlichen Bezüge und Anspielungen gestrichen und durch gegenwärtige ersetzt werden. Dies gelang meistens, so dass das Lustspiel beträchtliche Wirkungen auf dem Theater erzielte. Zugleich erweiterte sich die literarische Satire zu einer Polemik gegen die Gesellschaft insgesamt, denn die Welt ist „ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel [...] während seiner Schulferien zusammengeschmiert hat.“¹¹

In dieser dramaturgischen Tradition steht zumal die „Große Oper in 2 – 5 Akten“ *Der Cid* (1835). Das Werk wurde von der Forschung bis zu seiner Neubewertung durch Maria Porrmann und Kurt Jauslin 2001¹² und zur Uraufführung durch die „Hofkunst Loipfing“ 2002 (Regie: Peter und Wiebke Kleinschmidt) durchweg als schwach und nicht eigentlich ernst zu nehmend ignoriert oder geringgeschätzt. Die konsequent spielerische Inszenierung demonstrierte indessen überzeugend die ästhetische Radikalität und Modernität dieses absurden Stückes,¹³ und es ist zu hoffen, dass sich weitere experimentierfreudige Bühnen „Grabbes Endspiel“¹⁴ annehmen.

Von *Herzog Theodor von Gothland* gab es nach der Inszenierung von Martin Kusej am Staatstheater Stuttgart 1993¹⁵ Aufführungen an den Vereinigten Bühnen Graz (1993, Regie: Marc Günther),¹⁶ am Landestheater Detmold (1995, Regie: Ulf Reiher),¹⁷ am Staatstheater Kassel (1999, Regie: Armin Petras),¹⁸ im Luftschutzbunker unter dem Münchner Hauptbahnhof (2002, Regie: Eos Schopohl), im Münchener Residenztheater (2004, Regie: Tina Lanik) sowie am Staatsschauspiel Hannover (2011, Regie: Felicitas Brucker).¹⁹ Und zuletzt stand das Stück zudem in der Spielzeit 2011/12 außerdem am Badischen Staatstheater Karlsruhe (Regie: Martin Nimz) auf dem Spielplan; Premiere war am 22. Oktober 2011.²⁰ Das auffällige Interesse von Regisseuren am *Gothland* hängt ganz

offensichtlich mit der Zunahme von Gewalttätigkeit und Krieg seit den 1990er Jahren zusammen, zunächst auf dem Balkan, dann weltweit nach dem Terrorangriff auf das World Trade Center am 11. September 2001. Und andere politische, soziale und religiöse Konflikte, zumal in Asien und Afrika, wären hinzuzufügen. Für die kritische Reflexion solcher Ereignisse auf dem Theater enthält die Fabel von Grabbes frühem Stück höchst brisante Ansatzpunkte. Martin Kusej, der slowenisch-österreichische Regisseur der Inszenierung am Staatstheater Stuttgart, schrieb 1993 über seine Absicht:

Der Zusammenbruch zivilisatorischer Standards in Bosnien und sonstwo verrät uns mehr über das wahre Antlitz des (europäischen) Menschen, als die medial geschmierte Humanitätsphraseologie wegschminken kann. Die Apokalypse wird vom Menschen selbst herbeigeführt.²¹

Der Titelheld war für ihn in diesem Kontext der „erste tragische Held der Moderne“, in einer geschichtlichen Handlung *und* einer aktuellen gesellschaftlichen Situation, die durch Geld, Macht, Zerstörung, Krieg, Tod etc. geprägt sei. Eos Schopohl, die Regisseurin der Aufführung des *Gothland* im Münchner Luftschutzbunker, erweiterte den geschichtlichen Horizont:

Wenn man das Stück von der deutschen Geschichte ablöst und vor dem Hintergrund Israel – Palästina sieht, erschließt sich vieles. Das Gefühl von Rache und Vergeltung hat durch den 11. September eine zusätzliche Komponente bekommen: Statt Konflikte zu bewältigen, greift man zur Gewaltpirale.²²

Die beiden Regisseure – wobei Schopohl die blutigen Auseinandersetzungen als Konsequenzen der Herrschaft einer „Männergesellschaft“ begriff – erkannten im tragischen Konflikt des Stückes und seinen inhumanen, ja bestialischen Momenten unmittelbare Aktualität. Der Krieg der Finnen gegen die Schweden, die Intrigen und Morde, vor allem des finnischen Feldherrn Berdoa, einer Verkörperung des Bösen schlechthin, aber auch die Rachegeleüste Theodors gelten dabei als Indizien für die ethischen Verwerfungen im Zivilisationsprozess. Nicht die Taten heroischer Individuen prägen nunmehr die Geschichte, sondern die Energien gewissenloser gewalttätiger Machtpolitiker und Feldherren. Dabei spielen die nationalen Konflikte keine dominierende Rolle mehr, vielmehr geht es Grabbe anthropologisch um die negative Ausrichtung des menschlichen Charakters, seines ursprünglich „guten“ Titelhelden im Spiel mit dem „bösen“ Berdoa. Zugespitzt erfahrbar macht er dies daran, dass Berdoa durch eine Intrige die Brüder Theodor und Friedrich von Gothland entzweit, indem er jenem einredet, dieser habe ihren Bruder Manfred ermordet. Berdoa selbst ist jedoch der

Mörder. An der Leiche seines Bruders schwört Theodor Rache, tötet Friedrich und folgt Berdoa zu den Finnen. Als Theodor erfährt, dass ihn Berdoa getäuscht hat, tötet er ihn. Der schwedische Graf Arboga sühnt am Ende der Tragödie die Taten Theodor von Gothlands, der zum Brudermörder wurde, indem er ihn ersticht.

Die Eigenschaften ursprünglich „guter“ Menschen – Theodor von Gothlands oder eines „müden Landmann[s] nach/Vollbrachtem Tagewerk“²³ – verbraucht sich in inhumanen Praxen – am Beispiel Berdoas, aller Krieger, zuletzt auch Theodors selbst, und es gibt kein Entrinnen. „Rache und Vergeltung“ führen zu einer „Gewaltspirale“, wie es die Münchner Regisseurin als Dilemma der neuesten Geschichte inszeniert hat. Ethische Werte, wie „Freundschaft“, „Bruderliebe“, „reinerer Empfindungen“, „Gerechtigkeit“,²⁴ „der Menschheit Wohl“,²⁵ gehen in den Kämpfen verloren, und zwar unabhängig davon, ob sie von einer der Parteien ursprünglich vertreten wurden oder nicht. Denn Grabbe gestaltete bereits die Unausweichlichkeit des Verlustes dieser Werte bei einer Eskalation von Konflikten durch Gewalt. Berdoa ist dabei die Verkörperung des „Bösen“, das die Welt beherrscht: „Allmächtige Bosheit also ist es, die den Weltkreis lenkt und ihn zerstört!“²⁶ Er versteht sich nicht als vernunftbegabter Mensch, sondern als „wildes Tier“, als „Bestie“.²⁷ Und auch Herzog Theodor nimmt durch seine Gewalttätigkeiten schließlich diesen inhumanen Habitus an.

Grabbes verzweifelte Reaktion auf die Zustände seiner Zeit ist sicher einseitig, aber gerade durch ihre provokative Zuspitzung geeignet, auf moralische Verluste und zerstörerische Tendenzen des Zivilisationsprozesses hinzuweisen – also auch in unserer Epoche. Selbstverständlich ist diese nicht nur charakterisiert durch die Kriege auf dem Balkan, im Irak, zwischen Israel und den Palästinensern, in Afghanistan oder zuletzt in Libyen sowie durch Aggressivität und Terrorismus in einer (scheinbar) friedlichen europäischen Gesellschaft. Doch die Aufgabe des Theaters (wie aller Künste) besteht auch darin, Probleme aufzugreifen, die die Emanzipation des Menschen behindern oder gar verhindern. Die humanen Leitideen der Aufklärung sind auch in der westlichen Welt zunehmend gefährdet und durch die Herrschaft von Ungerechtigkeit und Gewalt nur teilweise durchgesetzt, und wenn es gelänge, mit Inszenierungen des *Gothland* auf diese unerledigten Punkte aufmerksam zu machen, wäre die Gegenwärtigkeit von Grabbes früher Tragödie erwiesen.

An der Inszenierung des *Gothland* im Residenztheater des Bayerischen Staatsschauspiel war bemerkenswert, dass die Regisseurin Tina Lanik den sich rächenden Berdoa mit einer Frau besetzte und dadurch sein Verhältnis zur Titelfigur besonders akzentuierte: Das weibliche und das männliche Geschlecht steigern sich im Machtkampf zu gegenseitiger Gewaltanwendung. In den letzten Jahren ist es auf dem Theater ohnehin nicht ungewöhnlich, Rollen gegen das

angeborene Geschlecht zu besetzen oder auf eine geschlechtliche Fixierung gänzlich zu verzichten – so ist der Teufel (Ritter) in der *Don Juan und Faust*-Inszenierung 2004 in Saarbrücken (Alte Feuerwache des Staatstheaters) eine Frau. Peter Schütze schreibt über den expressiven weiblichen Berdoa, dass er „beleidigt und erniedrigt, als Racheengel kolossal und schrankenlos“ sei, und verallgemeinert: „Die Sinnlichkeit, mit der die junge Regisseurin die Protagonisten agieren lässt, macht diese Aufführung zu einem aufregenden Abend der Schauspieler.“²⁸ Grabbes frühe Tragödie, für lange Zeit gerade wegen der extremen Anlage des Konfliktes und der Rollen für unspielbar gehalten und deshalb auch nicht aufgeführt, besticht gerade durch die differenzierte Kunst der Schauspieler in einem stilisierten Bühnenraum, in dem in Wort und Performance die Aktualität („das Pathos Bin Ladens“ im globalen Machtkampf) szenisch hervortritt.

In diesem heutigen Verständnishorizont führt die Inszenierung am Staatstheater Hannover eine zusätzliche Pointierung ein, weil die Motive für Berdoas „Furore“ geschichtlich, sozial und ethisch genauer formuliert werden: „[...] der auf Rache sinnt für die europäischen Verbrechen und seine persönliche Versklavung. Sein Kampf zielt aufs Ganze, auf die Vernichtung des Wertegerüges der christlich-abendländischen Kultur.“²⁹ Und die Regisseurin ergänzt:

Das Stück öffnet den Blick in einen Abgrund, in unsere Ängste, in die Ängste Europas. Der Beginn, ein Szenario, das wir kennen: Europa ist eine Festung, abgeschirmt gegen Fremde, die Einlass suchen; Europa in Furcht vor seinem Untergang, in banger Erwartung, dass die Drittweltländer sich für ihre Ausbeutung rächen könnten.³⁰

Die gegen Europa (Schweden) gerichteten militärischen Aktionen Berdoas und der Finnen werden infolgedessen als ein Rachefeldzug der Völker Afrikas und Asiens verstanden, der auch bei seinem Helden, Theodor von Gothland, wiederum zu Vergeltungsgelüsten und Brutalitäten führt. Und hierin liegt das Anliegen der Inszenierung: Sie will zeigen, dass in gewalttätigen Aktionen auch der schon zivilisierte Mensch zu einem bestialischen werden kann, seinen aufklärerischen Habitus verliert und wieder zu einem „Tier“ zu werden droht. Die tiefe „Verzweiflung“ über diese von Grabbe wahrgenommene ethische Deformation, die die Aufklärung nicht nur nicht einlöste, sondern sich von ihr sogar entfernte, wird als Kennzeichen gegenwärtiger Realität künstlerisch verdichtet abgespiegelt. So könnte Grabbes aktualisierte Verzweiflung über die Brutalität in der Geschichte geeignet sein, den Zuschauer am Beginn des 21. Jahrhunderts schockartig über den gegenwärtigen Weltzustand ins Bild zu setzen. Vielleicht könnte dann die maßlos provozierende Tragödie durch eine Inszenierung sogar maßvoll humanisierende Wirkungen hervorbringen.

Doch damit genug zum *Gothland*, dessen ungeheure Explosivität vor 20 Jahren nicht im Mindesten zu ahnen war. Nun zu den späten Dramen Grabbes,

zunächst zum *Hannibal*.³¹ Neben dem *Gothland* ist wohl diese 1834/35 entstandene Dichtung die am meisten mit eigener Lebenserfahrung angereicherte, obwohl er sich einem vergangenheitsgeschichtlichen Stoff zuwandte – dem zweiten und dritten Punischen Krieg zwischen Karthago und Rom, der mit der Zerstörung der Heimatstadt des Feldherrn (146 v.u.Z.) endete. Der Autor ging mit den historischen Geschehnissen sehr frei um, denn er wollte „den wahren Geist der Geschichte enträtseln.“³² Um die schicksalshafte Verbindung von Held und Gemeinschaft dramaturgisch verankern zu können, zieht Grabbe bei der Lösung des dramatischen Konfliktes die endgültige Niederlage der Karthager mit dem zeitlich früheren Selbstmord Hannibals (183 v.u.Z.) zusammen. Sein Thema ist der Widerspruch zwischen den patriotischen Bestrebungen eines die Geschichte prägenden Individuums und den realen sozialen und politischen Verhältnissen, die es letztlich zu Fall bringen, denn: „Fechte der Satan, wo Kaufleute rechnen.“³³

Die Geschäfte der „Kaufleute“ bestimmen das politische und das militärische Handeln Karthagos. Grabbe polarisiert den Konflikt zwischen seinem Helden und der herrschenden Oberschicht sowie den Sklaven im Kontext der Kriege mit dem Römischen Weltreich im Sinne einer Idealisierung des „heroischen“ Feldherrn auf der einen und der Materialisierung des „unermeßlichen Chaos des Gemeinen“³⁴ auf der anderen Seite. Zugleich ging in diese Konstellation seine tiefe Enttäuschung über die Zeit nach der französischen Juli-Revolution ein, in der er – zumal in Frankfurt/M. und Düsseldorf – die florierende ökonomische Praxis mit ihrem Streben nach Gewinn als ethisch bedenklich wahrnahm. Obwohl diese Momente in der dramatischen Auseinandersetzung zwischen dem Helden und seinen Gegenspielern von der übergreifenden radikalen Kritik des „Gemeinen“ überlagert werden, treten sie in der Handlung mit eindringlicher Klarheit hervor und begründen die Führung oder die Beendigung von Kriegen. Daher erscheint, wie auf andere Weise im *Gothland* oder in *Napoleon oder die hundert Tage*, die Geschichte der Zivilisation als eine Kette von Gewalt und von Krieg, als „ärgerlichste Erscheinung“ widergespiegelt. Das betrifft zumal den satirisch übergezeichneten bithynischen König Prusias, zu dem Hannibal am Ende der Tragödie flieht, wo er sich, um seiner Auslieferung an die Römer zu entgehen, das Leben nimmt.

Das tragische Scheitern des „wahrhaft heroischen Mensch[en]“ und seine Verdrängung durch den „falschen Heros“, einen „mit allen Attributen des Byzantinismus behafteten Herrscher“ als defizitären Vorgang in der Geschichte (und in der Gegenwart der Weimarer Republik) hatte bereits Leopold Jessner 1925 in seiner von Theaterkritik und Publikum gerühmten wirkungsmächtigen Inszenierung am Großen Schauspielhaus Berlin mit expressionistischen Mitteln überwältigend verdeutlicht.³⁵ Worin aber könnte heute die Bedeutsamkeit

dieser historischen Tragödie bestehen, deren mythische Gestaltungstendenz durch Jessner symbolisch vergegenwärtigt wurde? *Hannibal* gelangte zuletzt 2002 und 2009 auf die Bühne. Das Staatstheater Stuttgart engagierte 2002 die holländische Truppe *ZT Hollandia* (Regie: Johan Simons), die verstärkt durch Stuttgarter Schauspieler eine vom Publikum sehr wohlwollend, streckenweise begeistert aufgenommene Inszenierung anbot. Und auf der Neuen Bühne Senftenberg kam das Geschichtsdrama 2009 als Teil eines großangelegten Grabbe-Projekts in der Regie von Esther Undisz heraus.

Was sich in Stuttgart drastisch mitteilte, war die erfahrbare „Größe der Episoden“ und die aus der tragischen Handlung assoziierbare „Nähe heutiger Kriegsgefahr“. Das Fazit im Hinblick auf die Resonanz – im Gegensatz zur *Gothland*-Inszenierung von 1993: „Der Besucherstrom, der die Vorstellungen über alle Erwartungen füllte, hat die Mühe um Grabbe belohnt.“³⁶ Und dies scheint gerade bei Grabbe-Inszenierungen wichtig zu sein, dass eine sowohl an der Geschichtlichkeit als auch an der Gegenwärtigkeit der dramatischen Fabel orientierte Lesart gefunden wird. Die Schlachten bilden die nicht-naturalistisch gespiegelte Folie des Stückes, sind permanent szenisch anwesend, verdecken aber nicht die Auseinandersetzung mit der Absurdität des dramatischen Geschehens in den Dialogen. Nur in einer Szene bricht politische Aktualität mit grotesker Aggressivität akustisch und optisch hervor:

Aus dem Off dröhnt Billy Joels Post-Vietnam-Hymne ‚Good Night Saigon‘ [...], unterlegt von O-Tönen des heutigen US-Präsidenten George W. Bush [...], Blut fließt, MP-Salven knattern. [...] An diesem einzigen Punkt läßt Simons explizit Geschichte und Gegenwart aufeinander los. Grabbes ‚Hannibal‘ gerät außer Kontrolle. Ein langer Augenblick der Raserei.³⁷

Die Durchsetzung oder Verteidigung von Ideen verselbständigt und verliert sich schließlich in der unkontrollierten Gewalt der Geschichte, in der ethische Werte nicht mehr zu bewahren sind, was zu ihrem endgültigen gesellschaftlichen Verlust führen könnte.

Die Aktualität von *Gothland* und *Hannibal* im Zusammenhang mit der Zunahme von Gewalt und Krieg in Krisenregionen der Erde wurde in einigen Inszenierungen der letzten Jahre vermittelt. Interessant dabei ist, dass von fünf Arbeiten allein drei von (jungen) Regisseurinnen stammen, was wohl darauf zurückzuführen sein mag, dass offenbar im weiblichen Geschlecht die Sensibilität für die Wahrnehmung von Gewalt in unserer „Männergesellschaft“ ausgeprägter ist. Auch wohl deswegen, weil Frauen und insbesondere Mütter die größte Opfergruppe gewalttätiger Herrschaftspraxis darstellen. Jedenfalls gab es vor 1999 nur sehr selten Inszenierungen dieser beiden Tragödien, und dabei

keine einzige von einer Frau. Besonders bemerkenswert ist, dass eine Regisseurin den *Gothland* nicht nur mit Entschiedenheit auf die Bühne brachte, sondern durch die Besetzung Berdoas mit einer Schauspielerin auch die Möglichkeit weiblicher Gewalt thematisierte.

Mit *Don Juan und Faust*, im Goethejahr 1999 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg (Regie: Thirza Bruncken), und im Residenztheater München (Regie: Anselm Weber), sowie zuletzt 2004 in Saarbrücken inszeniert, das einzige Werk, das zu Grabbes Lebenszeit uraufgeführt wurde (1829 am Detmolder Hoftheater), gelangt ein immer aktuelles Thema auf das Theater: das Verhältnis von „zu sinnlicher“ und „zu übersinnlicher Natur im Menschen“. ³⁸ Und dies in ambitionierter Auseinandersetzung mit Goethes *Faust* und Mozarts *Don Giovanni*. Grabbe gestaltete das Problem insofern, als beide Figuren als „Artisten der Übertreibung“, „denen jede Schuld fehlt“, „völlig um sich selber rotier[en]“ und daher zu Grunde gehen müssen. ³⁹ Er reißt also die ganzheitliche Natur von Goethes Faust („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“) ⁴⁰ zum Zwecke der Demonstration auseinander, kritisiert die Vereinseitigung und verabschiedet allerdings zugleich auch die Dialektik von sensualistischen und spiritualistischen Momenten individueller Existenz. Noch einmal Grabbe: „Diese beiden Charaktere sind als die poetischen Pole zu betrachten, indem Faust *von innen* (in ungebändigtem Drange zum Höchsten), Don Juan dagegen *von außen* (in brennender Weltlust) dem bösen Principe als Opfer verfällt.“ ⁴¹ Beide Haltungen widerstreben also der menschlichen Natur, führen zu Zerrissenheit und Weltschmerz und gefährden damit ein produktives Verhältnis zum Leben.

Die Modernität dieser anthropologischen Konstruktion ist offensichtlich, und dies gerade in einer Zeit, in der die Möglichkeiten des Individuums grenzenlos zu sein scheinen, der einzelne – ohne ethische Verantwortung für das Ganze – Genuss-Ansprüche maßlos verwirklicht und dabei ständig Grenzen überschreitet, durch nichts eingeschränkt und nicht zu Korrekturen bereit. Die psychischen Veranlagungen und Entwicklungen von Faust und Don Juan fordern – bei aller verbliebenen Faszination – in ihrer extremen Ausprägung das Publikum zur Distanz auf, jedenfalls sollte eine Inszenierung wirkungsstrategisch daraufhin angelegt sein. Die legitimen Ansprüche des Individuums verkehren sich bei ihrer Verwirklichung in ein inhumanes Gegenteil, wobei es sich selbst und andere (nicht nur Donna Anna) zerstört. Die von Grabbe festgestellten Diskrepanzen zwischen subjektivem Streben nach Verwirklichung und objektiv defizitären Ergebnissen stellen sich in der Gegenwart wohl noch schärfer dar. Und die Wahrnehmung der zerstörerischen Kämpfe Fausts und Don Juans könnte den heutigen Zuschauer zu Erfahrungen und Erkenntnissen führen – einerseits über die Humanisierung des Menschen und andererseits über die tatsächlichen Auswirkungen dieses Prozesses auf seine Mentalität. Beim

Zuschauer könnte aus der ins Drama eingeschriebenen Resignation ein Impuls entstehen, in der maßlosen Welt maßvoll zu leben und zu wirken.

Von Grabbes realistischen Geschichtsdramen – sieht man von den beiden Inszenierungen der *Hermannsschlacht* aus Anlass des zweitausendsten Jahrestages der Schlacht im Teutoburger Wald 2009 in Detmold und Osnabrück ab⁴² – verdiente nach wie vor *Napoleon oder die hundert Tage* unsere größere Aufmerksamkeit. Das bestätigt jedenfalls auch die Wirkungsgeschichte auf dem Theater der Weimarer Republik (Leopold Jessner, Karl Heinz Martin) und nach dem Zweiten Weltkrieg (Alfred Erich Sistig, August Everding, Horst Ruprecht, Ulf Reiher).⁴³ Trotzdem gab es in den letzten Jahren – nach der Inszenierung 1989 am Landestheater Detmold – in Deutschland nur noch zwei, und zwar 2002 in Trier (Regie: Klaus Dieter Wilke) und 2009 in Senftenberg (Regie: Sewan Latchinian). Dass ist deswegen besonders auffällig, weil es korreliert mit den häufigeren Inszenierungen von *Gothland* und *Hannibal*. Die Ursache für diese Verschiebung des Interesses bei Regisseuren dürfte eben darin liegen, dass diese beiden Tragödien nach dem 11. September 2001 als aktueller empfunden werden als *Napoleon*. Sicher kommen beim monumentalen epischen Drama über die europäische Geschichte zwischen 1789 und 1830 dramaturgische und bühnentechnische Schwierigkeiten und Herausforderungen hinzu, die mit einer modernen Theaterästhetik allerdings zu bewältigen sind – wie bereits Jessners Inszenierungen dokumentierten. Entscheidend dürfte vielmehr sein, dass die kritisch-realistische Darstellung eines konkreten geschichtlichen Gegenstands und die genaue politische, soziale und geistige Erfassung und szenische Abspiegung als Argument für die Stückauswahl ersetzt wurden durch die Möglichkeit einer pointierten Reaktion auf den modernen Zivilisationsprozess unter dem Aspekt der Gewalt und damit des Verlustes von Humanität. Und insofern empfehlen sich der frühe *Gothland*, aber auch der späte *Hannibal* mit ihren mythischen Konzeptionen, die gleichsam enthistorisiert auf die Gegenwart bezogen werden können. Der Vorzug liegt in der Chance, die Problematik der beiden Stücke und damit der heutigen Welt existentiell klarer und schärfer zu erfassen, ohne die geschichtlichen Fakten und Zusammenhänge im Einzelnen entfalten zu müssen, wie es Grabbe mit seiner „dramatisch-epische[n] Revolution“ in *Napoleon oder die hundert Tage* versuchte.⁴⁴ Stattdessen bekunden die Regisseure nun die Reflexion ihres Verhältnisses zur Gegenwart nicht dadurch, dass sie sich nicht mit der widerspruchsvoll entfalteten Dialektik der Geschichte auseinandersetzen, sondern unmittelbar mit dem gezeigten „Barbarischen“ und „Bestialischen“ in einer als „Hölle“ erfahrenen Welt. Daher die Bevorzugung z. B. von *Herzog Theodor von Gothland*, mit dessen Inszenierung man nachhaltig eine radikale desillusionierte Haltung zum gegenwärtigen Weltzustand zu vermitteln vermag. Die stärkere Hinwendung zu Grabbes früher Tragödie scheint dadurch

begründet und entdeckt in seinem Gesamtwerk eine bislang ungenutzte Wirkungsmöglichkeit: die tragische Konstellation der *Gothland*-Fabel als Sinnbild der (letztlich produktiven) „Verzweiflung“ über Terror und Krieg in einer globalisierten Welt – und sei es in Gestalt des Europäers Gothland auf den die „Dritte Welt“ verkörpernden Berdoa. Die Zunahme von *Gothland*-Inszenierungen in den letzten Jahren ist also plausibel, weil sie eine aggressive existentielle Tiefenschicht freizulegen vermögen und dadurch ihre Modernität beglaubigen. Denn die Anwendung von Gewalt, der Kampf zwischen Völkern verschiedener Religionen und Kulturen – aus welchen Motiven auch immer – ist ja *das* Problem des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Trotzdem bleibt *Napoleon oder die hundert Tage* das ideell und ästhetisch innovativste Geschichtsdrama Grabbes, mit dem sich das Theater weiterhin auseinandersetzen sollte. Grabbe schrieb es im Jahr der französischen Juli-Revolution 1830: „Übrigens kommen so ziemlich alle meine Ideen über die Revolution hinein.“⁴⁵ Und er insistierte, wie in den anderen historischen Dramen, vor allem auf das Verhältnis seines Helden zur geschichtlichen Epoche: „[...] er ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste, – nicht er, die Revolution lebt noch in Europa [...]. Nicht er, seine Geschichte ist groß.“⁴⁶ Daher konzentrierte sich der Autor auf die Gestaltung der widerspruchreichen Beziehungen zwischen der historischen Persönlichkeit Napoleon und dem französischen Volk einerseits und den europäischen Staaten andererseits während der letzten Herrschaftszeit des Kaisers zwischen dem 1. März (Aufbruch von Elba) und dem 18. Juni 1815 (Niederlage bei Waterloo). In den hundert Tagen der Rückkehr Napoleons gelang es Grabbe, sowohl die internen französischen Verhältnisse als auch den Krieg zwischen dem Feldherren und der restaurativen europäischen Koalition differenziert darzustellen. Dabei erscheint die Geschichte als Prozess mit seinen materiellen und ideellen Triebkräften auf der Bühne, zumal in großen Ensemble- und Massenszenen, die das strukturelle Zentrum der dramatischen Fabelerzählung bilden. Die plebejischen Schichten der Vorstädte „machten die Revolution und den Kaiser“⁴⁷ und: „Die Jakobinermützen überdauern am Ende doch alles.“⁴⁸ Diese Aussagen stehen zwar für die Wahrnehmung der geschichtsverändernden (auch zerstörerischen) Kräfte des Volkes, signalisieren jedoch nur eine Perspektive auf den historischen Prozess, der als Ergebnis widerstrebender politischer und sozialer Kräfte erfahrbar wird. In der szenisch umgesetzten Multiperspektivität liegt die neue Qualität dieses Geschichtsdramas. Es stellt Grabbes größte literarische Leistung dar, da er ein geschichtliches Ereignis von europäischer Dimension aus dem Jahre 1815 mit einem Rückgriff auf die Revolutionszeit von 1789 und zeitgenössischen Erfahrungen dramaturgisch verband. Dabei entwickelte er ein offenes, episch-dramatisches Strukturmodell mit einem speziellen dramaturgischen Instrumentarium,

das neuartige Gestaltungsformen ermöglichte. *Napoleon oder die hundert Tage* bezeichnet insofern mit *Dantons Tod* einen Paradigmenwechsel in der Entwicklung des historischen Dramas, auch wenn er viel unbestimmter und offener in den Aussagen ist als Büchners Drama. Grabbes ästhetische Neuerungen hatten konstitutiven Einfluss auf die Entstehung der modernen dramaturgischen Konzepte im späten 19. Jahrhundert und nach der „Revolution des Theaters“⁴⁹ im 20. Jahrhundert (Expressionismus, Bertolt Brecht, Heiner Müller).⁵⁰

Grabbes Dramen behalten ihre Aktualität, auch wenn sich die Optionen im Hinblick auf einzelne Stücke in den letzten beiden Jahrzehnten verschoben haben. Dabei mag das Interesse der Regisseure und Dramaturgen entweder mehr für die Geschichte als anhaltenden, widerspruchsvollen Prozess oder eher für unmittelbare Gegenwartsprobleme die entscheidende Rolle spielen: Beabsichtigen sie, an Grabbes Dramen die Geschichte in ihren Notwendigkeiten, Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten komplex verständlich zu machen, oder reagieren sie mehr, gleichsam punktuell auf krisenhafte Momente der Gegenwart – wie die zunehmende Gewalt –, die sie dann explosiv ausstellen? Dass beide ästhetischen Verfahren ohnehin nicht zu trennen sind, weil Gegenwart aus der Geschichte entsteht und zeitgenössische Widersprüche ihre Ursachen auch in der historischen Entwicklung haben, dass der Zugang zu Grabbe also gleichermaßen aus geschichtlich produzierten *und* gegenwärtig reproduzierten Konflikten zu gewinnen ist, sei ausdrücklich festgehalten. Allerdings verhalten sich Regisseure in dieser Frage durchaus alternativ, abhängig auch von den objektiven gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie sich dem Werk Grabbes nähern. Bekennen sie sich zur vollen Widersprüchlichkeit eines Dramas oder bevorzugen sie nur einzelne Wirkungsaspekte? Und insofern stellt bereits die Stückauswahl eine gewisse Vorentscheidung dar, weil der Autor in seinen Werken – vom *Gothland* bis zur *Hermannsschlacht* – jeweils indifferente geistige und ästhetische Konzepte verwirklichte, die die Vergegenwärtigung der entworfenen Weltbilder hier und heute bestimmen. So sind die geschichtlichen Voraussetzungen und Bezugspunkte einer Inszenierung von *Napoleon oder die hundert Tage* in Detmold 1989 andere als die von *Herzog Theodor von Gothland* 2011 in Hannover und Karlsruhe. Und weiterhin: Auch die Inszenierungen beider Stücke in einem Jahr würden verschiedene Deutungen Grabbes ermöglichen, zumal die Subjektivität der gesellschaftlichen Erfahrungen des Regisseurs und des Ensembles zu berücksichtigen wäre.

Die Brisanz Grabbes verdeutlichte – auf andere Weise etwa als die Inszenierungen von *Gothland* oder *Hannibal* – 2009 ein Projekt an der (im südlichen Brandenburg gelegenen) „Neuen Bühne Senftenberg“.⁵¹ Es ist wohl überhaupt das größte aller Zeiten gewesen. Der Intendant des Theaters, Sewan Latchinian, hatte 1985 in der DDR das Stück *Grabbes Grab* geschrieben, das die letzten

Lebensmonate des Dichters in Detmold zum Gegenstand hat.⁵² Nun inszenierte er es zwanzig Jahre nach der deutschen Vereinigung unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen als Prolog eines Grabbe-Festes. Danach folgten – immerhin – vier Werke: *Die Hermannsschlacht*, *Hannibal* und *Napoleon oder die hundert Tage* (sie wurden parallel zur Auswahl angeboten) sowie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Der Grabbe-Abend war im Herbst 2009 dreizehnmal zu erleben – als „Grabungen“ in der Geschichte im Jahr der deutschen Jubiläen, von der Schlacht im Teutoburger Wald bis zum 20. Jahrestag der friedlichen Revolution in der DDR, und nicht zufällig war der 3. Oktober als Premierentag gewählt worden.

Grabbes späte Geschichtsdramen wurden eingerahmt durch das biographische Stück und das frühe Lustspiel, genauso gegen die Chronologie angeordnet wie das Zentrum des Projekts, also *Hermannsschlacht*, *Hannibal* und *Napoleon*. Dadurch entstanden Korrespondenzen zwischen dem Lebenslauf und dem „Lachen der Verzweiflung“⁵³ einerseits sowie den historischen Dramen andererseits, wobei Grabbes letztes Stück eben nicht als idealisiertes Denkmal am Ende stehen sollte. Dem Mammutprojekt als Beitrag zur deutschen Erinnerungskultur liegt im Vergleich zu den anderen Inszenierungen im letzten Jahrzehnt eine weitaus umfassendere, die geschichtlichen Prozesse in der Zusammenschau an mehreren Stücken reflektierende Dimension zu Grunde. Das Theater wollte über das Theaterspektakel mit seinem Publikum in eine Verständigung über Grundfragen der Geschichte eintreten, indem es die Grabbe-Texte anbot. Die erinnerungskulturelle Strategie richtete sich nicht nur auf die Problemlagen der Hermannsschlacht, der Punischen Kriege oder der Eroberungskriege Napoleons, sondern auf die Wahrnehmung der dramatischen Konflikte im Horizont der friedlichen Revolution in der DDR und der Vereinigung Deutschlands. Mit Krieg und Gewalt sei es in der Geschichte nie gelungen, die Ideen der europäischen Aufklärung und speziell der Französischen Revolution von 1789 „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ durchzusetzen, und wie steht es mit diesen bürgerlichen Werten im vereinigten Deutschland? Für Sewan Latchinian steht der „ziemlich pessimistische“ Grabbe am Anfang jener deutschen Dramatiker, wie Büchner, Brecht und Müller, die die Weltgeschichte danach befragen, ob sie in die richtige Richtung läuft, es also eine Aufwärtsentwicklung gibt, oder ob sie auf der Stelle tritt, die immer gleichen Fehler immer wieder gemacht werden.⁵⁴

Das ist eine spannende Frage, die durch die Aufführungen Grabbescher Werke auf der Bühne zu diskutieren wäre. In Senftenberg scheint in den Pausen des Grabbe-Spektakels noch ein weiteres Thema besprochen worden zu sein, das der Intendant in einem Interview ansprach:

Es ist Geschichte, die uns betrifft und die gerade im Jubiläumsjahr der Bundesrepublik oder des Mauerfalls, des Beginns des Zweiten Weltkrieges oder der Varusschlacht eine Betrachtung wert ist. Zumal die Feierlichkeiten zum Mauerfall verschweigen, dass es noch etwas zu feiern gäbe, zum Beispiel, dass ein Teil des deutschen Volkes sich für ein paar Wochen zum Souverän erklärt hatte und eine ganz neue Form des Zusammenlebens denkbar gewesen wäre. Der daraus resultierende subversive Kern wartet bis heute, erlöst zu werden. Die Vereinigung war nicht wirklich eine Vereinigung, sondern, wie es in den Verträgen steht, ein Beitritt und damit eine Unterordnung. Das sind Muster, wie sie Grabbe schon aus früheren Perioden beschrieben hat und die uns einen frechen, knallharten, glasklaren Blick auf die Geschichte vermitteln.⁵⁵

Selbst wenn diese „freche“ Perspektive eines Ostdeutschen auf die Aktualität der Dramen Grabbes nicht geteilt werden sollte, so ist sie als eine provokative Äußerung eines Regisseurs zu verstehen, der darüber mit seinem Publikum in Senftenberg ins Gespräch kam.

Zu den einzelnen Stücken des Theaterabends, der im Großen und Ganzen zustimmende Resonanz und überregionale Aufmerksamkeit erfahren hat, sei festgehalten: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Regie: Veit Schubert) wurde inszeniert als eine „melancholische Komödie über die Sinnlosigkeit des Lebens in einer Restaurationsphase, in einer Zeit also, wo die Geschichte auf der Stelle tritt.“⁵⁶ Der Regisseurin des *Hannibal* Esther Undisz ging es um „Macht und Geld – Menschlichkeit und Anstand bleiben dabei oft auf der Strecke“. Sie fragte: „Sind wir so anders als die Karthager? Wie ihnen ist uns die Verhältnismäßigkeit abhandengekommen.“⁵⁷ Im *Napoleon* (Regie: Peter Schroth) stand vor allem der Konflikt zwischen der historischen Persönlichkeit und dem Volk im Zentrum, „was solche machtbesessenen Politiker, die vor allem einen Zweck für ihre Person suchen – Napoleon, Stalin, Bush – mit Völkern tun.“⁵⁸ Und *Die Hermannsschlacht* (Regie: Sewan Latchinian) war zu verstehen als „ein grandioses Spiel, das beeindruckend vor jedem Machtmissbrauch warnt.“⁵⁹ Die ästhetische Qualität der fünf Inszenierungen war freilich unterschiedlich. Die Theaterkritik lobte die beiden Arbeiten von Latchinian (*Grabbes Grab, Hermannsschlacht*) und hatte Einwände gegen *Napoleon* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* – bei aller Anerkennung des Projekts dieses kleinen Theaters.⁶⁰ Sicherlich kam das widerspruchreiche Sinnpotential der Stücke Grabbes nicht immer umfassend zur Geltung, doch dürfte diese Erwartung nicht das entscheidende Kriterium für eine Inszenierung sein – auch wenn sie für einen Literaturwissenschaftler wünschenswert bleibt. Die Theater sollten die Modernität Grabbes für das Publikum entdecken. Und einige Impulse zur Beschäftigung mit seinem Werk in diesem Sinne zu vermitteln, war Anliegen dieses Vortrags zu Grabbes 175. Todestag.

Anmerkungen

- * Vortrag des Verfassers am 12. September 2011 im Grabbe-Haus zum 175. Todestag des Dichters.
- 1 Karl Ziegler: Grabbes Leben und Charakter. Hamburg 1855. Zit. nach: Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855 hrsg. von der Grabbe-Gesellschaft e.V. mit einem Nachwort von Detlev Kopp und Michael Vogt. Detmold 1990, S. 212. Vgl. auch den Neudruck: Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld 2009. Die Todesursache: „Mißbrauch des Alkohols mit seinen körperlichen Verfallserscheinungen.“ Alfred Bergmann: Christian Dietrich Grabbe. Ein Lebensbild. Detmold 1961, S. 18.
- 2 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann (künftig: HKA). Emsdetten 1960-1973, Bd. 6, S. 64.
- 3 Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Alfred Bergmann. Stuttgart 1968, S. 159f.
- 4 HKA, Bd. 1, S. 4.
- 5 Ebd., S. 4f.
- 6 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Anhang: Dichtungen und Briefe Georg Trakls. Hrsg. von Franz Fühmann. Rostock 1984, S. 175.
- 7 Die Grabbe-Gesellschaft führt regelmäßig Veranstaltungen zur Rezeption Grabbes auf dem Theater durch. Vgl. Detlev Kopp: "Grabbe aufs Theater! – Grabbe aufs Theater!" Einleitende Bemerkungen zum Thema der Tagung. In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 9-12; Lothar Ehrlich, Hansgünther Heyme, Volker Klotz, Detlev Kopp, Harro Müller, Maria Porrmann, Ulf Reiher, Horst Ruprecht: Podiumsdiskussion. Ebd., S. 59-98. Siehe auch Anm. 8 und 12. Vgl. im Übrigen zumal die Beiträge von Peter Schütze über Inszenierungen (Anm. 8, 18, 24, 32, 38). Rezensionen zu den Aufführungen in der Spielzeit 1993/94 dokumentiert einmalig ausführlich das Grabbe-Jahrbuch 13 (1994), S. 157-212 (zusammengestellt von Walter Spethmann).
- 8 Zuletzt: 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. In: Grabbe-Jahrbuch 25 (2006), S. 79-117. Vgl. Peter Schütze: Grabbe auf deutschen Bühnen. Ebd., S. 118-123.
- 9 HKA, Bd. 5, S. 195.
- 10 Vgl. immer noch Alfred Bergmann: Alfred Jarrys Übersetzung von Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: A. B.: Grabbe-Studien mit einem Vorwort von Karl-Alexander Hellfaier hrsg. von der Grabbe-Gesellschaft. Detmold 1977, S. 104-111. Zuletzt: Roland Béhar: Grabbes „tiefere Bedeutung“ aus der Sicht König Ubus. Alfred Jarrys Übersetzung von Grabbes Lustspiel: Ein Beitrag zu dessen Wirkungsgeschichte. In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/2001), S. 96-115; Théri Foulc: Éloge technique. Ebd., S. 116-121; 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 22 (2003), S. 107-109; ders.: Die Pataphysik ist die tiefere Bedeutung. In: Grabbe-Jahrbuch 25 (2006), S. 81-93.
- 11 HKA, Bd. 1, S. 241f.
 - 12 Maria Porrmann: „Mit dem Cid haben Sie sich geirrt.“ In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 283-313; Kurt Jauslin: Das ausgelesene Buch der Welt. Grabbes groteske „Vieh=(loso=)Vieh“ der Geschichte, ebd., S. 163-192, hier: S. 181ff. Vgl. Anm. 13.
 - 13 Christian Dietrich Grabbe: Der Cid. Große Oper in 2 – 5 Akten. Text – Materialien – Analysen. In Verbindung mit Maria Porrmann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009 [mit DVD].
 - 14 Kurt Jauslin: Grabbes Endspiel. Ebd., S. 77-101. Das „Endspiel“ besteht aus „Opernparodie“, „Literatursatire“ und „Parodie des historischen Welttheaters“ (S. 77).
 - 15 „Der Eisbär wimmert“. Werkstattgespräch im Staatstheater Stuttgart am 22. Januar 1994 anlässlich der Inszenierung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996, S. 141-164. Vgl. auch die Beiträge von Florian Vaßen: „Ich gegen meinen Bruder“. Zu Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ am Staatstheater Stuttgart 1993/94, ebd., S. 137-140; Jürgen Popig: „Dieses Theater ist eine Zumutung!“ Rezensionen und Zuschriften zum Stuttgarter „Herzog Theodor von Gothland“. Ebd., S. 165-174; Harro Müller: „Meine Gnade ist der Mord!“ Interpretationsvorschläge zu Grabbes „Gothland“. In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 49-58.
 - 16 Vgl. die bibliographischen Nachweise in: Grabbe-Jahrbuch 13 (1994), S. 236f.
 - 17 Vgl. Florian Vaßen: Die Destruktion des Biedermeier. Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ in einer Inszenierung am Landestheater Detmold 1995/96. In: Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne (Anm. 11), S. 171-181; Annemarie Schulze-Weslarn: Die „Gothland“ – Inszenierung in Detmold – Nachbemerkungen mit[!] Ulf Reiher. In: Grabbe-Jahrbuch 15 (1996), S. 152-156.
 - 18 Vgl. die bibliographischen Nachweise in: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/2001), S. 456.
 - 19 Vgl. Judith Gerstenberg: „Herzog Theodor von Gothland“ im Niedersächsischen Staatstheater Hannover, in diesem Band S. 64-73.
 - 20 Vgl. Peter Schütze: Grabbe auf der Bühne. „Herzog Theodor von Gothland“ im Badischen Staatstheater Karlsruhe, in diesem Band S. 26-39; Nina Steinhilber: Annäherung an eine „Monstertragödie“. Zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ in Karlsruhe, in diesem Band S. 40-63.
 - 21 Martin Kusej, Frank-M. Raddatz: Der Kampf des Unmenschen und des Untiers. In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 113-118, hier: S. 115.

- 22 Zit. nach: Peter Schütze: Berichte über Veranstaltungen im Jahre 2002. In: Grabbe-Jahrbuch 21 (2002), S. 85.
- 23 HKA, Bd. 1, S. 121.
- 24 Ebd., 79f.
- 25 Ebd., S. 146.
- 26 Ebd., S. 82.
- 27 Ebd., S. 38.
- 28 Peter Schütze: Grabbe auf deutschen Bühnen. In: Grabbe-Jahrbuch 24 (2005), S. 65-75, hier: S. 71 und 73.
- 29 Herzog Theodor von Gothland. Tragödie von Christian Dietrich Grabbe. Fassung von Felicitas Brucker, Judith Gerstenberg. Programmheft. Niedersächsisches Staatstheater Hannover. Spielzeit 2010/2011, S. 17f.
- 30 Ebd., S. 36.
- 31 Vgl. zuletzt: Sientje Maes: Zwischen Politik und Ästhetik: die Theatralität des politischen Machtspiels von Christian Dietrich Grabbes Hannibal. Das Theater als letzter Spielraum des Ausnahmesubjekts. In: Grabbe-Jahrbuch 28/29 (2009/10), S. 77-93.
- 32 HKA, Bd. 2, S. 409.
- 33 Ebd., Bd. 3, S. 101.
- 34 Ebd., Bd. 6, S. 148.
- 35 Leopold Jessner: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin 1979, S. 216.
- 36 Peter Schütze: Wann ist Geschichte? Wo wohnt sie? Über Grabbes „Hannibal“ und seine Stuttgarter Inszenierung. In: Grabbe-Jahrbuch 22 (2003), S. 47-75, hier: S. 69.
- 37 Otto Paul Burkhardt: Die Geschichte? Lauter Lumpen! In: Theater der Zeit 11/2002. Zit. nach: Ebd., S. 72.
- 38 HKA, Bd. 5, S. 261.
- 39 Ernst Bloch: Leitfiguren der Grenzüberschreitung. In: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 3, Berlin 1959, S. 91.
- 40 Faust. Der Tragödie erster Teil, Vers 1112.
- 41 Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1958-1966, Bd. 2, S. 37f.
- 42 Vgl. Jürgen Popig: Grabbes Hermann heute. Überlegungen im Vorfeld der Osnabrücker Inszenierung des Dramas „Die Hermannsschlacht“ von Christian Dietrich Grabbe. In: Grabbe-Jahrbuch 26/27 (2007/08), S. 76-80; Peter Schütze: Eigentlich gut spielbar...Grabbe auf deutschen Bühnen. In: Grabbe-Jahrbuch 28/29 (2009/10), S. 37-66 (mit Pressespiegel und Bildern), hier: S. 37-41; Karolin Dieckhoff: Grabbes „Hermannsschlacht“ und das Varus-Jahr 2009. Ein Rückblick. Ebd., S. 16-23; Christine Adam, Jürgen Popig: Theater zu seinen Wurzeln zurückführen. Interview mit dem Regisseur Philipp Tiedemann. Ebd., S. 67f.; Jürgen Popig: Frau Grabbe liest. Briefliche Zeugnisse zur ‚Hermannsschlacht‘ in der Osnabrücker Inszenierung. Ebd., S. 69-76.

- 43 Vgl. Maria Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo 1982, S. 162-178, S. 279-310.
- 44 HKA, Bd. 5, S. 323.
- 45 Ebd., S. 300.
- 46 Ebd., S. 305f.
- 47 Ebd., Bd. 2, S. 382.
- 48 Ebd., S. 384.
- 49 Vgl. Georg Fuchs: Revolution des Theaters. München 1909.
- 50 Diese rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge sind indessen noch nicht hinlänglich erforscht. Einzelne Studien: Florian Vaßen: Die „Verwerter“ und ihr „Material“ – Brecht und Baal. Bertolt Brechts „Baal“ – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts „Der Einsame“. In: Grabbe-Jahrbuch 8 (1989), S. 7-43; ders.: Das Theater der schwarzen Rache. Grabbes „Gothland“ zwischen Shakespeares „Titus Andronicus“ und Heiner Müllers „Anatomie Fall of Rome“. In: Grabbe-Jahrbuch 11 (1992), S. 14-30.
- 51 Vgl. Peter Schütze: Eigentlich gut spielbar (Anm. 38), S. 41-44. Der Autor resümiert dieses wohl solitäre Grabbe-Projekt: „Alles in allem bot das Senftenberger Grabbe-Opus ganz außerordentliches Theater [...]“ (S. 44).
- 52 Vgl. Lothar Ehrlich: Zur Grabbe-Rezeption in der DDR der achtziger Jahre. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 25-32, hier: S. 29f.
- 53 HKA, Bd. 5, S. 195.
- 54 Renate Marschall: Grabung nach einem betrunkenen Shakespeare. Rundschaugespräch mit Intendant Sewan Latchinian zum GlückAufFest „Grab(b)e in Senftenberg. In: Lausitzer Rundschau vom 12. September 2009.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd.
- 57 Renate Marschall: Zeitloses Spiel um Macht. „Hannibal“, inszeniert von Esther Undisz, ist eines von fünf Stücken beim 6. GlückAufFest in Senftenberg. In: Lausitzer Rundschau vom 22. September 2009.
- 58 Renate Marschall: Kleiner als die Revolution. Peter Schroth inszeniert beim 6. GlückAufFest „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Lausitzer Rundschau vom 26. September 2009.
- 59 Ohne Verf.: Nachhaltige Events. In: Die Deutsche Bühne 12/2009.
- 60 Vgl. Martin Linzer: Ausgegraben: Grabbe kompakt. In: Theater der Zeit 11/2009; Ernst Schumacher: Der ganze Grabbe an einem Abend. In: Der Freitag 41/2009.

PETER SCHÜTZE

Grabbe auf der Bühne

„Herzog Theodor von Gothland“ im Badischen Staatstheater
Karlsruhe

Was fasziniert Theaterregisseure gerade an Christian Dietrich Grabbes Erstling so sehr? Mehr wirkliche Welt und tiefere Einsichten ins Wesen der Geschichte fänden sie sicherlich in den späteren Dramen, im *Napoleon*, im *Hannibal* vor. Und so schwierig es sich gestalten mag, denen zum Bühnenleben zu verhelfen, an Technik, Aufwand, szenische Phantasie stellen sie keine höheren Anforderungen als eben dieser *Herzog Theodor von Gothland*. Grabbe-Inszenierungen haben in den Spielplänen, sieht man einmal vom Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ab, eher selten einen Platz, wir wissen es. Ans Frühwerk jedoch wagt man sich am ehesten heran. Vom *Gothland* vermelden die Theaterannalen eine gediegene Anzahl bemerkenswerter Aufführungen: 1984 brachte Alexander Lang das Stück im Deutschen Theater Berlin heraus, Martin Kušej inszenierte es 1993 am Staatstheater Stuttgart, es folgten das Landestheater Detmold (1995, Ulf Reiher), das Staatstheater Kassel (1999, Armin Petras), die Theatergruppe Fisch & Plastik im Münchner Hauptbahnhof (2002, Eos Schopohl) und das Residenztheater München (2004, Tina Lanik). 2011 hätten wir gleich zwei Versionen vergleichen können, wäre die Aufführungsserie im Niedersächsischen Staatstheater Hannover durch einen Bühnenunfall nicht jäh abgebrochen, kaum dass sie begonnen hatte: Der Hauptdarsteller, Bernd Grawert, stürzte während der Premiere in einen sechs Meter tiefen Bühnenschacht. Der Schauspieler ist mittlerweile von seinen schweren Verletzungen wieder genesen, doch bis dahin mussten sämtliche Vorstellungen ausgesetzt werden. Nun binden ihn neue Verträge, und es besteht wohl keine Aussicht mehr, dass die Inszenierung von Felicitas Brucker noch einmal auf die Bühne zurückkehrt.¹ Bleibt zu berichten von der Aufführung des *Herzog Theodor von Gothland* am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Dort führte Martin Nimz in der Ausstattung von Flurin Borg Madsen Regie, die Bühnenbearbeitung besorgte er gemeinsam mit der Dramaturgin Nina Steinhilber.² Ihre Strichfassung, die Grabbes ausufernde Texte um die Hälfte kürzte, war Vorlage genug für einen vierstündigen Theaterabend; sichtlich bemüht, das Original zu erhalten, nur Ballast abzuwerfen, nicht aber die Anatomie des Stücks zu verletzen, griffen die Bearbeiter nur mit wenigen, meist kleinen Umstellungen in die Dramenstruktur ein. Und abgesehen von einigen Extempores blieb Grabbes Sprache erhalten.

Die „Dynamik der Sprache“ habe ihn schon bei der ersten Lektüre in Bann gezogen, sagte der Regisseur Martin Nimz bei einem Podiumsgespräch im Staatstheater Karlsruhe,³ „der Sog des Stücks“ habe ihn „überwältigt“. Seine Begeisterung für den wilden, anticlassischen Dichter vermochte er spürbar und sichtlich auf die Akteure zu übertragen. Wie eine verschworene Gemeinschaft folgte da ein blendend aufeinander abgestimmtes Ensemble der Blutspur des Helden und seines Gegenspielers, intelligent, durchtrieben und mit leidenschaftlicher Spielfreude: ein imponierender darstellerischer Gewaltakt. Wozu der Mensch fähig ist, wenn er alle Bedenken abstreift, wie weit er sein Zerstörungswerk treiben kann, wenn er die nötigen Mittel dazu in der Hand hat, das wird in packenden Bildern sinnfällig demonstriert. Die Bühne, kein Guckkasten, sondern eine weit aufgerissene, mit allerlei Gerätschaft bestückte Mehrzweckhalle erlaubt, ohne viel Aufwand, simultan oder mit wenigen Raumbewegungen, fahrenden Podien, Andeutungen meist nur, von Schauplatz zu Schauplatz zu wechseln. Scheinwerfer, Windmaschine, was als Hilfsmittel der Theaterillusion sonst im Verborgenen bleibt, steht offen sichtbar herum und zeigt, wofür es benutzt wird. Das Theater verleugnet an keiner Stelle, dass es Theater ist, und auch die Schauspieler verhehlen nicht, wer sie sind und dass sie Rollen spielen, und so hat auch die Souffleuse Steffi auf der Bühne zu tun. Scheinbar mühelos springen die Virtuosen der Verwandlung dann hinein in ihre Figuren, zeichnen sie in scharfen Umrissen, durchleuchten die Charaktere. Meister der Klaviatur, auf der Verfremdung und erschütternde Seelengestaltung fast bruchlos ineinander fließen, sind die Darsteller der Kontrahenten: André Wagner als der schwedische Herzog und Kronfeldherr Gothland, Timo Tank als der Neger Berdoa, der Befehlshaber des feindlichen finnischen Heeres.

Wagner zeigt uns einen verwöhnten adligen Schnösel, einen fröhlichen Familienmenschen, der noch in Freizeithemd und Sommerlatschen seinen Rasen pflegt und die Idylle seiner Liegenschaften genießt, als der Feind schon im Land steht. Einen, der sich zu leicht täuschen lässt, schnell auf Lügen und gefälschte Indizien hereinfällt und so zum willkommenen Opfer einer Intrige wird, die sein Todfeind Berdoa gegen ihn gesponnen hat. Gewiss: Es ist nicht leicht zu glauben, dass dieser bequeme Bruder Leichtfuß zugleich der siegreiche Kronfeldherr des schwedischen Reiches sein soll. Hierin besteht gewiss auch eine Schwäche der schicksalsdramatischen Fiktion des jungen Grabbe, denn als auslösendes Moment für einen historischen, politischen Konflikt steht diese Exposition auf tönernen Füßen. Wie geht die Inszenierung damit um? Sie wirft die Frage nach historischer Wahrheit und politischer Wirklichkeit gar nicht erst auf, sondern findet ihren Fokus in der Problematik des denk- und gefühlsschwachen Menschen, dem zu viel Macht gegeben wird und der mit ihr nicht umzugehen versteht. Der, wie der Hauptdarsteller seine Rolle schildert,⁴ „wie

ein großgewordenes, verzogenes, ekliges Kind“ wirkt, das bald den König spielt, bald ängstlich sich zurückzieht, unberechenbar, „wahnsinnig gefährlich und unheimlich“. Der, einmal in seiner Weltsicht irritiert, zum Amokläufer wird.



Berdoa, *Herzog Theodor von Gothland*. Foto: Jochen Klenk

André Wagner führt kein Monstrum vor, tut nicht so, als sei der ganze Mensch ein Ungeheuer oder als sei das Ungeheuer der ganze Mensch. Er zeigt: Gothland ist gerade in seiner Oberflächlichkeit nicht zu wenig, sondern zu tief in seinen Wertvorstellungen befangen. Sie haben Besitz ergriffen von seiner gesamten Gefühlswelt, verstellen ihm die Auffassungsgabe, machen ihn stumpf gegen bessere Einsichten und Erwägungen. Er wirft seine Werte, als er sie geschändet glaubt, radikal über den Haufen. Als die Nachricht vom Tod des Bruders ihn überrascht, meint er noch: „Gott schuf mein Herz, dafür hat er das Recht,/ Es zu zerreißen, wenn es ihm beliebt/ [...] Klagen darf der Mensch,/ Nicht rechten.“ Doch als man ihn durch einen gekauften Zeugen und gefälschte Indizien davon überzeugt, sein jüngster Bruder, der Reichskanzler Friedrich (Natanaël Lienhard), habe den Zweitgeborenen, den Reitergeneral Manfred, ermordet, wird er selbst zum Mörder und Schlächter und verzweifelt an einer Welt, in die er, irrend und sinnlos um sich schlagend, nun Verderben bringt. Wer Freund, wer Feind ist,

das bestimmt er nur noch nach ihrem Nutzen für ihn und sein Zerstörungswerk. Gothland ist weltblind, auch später, denn seine Erkenntnisse sind nur Rationalisierungen. Megalomanie und Paranoia, Größenwahn und Verfolgungswahn entsprechen einander. Ihm sind seine Blutsbande und ihre Unverletzlichkeit, mit welcher er dann selbst Schindluder treibt, wichtiger als Fragen der Staatsvernunft. Solange alles gottgefugt vonstattengeht, muss er sich keine Gedanken darüber machen. So meint er, bevor sein „Schicksal“ (das nichts anderes ist als die geglückte Intrige seines Gegners) ihn ereilt. Dann aber, tief verletzt und zum Verbrecher geworden, bezichtigt er die Schöpfung der Unvernunft und des Unrechts. Theodor ist ein in sich selbst Befangener, ein Egomane mit Scheuklappen, er ist gerade das Gegenteil eines verantwortungsbewussten Staatsmannes, das Paradebeispiel eines Psychopathen an der Macht. Er wird nach seinem ersten Mord geschwätzig: „Ich war nur das Beil. Das Schicksal ist der Mörder.“ Die Welt beweist ihm, was sie ihm beweisen soll. Aber es ist eine Welt, in die er persönlich die Keime der Fäulnis gelegt hat, und er hält fortan, was er selbst angerichtet hat, für die ganze Wahrheit über die Schöpfung und die Menschengeschichte. André Wagner spielt das alles überaus differenziert, fähig zu jähem Umschwüngen, bis hin zur buchstäblichen Entblößung im Monolog: Hier wurde nicht nur der entkleidete, sondern wahrhaftig der nackte Mensch sichtbar.

Schließlich jagen ihn, wie weiland Macbeth, seine Untaten als Nachtgesichter, und auch das führt nur zur Perpetuierung des Wahnsinns. Er liefert sich, Schritt für Schritt, immer mehr die Beweise dafür, dass die Welt ein bestialisches Chaos sei; er bekommt sie, denn er selbst stiftet das Chaos. Sein Aufbegehren gegen Gott beweist aber nicht dessen Nichtexistenz oder die Wirksamkeit des Teufels, es ist schlichte, reine, unverschämte Anmaßung. Seine scheinbar wachsende, pessimistische Einsicht ins grause Wesen der Welt ist nur Legitimation des eigenen Handelns: Er verzichtet auf Vernunft, weil er sie in Abrede stellt, und indem er sich als Spielball des Schicksals sehen will, entzieht er sich selbst alle Persönlichkeitsrechte. Gothland wird zum Paranoiker, zur Bestie, die an der Welt für angeblich erlittenes Unrecht Vergeltung übt. Der Geist Berdoas ist in ihn eingezogen.

Was er als Gott, als Schicksal anklagt, ist nämlich nur sein schwarzes Alter Ego, ist Berdoa, der, wäre er nicht so hasserfüllt, nur ein zynischer Realist wäre. Er weiß, wie man Schicksal spielt, aber sein Hass nimmt sich nicht in Acht dabei; sein Untergang ist reiner Zufall. Er weiß: Nur wenn es ein Weltgefüge, einen Sinn, einen Schöpfer gibt, lässt sich Teufelswerk kalkulieren. Und am anfälligsten dafür sind die treuesten Seelen. Diesen Mohr, der in der Tradition der Muley Hassan (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*), Aaaron (*Titus Andronicus*), Caliban (*Der Sturm*) und Othello/Jago steht (wobei hier Schwarz und Weiß im umgekehrten Verhältnis sind), stattet Timo Tank mit allen Facetten

wütender Intelligenz, rationalistischen Scharfsinns, intriganter Überlegenheit aus, die dann aus dem Gefühl verachtet zu sein, aus tiefster Kränkung in blinde, unbeherrschte und deshalb besiegbare Tobsucht umschlagen kann: Eine blitzgescheite und äußerst temperamentvolle Darstellung.



Gothland, Berdoa, *Herzog Theodor von Gothland*. Foto: Jochen Klenk

Drei Schauspieler seien genannt stellvertretend fürs Ensemble der mittleren Chargen: stiernackig, dumpf, ein blind gehorsamer Kampfhund: Marko Dyrlich als Erik, korrupt, ohne Moral, opportunistisch: Georg Krause als Arbogas, Axel Sichrovsky als feig lügender Diener Rolf – jeder einzelne Darsteller ließe sich in ähnlicher Weise charakterisieren: Allesamt sind sie scharf gezeichnete Typen, Schergen, Exekutivorgane der Macht. Diejenigen, die das Räderwerk der Vernichtung in Gang halten. Große Spannung bis zur entscheidenden Schlacht, in die sich der Held nur unentschlossen, beinah zerstreut hineinwagt, und die ihn zum Doppelkönig von Schweden und Finnland hochspülen wird. Die Pause ist davor, in die Mitte des dritten Aktes verlegt. Auch Gustav, Theodors junger Sohn (Benjamin Berger), wird erst im zweiten Teil von Berdoa verleitet, vernascht und umgebracht.⁵

In den letzten beiden Aufzügen verliert die Regie bisweilen ihre treibende Kraft, die Effekte wiederholen und häufen sich, vielleicht nicht einmal aus eigener Schuld, sondern weil man sich zu sehr auf die Theaterkunst Grabbes verlassen hatte, der wohl nicht wahrhaben wollte, dass das Stück längst fertig war, bevor er es zu Ende gebracht hatte. Seine Dramaturgie verkleckert gegen Ende, der



Arboga, Gothland, *Herzog Theodor von Gothland*. Foto: Jochen Klenk

Dichter überholt sich selbst und hat nichts Neues mehr zu sagen, die Handlung entbehrt aller überraschenden Drehpunkte. Grabbe meinte ein paar Jahre nach der Vollendung des *Gothland*, der könne „nur mit großer Abänderung jedoch dann mit Wirkung aufgeführt werden“. Einige Eingriffe im zweiten Teil dieses großen Theaterabends hätten allerdings wohlgetan und noch größere Wirkung erzielen können. Denn der stufenweise Abbau der Persönlichkeit des Helden, reziprok zu seinem verbrecherischen Heldentum, zur Anhäufung seiner Gräueltaten, ist bald besiegelt, der Rest ist reine Quantität.

Im Gedächtnis haften allerdings ein paar szenische Höhepunkte, abseits des Schlachtenlärms: Gothlands Frau Cäcilia (Ute Baggeröhr) versucht, ihn zurückzugewinnen. Indem er sie verstößt und vertreibt, verliert er endgültig alles Menschliche. Begleitet von ihrem alten Vater (Klaus Cofalka-Adami) biwakiert sie im Wintersturm, lenkt ihn ab, macht ihn betrunken, sie setzt sich, während er schläft, dem Schneetreiben aus und stirbt. Die Windmaschine ist sichtbar, die Schauspielerin wirft ihr weiße Papierfetzen entgegen, die als Schnee zurück wirbeln: Offensichtliches Theatertheater, aber von bestürzender Eindringlichkeit, schmerzhaft gut gespielt. Oder der Disput zwischen Gothland und Berdoa über Gott, Welt, Unsterblichkeit und menschliches Tun: Jeweils einer tritt vor, sinniert über die Rampe, was ihm einfällt zu den Worten des andern, tritt zurück, der andere denkt nach, tritt an seine Stelle. Eine lange, lange Passage, ohne Gedröhn, ohne Körpertheater und heftige Aktion, konzentriert, still, nuancenreich und zeigend, wie sehr Grabbes Werk ein Ideendrama

ist und wie sehr es als solches „trägt“. Kein Dialog, nur aufeinander bezogene Denkbeiträge fürs Publikum.

Am Ende stellt sich wieder Ruhe ein im Reich. Nimz streicht den Schlussmonolog des alten Gothland. Er lässt das Stück enden, wo Shakespeare es beendet hätte: Nach der Katastrophe wird Neuanfang sichtbar. Es ist die Konsequenz der Tragödie, dass erst nach dem Untergang der Mensch wieder in die Weltordnung eintreten kann, ja dass er das muss, jenen Wesenszug kultivierend, der dem Todestrieb des Geschlechts entgegengesetzt ist. Die Tragödie setzt den Untergang des Helden voraus, um erneut Lebenswillen und Ordnung stiften zu können. Grabbe folgt hierin dem Shakespeare und dem klassischen Drama, mit einem kleinen, aber entscheidenden Unterschied: Das letzte Wort hat der neue Herrscher, doch ist der bei Grabbe zugleich der vorige: Das System hat überlebt.⁶ Das Drama stellt dem Theater die Aufgabe, jenseits der Katastrophe wieder Humanität eintreten zu lassen, nicht sie außer Kraft zu setzen. Solange Kunst ins Werk gesetzt wird, ist der Wunsch nach Glück nicht aus der Welt. Der künstlerische Standpunkt nimmt sich ja heraus aus dem Panoptikum der Bestialität, stellt das Bild des Abscheus nur vor. Der Zuschauer betrachtet das Spiel aus einer gewissen Sicherheit heraus ... Die Leichen der Störenfriede und ihrer Opfer liegen in Haufen am Boden. Man atmet durch. Die Tragödie hat ihren Umlauf vollzogen.

Gothland ist das, was Schiller einen Schwärmer nennt, einen falschen Idealisten. Und eben weil der Regisseur Martin Nimz nicht versucht, aus ihm einen Realisten zu machen, der die Welt begriffen habe und nur nach ihrem Prinzip handle, entgeht er der Gefahr eines plakativen, wohlfeilen Nihilismus. Er inszeniert den *Gothland* nicht als ein Meisterwerk der Geschichtsphilosophie, sondern als eine sarkastische Etüde über die Psychologie von Masse und Macht. Nimz gibt den Blick auf die Folgen der Menschenverachtung, auf Destruktion und Chaos frei. Der oft wilde Einsatz zeitgenössischer Theatereffekte ist nicht Selbstzweck in dieser Inszenierung, sondern in Übereinstimmung gebracht mit Grabbes Sprunghaftigkeit, seiner Exaltiertheit, seinem garstigen, grimmigen Witz, seinem blutigen Humor, seinen szenischen Volten. Die Vermischung der Zeiten in der Gegenwart des Bühnengeschehens: das ist gerade bei dieser ungeschichtlichen Historie völlig legitim. Dass das Theater seine Mittel offenlegt, erlaubt Abstand auch beim blutigsten Gemetzel: Glieder von Schaufensterpuppen spielen Leichenteile, Kettensägen Kriegswaffen. Der spielerische Umgang auch mit Schmerz und Tod macht es dem Zuschauer leichter, das Entsetzliche anzuschauen, hebt es damit aber keineswegs auf. Er erzeugt absurdes Gelächter, ohne zynisch zu werden oder selbst in Blutrausch zu verfallen: Er demonstriert ihn. Die Aufführung lebt aus einem engen Beieinander von Schrecken und Komik, Groteske und Verfremdung, von unterhaltsamem Witz und einem Ernst, der immer wieder erschütternde Wirkungen erzielt.

Die Karlsruher hatten eine Spielplan-Überschrift, ein Jahresthema: „HELDEN“. Ihnen auf die meist blutigen Hände geschaut, stellt sich die Frage, ob Helden unsere Welt je humanisiert haben. Hier setzte Lothar Ehrlich mit seiner kleinen Einführungsrede zur oben erwähnten Podiumsdiskussion an und formulierte als Grundfrage für die heutige Rezeption: „Inwieweit ist es den Menschen tatsächlich gelungen, ‚Humanität‘ zu verwirklichen?“ Auf Antworten darauf seien die Stücke Schillers wie Grabbes abzuklopfen. Die Frage berührt sich mit einer anderen, der Grabbe sich schon als Gymnasiast sehr bewusst gestellt hat, zu welchem Ende auch immer: Ist die Welt in den Konstruktionen des klassischen Dramas noch, ist sie überhaupt damit zu erfassen? Seit Theaterleute klassische Werke vorzugsweise demontieren, ist diese Frage aus ihren Hirnen geflüchtet, das Spannungsfeld der Bühne scheint von dieser Auseinandersetzung freigekehrt. Man erfährt dadurch aber kaum noch, wie viel Welt, welche Widersprüche und Auflösungen ein klassisches Drama in sich selbst trägt, und man ist nicht mehr in der Lage, Grabbes Abwehr des Klassischen an seinem Werk nachzuvollziehen. Es ist nämlich keineswegs nur das ganz andere, das nicht-klassische Stück. Viel Schiller, auch Shakespeare ist darin – das Anspielen gegen Schiller ist auch Huldigung, Weiterdichten und Umgestalten ins Zeitgemäße. Wo Grabbe das (klassische) Drama beschädigt und umkrepelt, bleibt es gleichwohl sichtbar, die Auseinandersetzung wird quasi vor Ort, im Drama selbst und auf der Bühne geführt. Wie nah Grabbe dem von ihm zwar kritisierten, aber doch auch hoch verehrten Schiller ist („Nicht Shakespeare, nicht Goethe, – Schillers Feuer machte mich zum Dichter“)⁷, lässt sich nicht nur in der Sprache und am Szenischen belegen, sondern auch, wenn wir Schillers Kategorien auf Grabbes Helden anwenden.

Danach nämlich ist Theodor von Gothland anfangs ein naiver Idealist, dann ein falscher, kein Kopf, den die Kettenreaktion der Grausamkeiten immer klarer zu denken lehrt, vielmehr ein *Schwärmer*, ein *Phantast*, wie Schiller sagen würde:

[...] der Phantast verlässt die Natur aus bloßer Willkür, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können. Nicht in die Unabhängigkeit von physischen Nötigungen, in die Lossprechung von moralischen setzt er seine Freiheit. Der Phantast verleugnet also nicht bloß den menschlichen – er verleugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts. Aber eben darum, weil die Phantasterei keine Ausschweifung der Natur, sondern der Freiheit ist, also aus einer an sich achtungswürdigen Anlage entspringt, die bis ins Unendliche perfektibel ist, so führt sie auch zu einem unendlichen Fall, in eine bodenlose Tiefe und kann nur in einer völligen Zerstörung sich endigen.⁸

Liest man das, so will es scheinen, als habe Grabbe Schillers Worte konsequent angewendet und nichts anderes getan, als diesen Verfall, diesen Raptus des

Zutodekommens dramatisch zu illustrieren. Gothland wird nicht hellsichtiger, je mehr Wahnsinn geschieht – er selbst löst diese Gewalt ja immer wieder aus. Betrachten wir ihn wiederum als Teil der Geschichte, nicht die Geschichte mit seinen Augen, kommen wir der Sache näher und dem, was die Regie zu zeigen hätte: Gothland selbst, der in seinen Wahn verstrickte Machthaber, ist die Ursache, die abzuschaffen ist: Herzverhärten, Hoffen töten, nicht Reue fühlen. Die angemäße Freiheit jenseits von Recht, Gesetz und Moral. Sie kann geschichtliche Realität werden, weil, so Schiller, „die menschliche Natur eines konsequenten Idealismus gar nicht fähig ist“.⁹

Grabbe identifiziert sich weder mit der Hauptfigur noch mit ihrem Widerpart. Er ist viel zu sehr Dramatiker, um in solcher Weise Partei zu ergreifen. Wohl aber teilt er manche ihrer Auffassungen von der Welt. Dass er auf gleichem Stand nicht mehr sei, hat er ein paar Jahre später bereits, als Redakteur seines eigenen Frühwerks, beteuert: Es sei ihm „zu fremd und zu sehr widerlich geworden, als dass ich denken könnte, auch nur Ein Wort darin zu korrigieren.“ Man darf auch nicht außer Acht lassen, dass er noch Pennäler war, als er seinen Gewaltstreich *Gothland* in Angriff nahm. Vielleicht verführt Grabbe einen Theatermann, so wie der Berdoa den Gustav, zu fragen: „Was nützt uns der Humanismus, wo doch die Helden dieser Welt die großen Fragen mit ganz anderen Mitteln, gothlandischen, möchte man sagen, zu beantworten versuchen? Wo das *Schlimmste... immer das Wahrscheinlichste* ist? Wo der Mörder sich zum Richter aufwirft?“ Wie nah zuhanden das Roheste dem seinem Anspruch nach Zivilisiertesten ist, wie wenig der Gewalt Einhalt zu gebieten ist, wenn einmal ihre Kettenreaktion eingetreten ist und die wilden Potenzen menschlicher Natur aus ihren Tiefen freigelassen sind: Das scheinen die bohrenden Fragen zu sein, mit denen Grabbe heutige Theaterkünstler an sich zieht. Dem Karlsruher Regisseur Martin Nimz ist dabei das Wichtigste gelungen: Das Echo seiner oft wüsten, ausufernden Bilder bleibt der Ruf nach einer humanen Welt.

Im Chaos wirbeln auch seine Erzeuger in die Tiefe. Die Menschheit ist eine zähe Masse, sie verschlingt am Ende auch ihre Vertilger. Die britische Regisseurin Julie Taymor hat in ihrem Film *Titus* (Shakespeares *Titus Andronicus*) dafür ein wunderbares Bild gefunden: Sie zeigt in einem Vorspiel einen unschuldsvollgrausamen Knaben von heute, der in kindlicher Zerstörungswut eine Kesselschlacht mit seinem Spielzeug anstellt. An der Seite des Titus begegnet er uns erneut, er begleitet die Handlung und erlebt Furor und Zerstörungswillen im Großen und Ernstesten. Mit dem kleinen Sohn des Negers Aaron und der Königin macht er sich, nachdem alles Massaker vorbei und der neue König gekrönt ist, auf ins Hoffungsland. Eine lange, kaum endende Einstellung: Der Zuschauer sieht die beiden von hinten, wie sie, Hand in Hand, der Morgendämmerung entgegen tapsen.

Unschuld, Zerstörung, Liebe, Hass, Hoffnung und Lebenswille. Alles das gehört ins Drama, weil es zur Natur des Menschen gehört; nichts davon darf daher ausgeklammert bleiben. Die schaurig-schöne Lust, ein Monster zu betrachten, hat ihren Grund nicht darin, dass es die Art verkörpert, sondern die Abweichung vom Organischen, sinnvoll Geordneten. Es verkörpert die Entwertung menschlicher Kapazität. Seine Verzerrung des Menschenbildes reizt zum Staunen und Grinsen, sie hat etwas grauenvoll Banales und Lächerliches an sich. Aber es geht vom Monströsen eine unheimliche Gefahr aus, weil sie, wie der heilige Augustinus schrieb, *in genere humano est*, weil diese Abweichung im menschlichen Leben angelegt ist. Je realer solche Gefahren werden, desto mehr ist es Aufgabe der Kunst, sie mit ihren Mitteln sichtbar zu machen und dadurch ihre Urheber, die Destruktoren der Geschichte, anzuprangern.

Anmerkungen

- 1 Zur Inszenierung in Hannover vgl. Judith Gerstenberg: „Herzog Theodor von Gothland“ im Niedersächsischen Staatstheater Hannover, in diesem Band S. 64-73.
- 2 Vgl. Nina Steinhilber: Annäherung an eine „Monstertragödie“. Zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ in Karlsruhe, in diesem Band S. 40-63.
- 3 Am 12. Februar 2012. Als Moderator fungierte der Journalist Jürgen Berger, die anderen Teilnehmer waren Lothar Ehrlich, Michael Hübl und Martin Nimz.
- 4 André Wagner in einem vom Badischen Staatstheater bei *youtube* eingestellten Trailer.
- 5 Berdoa versucht, Gustavs Liebesverbindung mit der schwedischen Prinzessin und damit eine erbshafliche Verbindung mit dem schwedischen Thron zu unterbinden, verkuhelt ihn und beginnt dann eine homosexuelle Affäre mit ihm.
- 6 Bei Shakespeare (in *Titus Andronicus*, *Richard III.*, *Macbeth* und anderen Königsdramen) ist es stets eine neue Generation, die die Herrschaft übernimmt und Hoffnung auf bessere Zukunft macht. Grabbe vereitelt das: Er mordet den Thronfolger Gustav. Der vormalige König ist wieder an der Macht: die Restauration, mag man sagen.
- 7 Grabbe an Wolfgang Menzel, 25. November 1835. In: Christian Dietrich Grabbe: Briefe. Hrsg. von Lothar Ehrlich unter Mitwirkung von Viktor Liebreuz. Bielefeld 1995, S. 422. – Die Dramatik der Szenen, die langen gedanklichen Auseinandersetzungen, die Art, Sentenzen zu setzen, vieles erinnert an Schillers Dichtungen. Ein Gedankenspiel wie „Wer wen’ge totschrägt, ist ein Mörder/ Wer viele totschrägt, ist ein Held“ könnte wörtlich auch im *Fiesco* stehen. Dort heißt es in einem Monolog des Helden: „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“
- 8 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1960, Bd. 5, S. 780.
- 9 Ebd., S. 773f.

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Herzog Theodor von Gothland

Regie	Martin Nimz
Bühne	Flurin Borg Madsen
Kostüme	Ricarda Knödler
Dramaturgie	Nina Steinhilber
Darsteller	André Wagner (Gothland), Timo Tank (Berdoa), Ursula Grosenbacher (König von Schweden), Stefan Viering (Der alte Gothland), Natanaël Lienhard (Friedrich von Gothland), Ute Baggeröhr (Cäcilia), Benjamin Berger (Gustav), Georg Krause (Arboga), Marko Dyrlich (Erik), Axel Sichrovsky (Rolf), Klaus Cofalka-Adami (Skiold), Gunnar Schmidt (Holm), Jan Andreesen (Rossan), Nikolai Plath (Irnak), Stefanie Rademacher (Souffleuse)
Premiere	22. Oktober 2011

Pressespiegel

Im Badischen Staatstheater Karlsruhe hat Martin Nimz *Herzog Theodor von Gothland* [...] auf die Hälfte gekürzt und in eine Mischung aus antiidealisiertem Drama, auswegloser Menschentragödie und krachigem Splatter verwandelt, angesiedelt zwischen forciertem Gebrüll und pragmatischem Gesprächston, in dem ganz sachlich die Gewalt angeordnet wird: „Dafür brennen noch heute abend 14 schwedische Dörfer“. Spuren von Psychologie sind noch vorhanden, vor allem am Schluss, als Berdoa und Theodor nebeneinander dasitzen, um sich herum die Leichenteile, eine Zigarette rauchen und noch einmal darüber reden, wie das alles gekommen ist. Eine letzte ruhige Konfrontation, die Theodor am Schluss ohne eine Antwort zurücklässt: Alles hat er verloren, sogar seine Argumente. – Ansonsten ist die vierstündige Inszenierung vor allem laut und grob. [...] Gewalt wird zum Selbstzweck verzweifelter, aus dem menschlichen Rahmen gefallener Menschen. [...] Mit Blut aus Eimern und Schläuchen wird nicht gespart, auch nicht mit Papiersneeflocken aus Plastiksäcken. Dabei wird leider viel verspielt, vertändelt, wird die Textvorlage vergagt und nicht so recht ernstgenommen. Ein stringent herausgearbeiteter Kern war nicht zu erkennen.

Georg Patzer, *Badisches Tagblatt*, 24. Oktober 2011

Der Regisseur hat die Monstertragödie souverän entschlackt und inszeniert. [...] Nimz [...] entledigt sich zunächst einmal der Erdschwere des Textes, [...] inszeniert ein entspanntes Spiel im Spiel. [...] Das kommt dem neu kombinierten

und spielfreudigen Ensemble offensichtlich sehr entgegen. [...] Ein Massaker in fünf Akten: Der schwedische Heerführer Gothland traut ausgerechnet den Einflüsterungen seines Erzfeindes mehr als dem gesunden Menschenverstand und metzelt nacheinander alle nieder, die ihm nahe stehen. [...] Dass das alles in der stark gekürzten Karlsruher Version weitgehend auch gut funktioniert, hat viel mit André Wagner zu tun, der als dümmlicher Badelatschenlackel daherkommt, aber auch einen brüchigen Gothland spielt und plötzlich ganz hart wirken kann. Ihm zur Seite steht Grabbes Berdoa, dieser „Neger“, aus dem Timo Tank einen reflektierten Intriganten macht. Beide [...] sind Teil einer Inszenierung, die wirkt, als sei eine auf Hochtouren laufende Schauspiel-Maschine von einem spielfreudigen Maschinisten intelligent gelenkt worden. Vier Stunden dauert das Ganze und man ist lange Zeit konzentriert dabei. Nach der Pause geht Martin Nimz dann aber doch dezent die Luft aus, und er exekutiert ein immergleiches Kettensägenmassaker. [...] Das kann allerdings nichts am Eindruck ändern, dass Nimz aus dem schwierigen Text alles in allem ein rundes Stück gemacht hat.

Jürgen Berger, *Die Rheinpfalz*, 24. Oktober 2011

Langeweile kann man im Theater auf unterschiedliche Weise erzeugen. Etwa, indem ein Text ohne Inspiration heruntergespielt wird [...] oder indem man einer Mode folgt ohne zu merken, dass ihre Mittel und Gags abgenudelt und ausgeleiert sind. Diesen Weg hat der Regisseur Martin Nimz beschritten und [...] dabei ausgiebig in die Krabbelkiste zeitgenössischer Inszenierungsstandards gegriffen. [...] Im kargen Bühnenbild von Flurin Borg Madsen (ein hoch aufragender Baum, ein roter Plastikvorhang, mehrere Scheinwerfer samt Stativ) lässt der Regisseur seine Akteure zu Techno-Sound-Flächen von Matthias Engelke zappeln und zucken oder ein Schlachtfest mit Schaufensterpuppen feiern. [...] Hochachtung verdient André Wagner, der als Herzog Theodor nicht nur eine enorme Textmenge zu bewältigen, sondern fortgesetzt den Darstellungsmodus ändern muss – meist von albern-unbedarft auf ernsthaft, ruchlos, grüblerisch und zurück. Respekt auch vor Timo Tank als Berdoa: Mit schwarzer Theaterschminke im Gesicht und am Körper glaubwürdig zu bleiben, ist nicht ganz leicht. [...] Reichlicher Applaus im durchaus nicht vollbesetzten Kleinen Haus.

Michael Hübl, *Badische Neueste Nachrichten*, 24. Oktober 2011

Grabbes fast unspielbare Tragödie [...] war ein Amoklauf gegen Maß, Form und alle Ideale der Klassik, ein epigonaler Brandanschlag auf das biedermeierliche Epigontum, und diese Ungeschlachtheit macht die Monstertragödie noch heute faszinierend und gefährlich. [...] Das Hauen und Stechen beginnt wie eine Theaterprobe, seine Helden und Opfer fallen immer wieder mal aus ihren Rollen. Ein Inspizient, der Tonmeister an seinem Mischpult und Steffi, die

mütterlich besorgte Souffleuse, achten auf Flurin Borg Madsens ansonsten kahler und offener Bühne darauf, dass Kabale und Hiebe wie am Schnürchen funktionieren [...]. Das Problem dabei ist nur, dass Grabbes Tragödie schon im dritten Akt krachend in sich zusammenstürzt. Der Rest ist nur noch Wiederholung und Steigerung: noch mehr Gebrüll und Theaterblut, noch größere Verzweiflung, noch wildere Flüche gegen Gott und Schicksal. [...] Nimz interessiert sich erfreulicherweise weniger für den Zusammenstoß von Schwarz und Weiß und andere kulturpessimistische Aktualisierungen als für die Dämonen in Theodors kotbespritztem Adlerhaupt. Aber Grabbe war nun einmal kein Shakespeare, sein Herzog kein Macbeth, und so streift sein Theater der Grausamkeit immer wieder die Grenzen zur unfreiwilligen Komik. Nimz belässt dem Stück seine anarische Wüstheit und sorgt auch immer wieder für Ruhepausen zwischen den Pressluftbohrer- und Kettensägenmassakern an Schaufensterpuppen. [...]

Martin Halter, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Oktober 2011

Grabbes Sprache, die weitgehend beibehalten wurde, trägt sehr dazu bei, die vier Stunden Theater kurzweilig zu erleben. Hat doch auch der nicht geübte Dramenleser keine Mühe die realistische, epische, fast moderne Sprache zu verstehen und immer auf der Höhe des Geschehens zu bleiben. [...] Ein aktueller Zeitbezug zu Krieg, Völkermord, Brudermord lässt sich angesichts Afghanistans, Iraks, blutiger Revolutionen und des Kriegs an den Finanzmärkten nicht leugnen, wo Menschen und Menschenseelen sterben. Die Wirklichkeit ist auf der Bühne mit Händen zu greifen. Allein es fehlt die Hoffnung, die (Er)Lösung. Von Grabbe als Zyniker, Nihilisten und als Verächter der Klassik und des Idealismus ist keine Lösung für das Dasein und die Wirklichkeit zu erwarten. Die ständigen Fragen Gothlands nach seinem Schicksal und, warum Gott nicht eingegriffen habe, und das weitere Anwachsen seiner Schuld durch grausame Taten und eine erworbene Gleichgültigkeit lassen in ihm eine Höllensehnsucht wachsen. Ein faszinierender Theaterabend mit viel Blut, aber auch viel Applaus [...].

Christoph Schleppers, *Die Nachtkritik*, 30. Oktober 2011

Für das ausufernde „Gothland“-Massaker kommen Kettensägen zum Einsatz. All das „Pest, Tod und Rache“ ist auch ein derbes, großes Spiel. Dass es mehr als geschickt ist – und die vier Stunden kurz macht wie selten im Theater –, liegt an den Hauptdarstellern: André Wagner als Gothland gelingt es sogar noch, das Delikate im Losgelassenen auszukosten. Als er den Verrat begreift, der an ihm begangen wurde, stürmt er geradezu begeistert dem Ende entgegen. Wer groß ist, verliert auch groß. Der Verräter an seiner Seite, Timo Tank, denkt nicht daran zu psychologisieren. Schwarz bepinselt, ist er das Böse mit Macht und Freude, das reine Böse. Dabei hat gerade er die besten Gründe zu hassen, die Europäer

haben es den nur „Neger“ genannten ehemaligen Sklaven gelehrt. Jede wohlfeile Aktualisierung spart Nimz aber aus, Text und Handlung sprechen für sich. [...]

Judith von Sternburg, *Frankfurter Rundschau*, 26./27. November 2011

Die verblüffendste Ausgrabung inszenierte Martin Nimz mit Christian Dietrich Grabbes sperrigem *Herzog Theodor von Gothland*. Flurin Borg Madsens Bühne ist Schlachtfeld und Schmierentheater. In diesem Spannungsfeld bewegt sich die brillante Produktion, die Nimz' Gespür für aktuelle Klassiker-Lesarten zeigt. Die starken Schauspieler lassen sich auf Grabbes Spagat zwischen Welttheater und gewollt dilettantischer Bühnenkunst ein. André Wagner erfasst die Zerrissenheit seines Gothland. Er dekonstruiert Machtphantasien [...] Timo Tank ist ein großer Verführer. Lustvoll kostet der schwarz geschminkte Schauspieler komische Momente aus, um bald darauf als Reaktion auf Rassismus brutal zu morden.

Elisabeth Maier, *Die Deutsche Bühne*, 1. Dezember 2011

Fesselnd ist hier vor allem der kompromisslose Nihilismus dieses selten gespielten Konglomerats verschiedener Shakespeare-Motive [...] Herzog Theodor wird [...] zur Überzeugung gebracht, seinen jüngeren Bruder Friedrich für einen Brudermörder zu halten und ihn in Selbstjustiz zu töten. Er wird verstoßen und schließt sich den von Berdoa angeführten Finnen an. Unter seiner Führung wird das schwedische Heer geschlagen, doch wie Richard III. bringt ihm die Krone (sogar die doppelte und dreifache) keine Ruhe, sondern steigert seine Paranoia nur ins Unermessliche. Aus Angst vor Rebellion will er ein ganzes Heer töten lassen. [...] „Was unterscheidet denn den Helden von dem Mörder?“, fragt Gothland. Arbogas Antwort: „Die Anzahl der Erschlagenen. Wer wen'ge totschießt, ist ein Mörder / Wer viele totschießt, ist ein Held.“ Daraufhin Gothland: „Nu / Das tröstet mich; ich werde wohl ein Held sein.“ Und selbst wenn das Stück nur angesetzt worden wäre, um André Wagner als Gothland dieses „Nu“ sagen zu lassen, ließe sich wenig dagegen einwenden: In diesem lapidaren „Nu“ liegt das Wesen der Figur. [...] mit [...] Wagner hat das Staatstheater einen Darsteller, der in seine Stimme jenes akustische Schulterzucken legen kann, das diese kalte Lakonie erfordert. [...] Mit Timo Tank hat er einen Kontrahenten auf Augenhöhe. [...] Und Georg Krause [...] macht durch ruhende Präsenz aus Arboga den gruseligen Prototypen eines gleichgültigen Handlangers. Er schlurft so ungehört von einem Metzelauftrag zum nächsten, dass es umso plakativer aufstößt, wie Nimz' Inszenierung im zweiten Teil immer häufiger und drastischer die Kettensägen heulen, die Schaufensterpuppenglieder fliegen und das Theaterblut spritzen lässt. Denn weil auch hier mal wieder alles ausdrücklich nur Theater ist [...], wird ungehemmt die Grand-Guignol-Mottenkiste geplündert, was neben der Radikalität des Textes eher wie hilflose Brachialität wirkt.

Andreas Jüttner, *Theater heute* 1/2012, S. 35

NINA STEINHILBER

Annäherung an eine „Monstertragödie“

Zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“
in Karlsruhe

Von Helden lautete das Motto der ersten Spielzeit 2011/12 unter der neuen Intendanz am Badischen Staatstheater Karlsruhe – und sie begann im Schauspielhaus mit zwei eher selten gespielten Klassikern, mit der *Hermannschlacht* von Kleist und Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*.¹ Umstrittene Helden und ihre Taten standen also auf dem Spielplan – ein herausfordernder Beginn einer Intendanz, für Macher und Publikum.

Erste Annäherungen

Nichts steht auf Erden fest;
Der Mensch lehnt sich auf seine Türme,
Und seine Türme stürzen krachend ein – (III/1)

Grabbes *Gothland* ist ein in jeder Hinsicht maßloses, in Umfang, Inhalt und Form alle vertrauten Grenzen sprengendes Stück – und eines, an dem sich die Geister bereits beim ersten Lesen scheiden. Wer sich mitreißen lässt von dieser Reise in die Untiefen der menschlichen Seele, wer sich einlässt auf den verwegenen Mix unterschiedlicher Genres, den Wechsel von der Tragödie in den Comic und wieder zurück, den Streifzug durch Shakespeare'sche Gefilde, das Pathos, die Komik, das Drama – den ganzen Wahnsinn, den erwartet eine irritierende Odyssee, ein Wechselbad der Gefühle, ein ständiges Schwanken zwischen abruptem Gelächter, Stutzen, Erschrecken, Verstörung, Abscheu und Faszination.

Grabbe überrascht. Nicht nur wenn er beispielsweise einen Boten im Stück den Zeugenbericht eines angeblichen Brudermordes erfinden lässt – und damit die bildgewaltige Vorlage für einen modernen Splatterfilm liefert. Grabbes unmittelbare, kraftvolle Sprache, klassisch und zugleich hochmodern, die Konsequenz seiner brisanten Gedanken, die, knapp zweihundert Jahre nachdem Grabbe sie dachte, noch das Potential haben zu stören, zu provozieren, zu erschrecken, all das lässt darauf schließen, dass der Dichter seiner Zeit weit voraus war. Aber gibt es sie überhaupt, die richtige Zeit für Grabbe? Sein *Gothland* reizt sofort und man begreift, warum dieses Stück es von seiner Entstehung

bis heute schwer hat, eine Bühne zu finden, warum es die meisten Menschen entweder entschieden abstößt oder begeistert, warum es kaum ein Dazwischen geben kann. Man spürt die Wut des Dichters, die ganze Tragödie einer tief empfundenen Ausweglosigkeit, blickt man auf das Menschsein durch seine Augen.

Es braucht Mut, diesem Text Raum zu geben und ihn mit der eigenen theatrale Fantasie zu konfrontieren. Die Figur im Zentrum, mit der wir in den Abgrund schauen und kurz darauf ins Bodenlose stürzen, steht stellvertretend für den zivilisierten Europäer, in dem wir uns alle wiedererkennen. Was wird aus unserer Weltsicht, unseren Werten und Überlebensstrategien, unserem Menschenbild, wenn wir Grabbes Gedanken zulassen? Interpretieren wir das Gute tatsächlich nur in die Weltgeschichte hinein, weil wir zu feige sind für die „graue Wahrheit“? Was passiert, wenn das grausame Potential, das wir in uns haben, entfesselt wird?

Im Herzen der Monstertragödie

Allmächtige Bosheit also ist es, die
Den Weltkreis lenkt und ihn zerstört! (III/1)

Aufgeteilt in fünf Akte, beschreibt das Stück die Entwicklung eines positiv besetzten Helden zum absoluten Unmenschen. Folgen wir Grabbes Gedankenexperiment, gerät mit Gothland auch unsere Welt ins Wanken. Wie stabil ist unser Wertesystem? Wie würde ein Leben ohne Schuld und Reue aussehen, – aber auch ohne Freude, Schönheit, Glück, Liebe? Wie weit reicht die Freiheit des Menschen, zwischen Gut und Böse zu entscheiden? Wozu ist der „zivilisierte Mensch“ fähig, wenn man ihn (von der Kette) lässt? Wie gut ist das Böse und wie böse das Gute? Gibt es einen Gott? Ein höheres Gesetz? Einen Glauben des Menschen an den Menschen? Grabbe setzt den Idealisten seiner Zeit den Versuch entgegen, einer absoluten Freiheit zum Bösen so nahe wie möglich zu kommen. Es ist ein gefährlicher Versuch am Menschen, der im Zuge seiner Domestikation und Anpassung verlernt hat, ursprünglich menschlich zu sein – und das konsequente Sichtbarmachen einer Welt ohne Hoffnung und Zukunft. Gothlands Amoklauf auf dem Theater mündet in einer Zerstörungswut, die vor nichts und niemandem Halt macht: Bruder, Frau und Sohn, Freunde und Feinde, König, Gott und Vaterland – alles und jeder fällt ihr zum Opfer. Am Ende siegt weder Gut noch Böse, sondern die finale Gleichgültigkeit. Glaube, Liebe, Hoffnung sind dahin, die Welt liegt in Schutt und Asche – und der König erneuert seine Macht. Das System hat überlebt.

Ungekürzt hätte das Stück wahrscheinlich eine Spieldauer von gut acht Stunden, die blutigen Schlachtszenen würden, orientierte man sich an den Regie-

anweisungen des Autors, Massen von Schauspielern und Statisten auf der Bühne erfordern – und am Ende bliebe kein Stein auf dem anderen. Wie bewältigt man diesen Koloss inszenatorisch, dramaturgisch und schauspielerisch, konzeptionell, konditionell und mental? Natürlich haben wir heute die Möglichkeit, uns vollständig von bestimmten technischen und organisatorischen Anforderungen zu lösen, die eine Aufführung des Stückes zu Lebzeiten Grabbes zusätzlich erschwert haben. Aber damals wie heute lag das eigentliche Hindernis, das es zu überwinden galt, nicht primär in den technischen Grenzen. Die Grenzen überschreitende und sprengende Kraft von Grabbes Tragödie liegt im inneren, gedanklichen Kern dieses maßlosen Wütens. Was also ist die Quelle dieses gewaltigen Strudels der Vernichtung? Und was hat das mit uns zu tun? Zu diesem „innersten Kern“ vorzudringen, ihn freizulegen und auf die für uns und unsere Zeit relevanten Fragen hin zu untersuchen, war das erste Ziel. Ein positiver Gegenentwurf, eine „positive Sehnsucht“ kommt in Grabbes nihilistischer Weltsicht nicht vor – und doch lässt sich der Verlust aller Gewissheiten und Werte, das krachende Einstürzen aller Türme, auf (an) die der humanistisch gebildete Mensch sich lehnt, als spannender Erkenntnisprozess lesen und denken. Die Szene des Titelhelden, die diesen Erkenntnisprozess beschreibt, ist das philosophische Zentrum von Grabbes aufwühlend modernem Theaterext. Hier, „im Herzen der Monstertragödie“, haben wir bei der Arbeit an Konzeption und Textfassung der Karlsruher Inszenierung angesetzt.

Nicht ganz in der Mitte des Stückes, zu Beginn des dritten Aktes, sitzt diese Szene, in der im Originalstück Gothlands Widersacher Berdoa dessen Fragen an die Beschaffenheit des Menschen und die Bedeutung der menschlichen Existenz mit à part (beiseit) gesprochenen Einwüfen und Kommentaren begleitet, auf die wir in unserer Fassung vollständig verzichtet haben, um uns ausschließlich auf die Gedankenfolge Gothlands zu konzentrieren. Diese zentrale Textpassage, in der der auf sich selbst zurückgeworfene, nackte Mensch zum Vorschein kommt, soll als exemplarisches Textbeispiel dienen. Außerdem sichtbar im hier abgedruckten Auszug: die für die Spielfassung getroffenen Entscheidungen im Hinblick auf Streichungen.

GOTHLAND:

– – Hin ist hin!

Geschehen ist geschehn – ich bin einmal

Ein ungerechter Brudermörder worden,

Und werd es bleiben müssen, was ich auch

Beginne! Ja, jetzt seh ichs ein: ~~beschränkt~~

An Geist und Sinn; beherrscht durchs kranke Herz;

Nicht einmal klug genug um Tugend vom

Dem Laster klar zu unterscheiden; scheint

Der Mensch gemacht zu sein,
Daß über ihn die Hölle triumphiere, =
Drum, wie sich auch der Edle wehrt, um nicht
Zu fallen, – fehlen, fallen muß er doch,
Denn selbst die Taten seiner Tugend werden
Zu Freveltaten durch des Schicksals Fügung! –
Ich hab es an mir selbst erfahren! Ich
War kriegerischen Sinnes, aber edel!
Mein Herz schlug leidenschaftlich für
Die Freundschaft und die Bruderliebe – (gibt
Es reinere Empfindungen? und doch
Sind sie es, welche mich zum Abgrund rissen!)
Mein Höchstes war Gerechtigkeit und nichts
Verhaßtes kann ich als den Brudermord –
Das wußt das Schicksal, grade damit fing
Es mich: es ließ den einen Bruder sterben, = rief
Den Neger her aus Äthiopien und
Verband sich mit dem Buben wider mich, =
Es gab ihm Macht mich zu umstricken, = ließ
Kometen leuchten, mich zu täuschen, = ließ,
Als ich dem Bruder gegenüberstand,
Ihn selbst, die Gegenwärtigen,
Die Donner zeugen wider ihn, = trieb so
Unwiderstehlich mich zum Brudermord,
Und häufte seine Bosheit auf das Höchste,
Indem es mit dem Trost der Reue mir
Die Hoffnung auf die Umkehr und
Die Beßrung nahm; denn nimmer kann
Ich eine Tat bereun, die durch
Mein feindliches Geschick, und nicht durch mich vollbracht ist! –
– So liege ich nun da, gescheitert an
Dem Strand der Hölle, – rettungslos auf ewig!
Gleich einem Schiffer, welcher vom
Dem Malstrom unaufhaltsam aus
Der heißen Zone hingeschleudert ward
An Islands Eisgebirge! = Wie das Meer,
So wird das All von einem Malstrom
Durchströmt, = einmal muß jedes, was da ist,
Ihn kreuzen, aber keins vermag es, = so
Gehn denn die Millionen in ihm unter!
Jedoch vor allen Wehe uns, die uns
Der Mutterschoß an diesen Erdball aus-
Geworfen hat,

An diese Klippe in dem Ozean
 Der Welten! Wer ihr naht, der ist verloren!
 Zum Brandmale für ewge Zeit hat ihr
 Die Sonne die Sahara eingebrannt! = =
 [versetzt nach unten:] = Der Mensch erklärt das Gute sich hinein,
 Wenn er die Weltgeschichte liest, weil er
 Zu feig ist, ihre grause Wahrheit kühn
 Sich selber zu gestehn!

Berdoa erscheint, von Gothland unbemerkt, mit einigen Finnen im Hintergrunde.

Nein, nein!

Es ist kein Gott; zu seiner Ehre
 Will ich das glauben! *Donnerschläge.* Ei, wie
 Die Ohrwürmer rumoren! = Wär ein Gott,
 So wären keine Brudermörder! –
 Ich glaube, daß es Panther gibt,
 Ich glaube, daß es Bären gibt,
 Ich glaube, daß die Klapperschlange giftig ist,
 Allein an Gottes Dasein glaub ich nicht! *Donnerschläge.* Still,
 Verdammte Ohrwürmer! = Der Mensch
 Trägt Adler in dem Haupte
 Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote!
 Wer war so toll, daß er ihn schuf?
 Wer würfelte aus Eselsohren und
 Aus Löwenzähnen ihn zusammen? Was
 Ist toller als das Leben? Was
 Ist toller als die Welt? Allmächtger Wahnsinn ist's,
 Der sie erschaffen hat!

BERDOA:

Hört doch den Wurm!
 Wie er sich gegen Gott zu bäumen meint!
 Als ob ein Wurm sich bäumen könnt!
 Ein Wurm, auch wenn er zürnt, kann sich
 Nur winden!

GOTHLAND:

Wahnsinn? Nein!
 So gräßlich wär der Wahnsinn nicht! *Donnerschläge.* Horcht! horcht!
 Das sind die Fußtritte des Schicksals! O,
 Jetzt erst, jetzt erst begreif ich euch,
 Ihr himmelstürmenden Giganten!
 – Zerstörend, unerbittlich, Tod
 Und Leben, Glück und Unglück an-
 Einander kettend, herrscht
 Mit alles niederdrückender Gewalt

Das ungeheure Schicksal über unsren Häuptern!
 Aus den Orkanen flucht
 Es seine Geißeln sich zusammen
 Und peitscht damit die Rosse seines Wagens durch
 Die Zeit, und schleppet, wie
 Der Reiter an des Pferdes Schweife den
 Gefangnen mit sich fortreißt,
 Das Weltall hinterdrein!
 Die Himmelsbogen sind gekrümmte Würmer
 Und krampfhaft ringeln sie
 Sich unter seinen Füßen!
 Die Menschenherzen sind der Staub,
 Worauf es geht! – O immer, immer mehr
 Begreif ich euch, Giganten!
 Was ist natürlicher als Himmelssturm? –
 – „Geschick!“ so zischt es, wenn der Pfeil,
 Der auf den Todesfeind geschossen war,
 Ins Herz des Bruders fliegt! „Geschick!“ so zischt
 Das Blut, das aus der Wunde sprützt! – „Geschick“ nur?
 Nichts weiter? – O, der Glaube an
 Ein Schicksal ist nicht furchtbar, – hold und tröstlich
 Ist dieser Kinderglaube aus der Zeit
 Der Griechen, welche noch nichts Schlimmres ahnten! Das
 Geschick ist grausam und entsetzlich,
 Doch planvoll, tückisch, listig ist es nicht!
Scheu, leise und unter heftigem Zittern. Allmächtige Bosheit also ist es, die
 Den Weltkreis lenkt und ihn zerstört!

BERDOA:

Ha,

Was sprach er da?

GOTHLAND:

Was zittre ich?

Weswegen flüstere ichs so leise?

– Ei, darf der Hund in seine Kette beißen,

So darf es auch der Mensch! *Sehr laut.* Ja, Gott

Ist boshaft, und Verzweiflung ist

Der wahre Gottesdienst! *Donnerschläge.* Hu! wie

Die Nachtigallen zwitschern!

Der Sturm heult lauter, das Meer braust auf, die Kriegsmusik der anrückenden schwedischen Armee schallt aus der Ferne.

[versetzt von oben:] – Der Mensch erklärt das Gute sich hinein,

Wenn er die Weltgeschichte liest, weil er

Zu feig ist, sich ihre grause Wahrheit kühn

Sich selber zu gestehn!

BERDOA *erhebt die Stimme:*

Schweigt! schweigt,

Ihr schwedischen Kriegestöne! Laßt

Das Atmen, Stürme! Wälder, unterbrecht eur Rauschen!

Verstumme Ostsee! Hörer, höret, höret!

Hört schauernd wie der Gotteslästerer rast,

Damit ihr einstens alle, Wälder, Meer

Und Stürme, zeugen könnet wider ihn!

GOTHLAND:

Weil es

Verderben soll, ist das Erschaffene Erschaffen!

BERDOA:

Schreit nicht auf,

Ihr Donner, vor Entsetzen, stört

Ihn nicht in seiner Lästerung, laßt ihn

Die Langmut Gottes zerrn und necken, bis daß

Sie endlich, aufgereizt zu Zorn und Grimm,

Sich selbst vergißt und zur Hyäne wird

Und ihn zerstückt!

GOTHLAND:

Weil es verderben soll

Ist das Erschaffene erschaffen!

Deshalb ist unsers Leibes kleinster Nerv so

Empfänglich für den ungeheursten Schmerz,

Deshalb sind unsre Glieder so gebrechlich,

Deshalb sind wir so fasernackt geboren!

Daß die Verführung sichrer uns

Beliste, wurden wir

Mit Dummheit reichlich ausgestattet, und

Unsterblich sind wir für -- die Höllenstrafen!

– Weil es verderben soll, ist das Erschaffene

Erschaffen! Wie ein riesiges Henkerrad

Kreist dort der sogenannte Himmelsbogen;

Die Tage und die Nächte, Sonne, Mond

Und Sterne sind

Wie arme Delinquenten draufgeflochten, und

Mit ausgesparten Gnadenstößen

Zerrädert und zermalmt er sie!

BERDOA:

Hoho! ich weiß, weshalb er allenthalben Rad

Und Galgen nur und arme Sünder sieht!

GOTHLAND:

Pfui! pfui! wie ekelt mich die Schöpfung an!

Der Jahreszeiten wechselnde

Erscheinungen, die immer wiederkehrenden

Verwandlungen an dem

Gestirnten Firmament – Was sind sie anders, als

Ein ewiges Fratzschneiden der Natur?

Er blickt mit suchenden Augen umher, = seine Stimme wird bewegt.

Weh! Weh! Wie hat sich alles doch verändert!

Wie labte gestern noch der Anblick der

Natur mein krankes Herz! Wie lächelte

Die Sonne!

BERDOA:

O des Toren! die Natur

Ist noch so herrlich wie sie war, allein

Sein Busen ist der gestrige nicht mehr!

GOTHLAND:

– Zwar habe ich gemordet, doch – *Er fährt auf und sieht die Sonne.* Wie mich

Die Sonne angrinst! – Was will sie? Meint sie

Ich wär ein Brudermörder? Oder lacht sie

Mich aus? Sie lacht und lacht, bei Freud und Leid,

Sie kennet keinen Schmerz! – Ha, Sonne! könnt

Ich dich einmal bei deinem Strahlenhaare packen –

Am Felsen wollt ich dein Gehirn zerschmettern,

Und dich, was Schmerz heißt, fühlen lassen!

Die Sonne tritt wieder hinter die Wolken; Gothland beginnt abermals.

– Zwar habe ich gemordet, doch – *Donner und Blitz.* Wem drohet ihr,

Ihr Blitze? Etwa mir? O, ich

Bin nur ein Mörder, aber

Mordbrenner seid ihr!

– Zwar habe ich gemordet, doch –

Kriegsmusik der anrückenden schwedischen Armee; aber Gothland fährt, ohne sich zum dritten Mal unterbrechen zu lassen, fort.

doch Morden ist

So schlimm nun grade nicht!

Vom Morden lebt ja alles Leben; wenn

Du atmest, mordest du! – ein Ding, das nichts

Ist, einen Menschen, machte ich zu etwas, sei's

Auch nur zu Mist! Bei einem Mastschwein

Bedenk ich mich eh ich das Messer zücke,

(Sein Dasein hat 'nen Zweck – es wird

Gefressen -) doch bei einem Menschen

Bedenke ich mich nicht; sein Leben

Nützt weder anderen, noch ihm, und dazu
indem er unwillkürlich an Berdoa und an sich denkt
 Ist er so negerartig – oder auch so weiß,
 Und so verderbt, daß es unmöglich ist,
 Sich an 'nem Menschen zu versündgen: was
 Für Leid 'eh auch ihm antu – er hat es
 Verdient! (III, 1)

Schichten freilegen

Was den grundsätzlichen Umgang mit dem Stück betrifft, so waren Regisseur Martin Nimz und ich uns einig, dass es das Chaotische, die teilweise unlogischen Handlungssprünge und behaupteten Ortswechsel, den so eigenartigen wie einzigartigen Genre-Mix, die kontroverse Mischung aus pathetischer und nüchtern-sachlicher Sprache wie auch den stellenweise derben Humor inmitten der Tragik unbedingt zu erhalten gilt, da all das den besonderen Charakter dieses respektlosen, ungezähmten und ungezügelter Textes ausmacht. Dass hier nichts zurechtgestutzt und gefällig verpackt ist, sondern Grabbe uns die ganze Gewalt der Ereignisse ungehemmt entgegengeschleudert, darauf galt es sich ebenso einzulassen wie auf den gnadenlos nihilistischen Grundton der Tragödie.

Dennoch treten beim wiederholten und intensiven Lesen natürlich bestimmte Schwächen, Schwierigkeiten und Fallstricke des Textes klarer zutage als bei der Erstberührung. Überbordende Sprachbilder, Gedanken, die in einer Aneinanderreihung miteinander konkurrierender Bilder an Schärfe und Prägnanz verlieren, sind in Grabbes Erstling keine Seltenheit. Herauszufiltern, wann die Anhäufungen dieser Sprachbild-Ketten den Blick für das Wesentliche schärfen und wo sie ihn verstellen, war ein wichtiger Entscheidungsfaktor in Zusammenhang mit einem notwendigen Teil der Arbeit, nämlich dem ganz pragmatischen Reduzieren des Textes auf ein spielbares Maß – ohne dabei seine Maßlosigkeit zu verlieren.

Eine achtstündige Aufführung ist jenseits von Veranstaltungen mit speziellem Eventcharakter im deutschen Stadt- und Staatstheatersystem fast unmöglich – im Fall *Gothland* ist es aber auch nicht nötig. Das Stück, das Grabbe seinem Zeitgenossen Heine einst mit den Worten „Hier ist nun der Bulk!“ vor die Füße geworfen haben soll, profitiert im Sinne einer Fokussierung auf wesentliche Aspekte von einem entschiedenen Zugriff. Gleichzeitig sollte es jedoch immer auch darum gehen, das wild Wuchernde nicht so weit zurechtzustutzen, dass es seine Spitzen verliert. Um zu einem spielbaren Maß zu finden, sowohl formal als

auch inhaltlich, war es also wichtig, sich zunächst einmal klar zu machen, worum es in den einzelnen Teilen des Stückes geht, aus welchen Bestandteilen es sich zusammensetzt, welche unterschiedlichen Ebenen Grabbe einführt, was sich aus der Fülle an Material als zentraler Handlungsstrang herausdestillieren lässt und welche Figuren unserem Ermessen nach wichtig und notwendig sind, um die Geschichte nachvollziehbar zu machen.

Grabbes *Gothland* lässt sich in gewisser Weise schälen wie eine Zwiebel. Von außen nach innen beschrieben, gibt es zunächst einen fiktiv-historischen Hintergrund für die Handlung, den Krieg zwischen christlichen Schweden und heidnischen Finnen, ein reales äußeres Schlachtfeld, auf dem die Konsequenzen der inneren Entwicklung Gothlands sichtbar werden. Vor diesem Hintergrund ereignet sich, eine Schicht darunter, die persönliche Geschichte des Titelhelden und schwedischen Herzogs, erzählt zum einen als Familiendrama dreier Generationen und zum anderen als erbitterter Zweikampf mit seinem Widersacher, dem finnischen Feldherren Berdoa. Wiederum eine Schicht tiefer, im Kern des Dramas, liegt das innere Schlachtfeld. Hier führt Gothland einen erbitterten Krieg mit sich selbst, einen Krieg, der in Kopf, Herz und Seele stattfindet. Jenseits dieser drei Ebenen, teilt sich das Stück in zwei große Teile. Den die beiden ersten Akte umfassenden Teil könnte man ein „Intrigenspiel“ nennen, das den drei Akten eines „Königsdramas“ vorgeschaltet ist.

Da das Stück sich also durchgehend auf mehreren Ebenen bewegt und die philosophische Ebene, zu der die großen Zwiegespräche der beiden Hauptfiguren in den Akten drei bis fünf gehören, für uns von Beginn an die wesentliche war, haben wir uns bei der Strichfassung zunächst auf die Entwicklung und den großen Bogen der für diese Ebene relevanten Gedanken konzentriert und dort im Sinne einer inhaltlichen Zuspitzung gestrichen. Erst nachdem hier ein klarer Verlauf im Hinblick auf die innere Entwicklung und zunehmende Veränderung des Titelhelden zu erkennen war, haben wir uns das äußere Spielfeld und die dafür notwendigen Figuren vorgenommen, haben entschieden, wo es aus unserer Sicht wichtig ist, gezielt Kontraste zu setzen zwischen den konzentrierten Konversationsstrecken, also vor allem dem Psycho-Duell der beiden Hauptfiguren, und der in physische Aktion umgewandelten Gewalt ihrer Gedanken. Nicht grundlos lässt Grabbe den provokanten Gedanken und Ideen in diesem Experiment in schonungsloser Konsequenz Taten folgen. Erst an ihnen manifestiert sich das ganze Ausmaß der gedanklich vorbereiteten Katastrophe.

Held oder Mörder?

Ihr steht
 Auf einem Schlachtfelde: hier ist der Mord
 Ein Ruhm und wird belohnt! Ihr habt die Wahl,
 Selbst umzubringen oder umgebracht
 Zu werden! – (III/1)

Was den äußeren Hintergrund des Stücks betrifft, das Schlachtenszenario Finnen gegen Schweden, so haben wir entschieden, dafür eine theatrale Übersetzung zu finden, die die Brutalität des Kriegsführens und Tötens in ein Bild der Transformation des Menschen zu einer Tötungsmaschine fasst. Da Grabbe zum einen diverse zentrale Figuren während des Stücks die Seiten wechseln lässt und damit eine klare Zuordnung zu den einzelnen Kriegsparteien aufhebt, zum anderen den Blick im Verlauf der Handlung radikal auf die maßlose Mordlust der auf den Schlachtfeldern wütenden, „entmenschlichten“ Körper richtet, lag eine Übersetzung des Kriegsgeschehens in einen Menschen- und Maschinenpark nahe, in dem der Vorgang des Tötens automatisiert ist. Eine für Grabbes zynischen Umgang mit dem auf Schlachtfeldern erworbenen Heldenruhm exemplarische Textstelle unterfüttert die inhaltliche Relevanz des äußeren Kriegsgeschehens im Stück für die innere Entwicklung des Herzogs: Auf seine Frage, was denn einen Helden von einem Mörder unterscheidet, antwortet ihm der zu den inzwischen unter Gothlands Führung stehenden Finnen übergelaufene schwedische Graf Arboga: „Die Anzahl der Erschlagenen. Wer wen'ge totschrägt, ist ein Mörder. Wer viele totschrägt, ist ein Held.“ Darauf Gothland lakonisch: „Nu, das tröset mich; ich werde wohl ein Held sein.“ Um zentrale Erkenntnismomente herauszuarbeiten und zu verstärken, war es notwendig, den von Grabbe zunächst vorgegebenen „Schlachten-Rhythmus“ zu durchbrechen und die Schlachtszenen auf die für Gothlands Veränderung entscheidenden Wendepunkte des Kriegsgeschehens zu reduzieren. Schlachtszenen, die bei Grabbe andere, das Geschehen vorantreibende Spielszenen unterbrechen, haben wir zusammengelegt und vereinfacht. Nachdem für den Krieg im Hintergrund eine Form gefunden war, konnten wir daran gehen, Gothlands Geschichte auf den verschiedenen ineinander greifenden Handlungsebenen zu verfolgen und die für ihren Verlauf wichtigen Ereignisse hervorzuheben.

Familiendramatik in Zeiten des Krieges – Die handelnden Figuren

Gib meinen Sohn und gib mit ihm zugleich
Mein teures Weib mir wieder! Meinen Ruhm
Und meine Ehre, meine Freuden, meine Himmel, mein
Bewußtsein gib
Mir wieder! wieder! wieder!
Neger! Gib mir meine Unschuld wieder! (V/5)

Im Aufbau seiner Tragödie beginnt Grabbe mit der Landung des finnischen Heeres an der schwedischen Küste. An der Spitze des Finnenheeres: der Afrikaner Berdoa, aus schwedischer Sicht das personifizierte Böse. Christen gegen Heiden, weiß gegen schwarz, gut gegen böse – Grabbes Zeichen wirken zunächst simpel, doch schon zu Beginn untergräbt er das Bild der Eindeutigkeit, indem er den ehemaligen Sklaven Berdoa von seinem früheren Leben unter menschenunwürdigen Bedingungen berichten lässt, verantwortet von Vertretern des zivilisierten Europa – allen voran: Herzog Theodor von Gothland, erster Feldherr der Schweden, vorbildliches Mitglied der Gesellschaft, zufriedener Familienmensch. Das Bild des „guten Helden“ Gothland erfährt hier bereits eine erste Störung. Berdoa sagt ihm den Kampf an. Bei der Landung von einem herabstürzenden Mast lebensgefährlich verletzt, verleiht sein nachvollziehbarer Rachedurst Berdoa neue Lebenskraft, sobald er den Namen Gothland hört. Gesellschaftlich zunächst ein extremes Gegensatzpaar, entwickelt Grabbe im Verlauf des Stücks für die beiden Todfeinde eine fast symbiotische Beziehung. Berdoa wird für Gothland zum Spiegel seiner selbst, er lässt den Herzog das, was er mit dem Fremden assoziiert, als Teil seiner selbst erkennen – und bringt das grausame Potential, das Gothland in sich trägt, zum Vorschein.

Eine Festlegung der weiteren, für den Verlauf der Geschichte entscheidenden Charaktere, ging zunächst einher mit der Zusammenlegung einzelner Figuren. Aus den jeweils zwei Vertrauten des Herzogs und seines Widersachers Berdoa wurde jeweils einer, Hauptleute und Soldaten wurden gestrichen oder einzelne ihrer Texte umverteilt. Auf finnischer Seite blieben Berdoa, der ihm treu ergebene Feldherr Irnak und der Verräter Rossan, der später zu Gothland überläuft und dessen Rache an Berdoa vorbereitet.

Was den Königshof betrifft, so waren es neben dem Schwedenkönig Olaf, den wir – um seinen besonderen Status zu verstärken – mit einer Frau besetzt haben, und Gothlands Bruder Friedrich, an dem dieser den vermeintlichen Brudermord rächt, die Grafen Holm, Skiold und Arboga sowie der alte Herzog Gothland, die alle unterschiedliche Funktionen innerhalb des Dramas übernahmen. Während Holm, ein alter Freund Gothlands, aber auch ein loyaler Berater und

Begleiter des Königs, sich im entscheidenden Moment auf die Seite des Systems und seiner Gesetze und damit gegen Gothland stellt, versucht Skiold, Gothlands Schwiegervater, gemeinsam mit seiner Tochter, Gothland auf den Pfad der Tugend zurückzubringen. Arboga wiederum verfolgt ausschließlich seine eigenen Interessen. Königstreue zählt für ihn ebenso wenig wie Freundschaft oder Vertrauen – und als Gothland sich erfolgreich den Finnen anschließt, läuft Arboga mit seinen Soldaten zu ihm über. Auf welcher Seite er tötet, spielt für den abgebrühten Feldherren keine Rolle. Gothland bewundert und erstrebt Arbogas Fähigkeit, emotions- und reuelos zu töten.

Der alte Gothland wiederum vertritt das „alte Recht“ verbunden mit der Pflicht, den aus dem System gefallenen Sohn in seiner Funktion als Vater zu richten. Zur Gothland-Familie gehört außerdem noch Gothlands Sohn Gustav, der sich dem Vater zunächst zwangsweise anschließt und sich später von ihm lossagt. An ihm will Gothland seine neue Lebensphilosophie manifestieren und in die nächste Generation übermitteln („So schwör, dass du dein Herz verhärten willst. So schwör, dass du dein Hoffen töten willst. So schwör, dass du nicht Reue fühlen willst.“) Gothlands Frau Cäcilia, die einzige weibliche Figur in Grabbes Stück, kämpft bis zuletzt um die Existenz und den Erhalt positiver Werte, darum, dass wir nicht aufhören, zu lieben, zu glauben und zu hoffen, darum, dass das Menschsein Sinn und Zukunft hat.

Die fünf Akte einer Schlacht um den Menschen

Für das
Zerreißen ist das Menschenherz gemacht! (IV/1)

Erster Akt

Der erste Akt der Tragödie steht ganz im Zeichen von Berdoas Racheplänen. Gothland betritt die Szene bei Grabbe erst, nachdem das Publikum bereits Zeuge des Racheschwurs geworden ist, mit dem Berdoa sich auf sein nächstes Ziel vorbereitet: die Gothland-Burg. In unserer Fassung tritt Gothland hingegen gleich zu Beginn auf, noch bevor Berdoa mit seinen Finnen ins Schwedenreich eindringt. Die Entscheidung, einen kurzen Text von Gothland aus einer späteren Szene an den Stückbeginn zu versetzen, ergab sich aus dem Umstand, dass es die Figur des Gothland ist, mit der das Publikum den Boden unter den Füßen verlieren wird – und dass es uns wichtig erschien, zum Auftakt des Stücks die Fallhöhe zu markieren:

GOTHLAND:

Es schwebt

Ein holder Genius über meinem Leben;

In meinen Brüdern gab er Freunde mir! –

Die Liebe welkt dahin;

Sie ist auf Irdisches gegründet,

Gemeines ists, wofür sie flammt;

Nur Freundschaft, die die Geister bindet,

Ist ewig wie der Geist, aus dem sie stammt; (I/2)

Seine beiden Brüder wird Gothland kurz darauf verlieren, Manfred stirbt überraschend – und sein Tod gibt Berdoa Gelegenheit und Nahrung für eine Intrige, mit der er Gothlands Wut entfesseln und ihn über seine eigenen Werte und Gesetze zu Fall bringen will: Im weiteren Verlauf erzählt der erste Akt also, wie Berdoa in die Burg seines Feindes eindringt und Manfreds Boten Rolf, der Gothland die Nachricht vom Tod des Bruders überbringt, zwingt, dem Herzog von einer anderen als der tatsächlichen Ursache für Manfreds Tod zu berichten. Und so erfindet Rolf auf Berdoas Geheiß eine filmreife Geschichte, in der Gothlands zweiter Bruder Friedrich, Kanzler am Königshof, Manfred aus niederen Beweggründen bestialisch ermordet hat. Dass er eigentlich bereits im Aufbruch war, um dem König gegen das finnische Heer zu Hilfe zu eilen, interessiert Gothland fortan nicht mehr. Er hat seinen Glauben an die noch eben beschworene ewige Freundschaft unter Brüdern verloren und will nur noch eins: den Brudermörder zur Verantwortung ziehen.

Bereits der erste Akt enthält Setzungen, die von einem respektlosen Mut zur Behauptung zeugen. So bleibt zum Beispiel das problemlose Eindringen Berdoas in die Burg seines Feindes Gothland so unlogisch wie unerklärt (*Berdoa und Irnak treten auf*. BERDOA: Wir beide wären glücklich bis hierher / Gekommen. IRNAK: Ja, hineingeschlichen in / Das Herz der Burg.). Grabbes Erzählweise hier dennoch zu folgen und diese Momente gegen jede Logik in die Fassung und damit auf die Bühne zu übersetzen, trägt dem übergeordneten Entschluss Rechnung, derlei absurde Manöver dem Charakter des Stücks entsprechend unbedingt zu erhalten. Auch dass Berdoa, als er von der großen Liebe erfährt, die Gothland mit seinen beiden Brüdern verbindet, den Entschluss fasst, mit seinen Racheplänen genau da anzusetzen und ihm kurz darauf der Zufall praktischerweise die Nachricht vom Tod des einen Bruders in die Hände spielt, erfordert eine gewisse Bereitschaft, den Spaß am Spiel mit Behauptungen über die innere Logik der Handlung zu stellen und damit entsprechend umzugehen.

Streichungen und Verknappungen im ersten Akt dienen dem Herausarbeiten der für das stückübergreifende Duell zwischen Berdoa und Gothland interessanten Motive. In diesem Sinne haben wir für die Textfassung den groben

Handlungsverlauf erhalten (Berdoas Ankunft, seine Kriegserklärung und sein persönlicher Racheschwur, Gothlands Bruderliebe, Berdoas Intrige, der Botenbericht angesichts der verstümmelten Leiche, Gothlands Erschütterung) und ansonsten das Hauptaugenmerk auf die Einführung der Figuren Gothland und Berdoa gelegt. Bei Gothland blieb erhalten, was seine Charakterisierung als zufriedenen, angesehenen Feldherren und harmlosen Familienmenschen bereichert. Die Landung der Finnen wurde stark komprimiert, alles, was für das Verständnis der Figur des Berdoa als Europäer hassenden Finnenanführer nicht notwendig erschien, wurde gestrichen.

Zweiter Akt

Im zweiten Akt zieht Gothland mit seinem treuen Burgvogt Erik an den Hof des Königs und fordert Gericht. Doch als ihm die Verurteilung Friedrichs verweigert wird, verliert er seinen Glauben an den König als Vertreter und Schützer von Recht und Gesetz – und richtet seinen Bruder selbst. Er verlässt den Königshof als Vogelfreier, seinen Sohn, der bislang bei Hofe seine Erziehung genossen hat, zwingt er, ihn zu begleiten. Der erste Held des Landes ist nun Staatsfeind Nummer eins, vom König verdammt und zum Abschuss freigegeben. Selbst sein Vater, der alte Herzog Gothland, folgt der Forderung seines Königs, den eigenen Sohn, seinen letzten, fortan unbarmherzig zu verfolgen. Gothland bleibt nur, auf Berdoas Vorschlag einzugehen und zu den Finnen überzulaufen. Was die Streichungen in diesem Teil betrifft, so wurde hier zugunsten einer größeren Stringenz im Wandel Gothlands vom Recht fordernden Kläger zum selbst erklärten Richter, vom ersten Feldherren des Landes zum vogelfreien Hochverräter und Brudermörder auf bildreiche Ausschweifungen, ausführliche Zustandsbeschreibungen und sich wiederholende Motive weitgehend verzichtet. Ein Beispiel:

GOTHLAND:

Manfred muß also von ihnen

Ermordet sein, wenn er wirklich ermordet ist,

Und daß ers ist, hab ich gesehn.

Denn hört: als ich – –

KÖNIG:

Was zauderst du

GOTHLAND:

Ø kömmt ich hier doch ewig zaudern!

KÖNIG:

Jetzo kömmt das zu spät; fahr fort!

GOTHLAND:

An den beesten Nordpol stellt

Mich hin, wo nichts mehr grünet, nichts mehr lebt;

Wo Meer und Menschenherzen, welche sonst
 Sich stets bewegen, aufgehört zu schlagen;
 Dort, wo Erdteile von Eisfeldern
 Jetzt allgewaltig ineinander wachsen,
 Als wollten sie auf Ewigkeiten sich
 Vereinen, und im nächsten Augenblicke
 Sich wieder voneinander donnernd trennen
 Und wechselseitig sich zermalmen, ganz
 Wie Menschenherzen, dort nur möchte es sein, wo
 Ich für die grause Mär, die ich erzählen
 Soll, Glauben fände bei des Eismeers Schrecken!
Gegen die Tür gewendet. Erik!

Erik tritt ein.

GOTHLAND *zum Könige:*

Gewiegt von Zweifeln zwischen Höll und Himmel
 Mach ich mich gestern abends auf
 Und reite bei Kometenschein nach Northal,
 Um selber Manfreds Leichnam anzuschauen.
 Mich griff Entsetzen, als ich ihn erblickte!
 Vom Mörderbeil sah ich sein Haupt zerschmettert!
 Mein Zweifel schwand, der Brudermord ward mir
 Gewiß, mein Glaube an das Heiligste
 Verließ mich – und der Neger weinte! (II/1)

Dritter Akt

Nur für kurze Zeit verbündet Gothland sich tatsächlich mit seinem ärgsten Feind Berdoa. Bereits zu Beginn des Dritten Aktes wird die Intrige aufgedeckt. Rolf, plötzlich geläutert, enthüllt Gothland die Wahrheit und konfrontiert ihn mit der Tatsache, dass er selbst zum Brudermörder geworden ist, als er den unschuldigen Bruder richtete. Rolf mahnt Gothland zur Reue. Bis zu diesem Punkt hat sich Grabbes Tragödie in einer Art Vorspiel auf Idee und Ausführung von Berdoas Intrige konzentriert. Die Vermutung liegt nahe, dass Gothland nun an der Enthüllung der Intrige zerbrechen wird, dass ihn die Erkenntnis der eigenen Tat, die Gewissheit, zum Mörder geworden zu sein, in einen schmerzhaften Prozess der Reue und Buße, möglicherweise in den Tod treibt. Wäre dem so, dann hätte sich Grabbes Jugenddrama vermutlich eher unauffällig unter klassische Tragödien seiner Zeit eingereiht und hätte sich – jenseits einiger sprachlicher und inhaltlicher Besonderheiten wie der brachialen Komik in der Selbstinszenierung Berdoas zu Beginn des Stücks, der Umdeutung der Kain-Geschichte durch den König im zweiten Akt oder auch dem „Splatter-Monolog“ des Boten Rolf im ersten – vermutlich als wenig beachtenswert entpuppt.

Erst sehr viel später im weiteren und überraschenden Verlauf des Stücks löst sich im Hinblick auf das Vorspiel um den Brudermord und Berdoas Intrige ein, was zunächst als geradezu plumpe Behelfskonstruktion daherkommt. Grabbe brauchte einen Auslöser, eine Möglichkeit, Gothland an den Rand des Abgrunds zu treiben und damit überhaupt erst die Voraussetzung für den nun folgenden Erkenntnisprozess zu schaffen. Doch Gothlands Gutgläubigkeit, die ihn Opfer dieser Intrige werden lässt, irritiert, seine Reaktion auf Berdoas durchschaubare Manipulationsversuche scheint keiner inneren Logik zu folgen, bewegt sich an der Grenze zur Unglaubwürdigkeit. Erst in der letzten großen Aussprache zwischen den beiden Kontrahenten Berdoa und Gothland, greift Grabbe die Frage nach Durchschaubarkeit und Gutgläubigkeit noch einmal auf – und nun ist es Berdoa, der am Ende eines erschütternden Erkenntnisprozesses steht: Gothland hat der Lüge glauben *wollen*, weil sich etwas in ihm nach einer Entfesselung des bösen Potentials geseht hat, eines Potentials, das selbst Berdoa in dieser Vehemenz nicht erahnen konnte. Zu diesem Zeitpunkt hat sich Berdoas Rache an Gothland längst verselbständigt. Nur in einem funktionierenden System von Schuld, Reue und Sühne hätte sie gelingen können. Ein Gothland, der sich vollkommen aus diesem System befreit hat, bietet für Berdoa keine Angriffsfläche mehr.

Zu Beginn des dritten Akts unterläuft Grabbe also die klassische Tragödienvermutung – und setzt mit dem eingangs zitierten zentralen Erkenntnismonolog seines Titelhelden eine überraschende Wendung und zugleich den Auftakt zum nun folgenden Königsdrama. Von allen Gefühlen der Schuld und Rache befreit, kennt Gothland fortan nur ein Ziel: die absolute Macht. Auf Berdoas Bitte hin unterstützt er die Finnen im Kampf gegen die Schweden – und nutzt zugleich die Gelegenheit, sich an seinem ahnungslosen Feind zu rächen, indem er die Finnen gegen Berdoa aufbringt und sie überzeugt, ihn, Gothland, zum neuen Anführer zu wählen. Obgleich ihn Todesängste plagen beschließt Gothland, in die entscheidende Schlacht gegen das Heer des schwedischen Königs zu ziehen – und lässt sich nach siegreichem Ausgang zum Doppelkönig über Schweden und Finnland krönen. Die plötzliche Todesangst bremst mehrere schnell aufeinander folgende Versuche Gothlands, seine Truppe in die Schlacht zu führen zunächst aus: Er will los, stoppt, verlangt nach einem Brustpanzer, will los, stoppt, verlangt nach seinem Helm, will los, stoppt, traut seinem Schild nicht, will los, stoppt, muss sich Mut antrinken, will los, stoppt, stellt fest, dass er kein Schwert hat. Durch Verknappungen ließ sich die bereits angelegte Comic-Struktur dieser ständigen Vorwärts-Rückwärts-Bewegung für die Fassung weiter zuspitzen. Ist Grabbes Schilderung hier noch von einer fast erschreckenden Komik geprägt, so bricht er diese Setzung ebenso überraschend kurz darauf durch eine Textsequenz, aus der Gothlands gnadenlose Mordlust spricht.

(„Mord ist frei! Keine Gnade! – Er, der / Die Wölfe machte, ihnen Zähne gab / Und einen heißen, niegelöschten Durst / Nach Menschenblut, er / Wird uns entschuldigen! Halloh, zur Schlacht!“) Gothland hat sich beim Grafen Arboga der Rechte eines Königs versichert und seine Allmachtsfantasien haben die Oberhand über die Todesangst gewonnen. Die Kontraste, Brüche und rasanten Umschwünge zu schärfen und dem zunehmenden Extremismus der Titelfigur Rechnung zu tragen, war also Hauptaugenmerk der Arbeit am Dritten Akt.

Vierter Akt

Der vierte Akt steht im Zeichen der Familientragödie. Gothland kann die absolute Macht nicht genießen, der ermordete Bruder erscheint ihm, Alpträume quälen ihn, unbeantwortete Fragen verfolgen ihn. Er diskutiert sie mit Berdoa, den er sich trotz weiterhin offener Feindschaft wie einen Hofnarren hält: Wenn es einen Gott gibt, was erwartet dann den Mörder? Wenn es keinen Gott gibt – und auch keine Unsterblichkeit, wie überwindet man die Angst vor dem Tod? Trotz der quälenden Gedanken mordet Gothland weiter. Seine Frau Cäcilia scheitert an dem Versuch, ihn auf den Weg der Tugend zurückzuführen. Weil sie an längst Verlorenes appelliert, muss sie wenig später zusammen mit ihrem Vater in der „verschneiten Wüste“, zu der Gothlands Umgebung geworden ist, erfrieren. Währenddessen treibt Berdoa sein böses Spiel mit dem neuen Kronprinzen Gustav, Gothlands Sohn. Denn Berdoas Rache hat ein neues Ziel gefunden: Er will den Vater im Innersten treffen, indem er ihm den Sohn nimmt. Dass Gustav sich, als Gothland Berdoa gefangen setzt, offen zu seiner Freundschaft mit dem Feind bekennt, führt zwischen Vater und Sohn zum Bruch.

CÄCILIA:

Hoffnung

Ist ja die einzige Seligkeit des Lebens! Denn

Von allem Großen und Erhabenen,

Von Gott, Unsterblichkeit und Tugend, weiß

Der Mensch nicht, daß es ist, – er hat

Es nie gesehn, er hat es nie erlebt –

Er kann nur hoffen, daß es da ist; (IV/3)

Neben der großen philosophischen Debatte der beiden Hauptfiguren Berdoa und Gothland über die Frage der Unsterblichkeit, die im vierten Akt für die innere Entwicklung Gothlands zentral wird, kommt der Intervention der einzigen Frau im Stück, Cäcilia, eine wichtige Funktion zu. Ihr Scheitern im Kampf um Gothlands Seele markiert das Ausmaß des Verlusts: Glaube, Liebe und Hoffnung – die drei christlichen Tugenden, für die Cäcilia steht und um die sie im Verlauf des Stückes als Grundpfeiler des Lebens kämpft, haben für Gothland

aufgehört zu existieren. Cäcilia fleht umsonst – es gibt kein Zurück mehr. Während Grabbe Cäcilias Rede an Gothland in Reime gefasst hat, haben wir zugunsten einer größeren Direktheit der Ansprache entschieden, diese Reimstruktur aufzubrechen.

CÄCILIA:

Gib mir die Hand,
 Verlaß diesen des Abgrunds schauervollen Rand,
 Laß diese Larven, welche dich umgeben
 Und folge mir zu einem neuen Leben!
 Komm zurück auf den Pfad der Tugend,
 Den du so herrlich gingst in deiner Jugend;
 Zu deinem vorigen, verlornen Glück
 Führt deine Gattin dich zurück!
 Der Reue Träne ist noch nie umsonst geflossen,
 Des Heilands Blut ist auch für dich vergossen,
 Die düstere Vergangenheit wird weichen schwinden,
 Den Frieden sollst du wiederfinden,
 Und auch zu deinen Sternenhöhen,
 Zu deinen Dioskuren, sollst du wieder sehen!
 Gib mir die Hand!
 Als Abgeordnete von höhern Mächten,
 Vom Edlen, Guten und dem Rechten,
 Steh ich zum letzten Mal steh ich vor dir
 Und rufe, flehe: folge mir!
 O Gothland, teurer Gothland, kehre!
 Dich ruft die Tugend, ruft die Ehre,
 Dich rufen deine Freunde, deine Ahnen,
 Vom Himmel rufen deine Brüder:
 O Gothland, Gothland kehre wieder!
 – Ha, er ist meint! in deinem Aug glänzt eine Träne! (IV/1)

Die Cäcilia-Geschichte für die Spielfassung zu erhalten, war eine wichtige Entscheidung. Die mit Cäcilias Tod verschnittene ausufernde Schilderung einer surrealen Begegnung zwischen Gothland und seinem Vater am Ende des vierten Aktes hingegen herauszustreichen, war eine andere. Während über Cäcilia die finale Eliminierung aller menschlichen Werte und Tugenden erzählt wird, wiederholt sich in der Begegnung von Vater und Sohn einmal mehr bereits Gehörtes und Gesehenes. Das Ziel des alten Gothland, den Sohn zu töten und damit den anderen Sohn zu rächen, wird hier zwar noch einmal zugespitzt und ihre Begegnung von Grabbe in einer Art Gruselfilmszenario überhöht, dennoch setzte sich in diesem Fall für die Spielfassung der Wille zu einer Verknappung auf das für den

Fortgang Relevante durch. Aus diesem Grund haben wir uns dazu entschlossen, den Traum Gothlands, auf den zu Beginn des fünften Aktes angespielt wird, nicht mit der surrealen Episode zwischen Vater und Sohn, sondern mit Cäcilias Sterbeszene zu verbinden. Erst am Ende des fünften Aktes tritt der alte Gothland wieder auf, um den Sohn zum Zweikampf zu fordern – und verfolgt diesen Plan über dessen Tod hinaus weiter. Der Gedanke der Rache hat sich auch in seinem Fall längst verselbständigt und erfährt keine Erlösung – ein wiederkehrendes Motiv, das sich unter Verzicht auf eine komplette Szene sehr prägnant in der automatisierten Wiederholung eines einzigen Satzes in die Fassung übersetzen ließ: „Meinen ältesten Sohn rufe ich zum Zweikampf!“

Fünfter Akt

Am Beginn des fünften Aktes scheint Gothland um Jahre gealtert. Frau und Schwiegervater sind tot, der Sohn sagt sich von ihm los und er fürchtet Rebellion von Seiten der Finnen. Er beauftragt den schwedischen Grafen Arboga, der sich ihm angeschlossen hat, mit seinen Soldaten die gesamte finnische Armee im Schlaf zu töten. Gustav verrät den Plan, warnt die Finnen und hilft ihnen bei der Befreiung Berdoas. Jetzt bringt wiederum Berdoa Gothland in seine Gewalt. Doch der Versuch, ihn in einer großen Aussprache noch einmal mit dem ganzen Hergang der Ereignisse zu konfrontieren, zur Reue zu bewegen und unter der Last seiner Taten zusammenbrechen zu sehen, scheitert. Der in einen letzten intellektuellen Schlagabtausch übersetzte Showdown der Kontrahenten, der lange vor der Zeit das Western-Genre anklingen lässt, endet ohne klaren Sieger. Als Berdoa erkennt, welches Monster er entfesselt hat, greift er zum letzten Mittel, um Gothland zu einer Gefühlsregung zu bewegen: Er tötet Gustav. Doch Gothland empfindet nichts mehr. („Ha, schrecklich / Verrechnet hast du schwarzer Satan dich / Du dachtest, daß ich jammernd auf / Der Leiche liegen bleiben und / Den Grimm vor Schmerz vergessen würde! – Just / Als ob ich noch des Schmerzes fähig wäre!“) – Rache um der Rache willen ist alles, was ihn noch interessiert. Am Ende sind beide Kontrahenten tot, es wird still auf dem Schlachtfeld. Was die zivilisierte Welt ins Wanken gebracht hat, ist vernichtet. Das System hat überlebt. König Olaf von Schweden betritt die Szene, stellt die Ordnung wieder her und übergibt Gothland dem Vergessen.

Mit Cäcilias Tod am Ende des vierten Aktes ist der letzte Funken Hoffnung erloschen – ab jetzt rast alles um Gothland herum dem Ende entgegen. Der fünfte Akt ist ein einziger großer Todesreigen. Auf Cäcilia und ihren Vater folgt Gothlands Vertrauter Erik. Gothland tötet ihn. Der finnische Überläufer Rossan wird, nachdem er von Gothland den Auftrag erhalten hat, Berdoa zu ermorden, von dessen Getreuen getötet. Berdoa tötet Gustav, Gothland tötet Berdoa, Arboga tötet Gothland, Finnen und schwedische Rebellen töten sich

gegenseitig, Irnak tötet sich selbst – der König richtet Arboga. Ziel der Streichungen war es hier, unnötige Exkurse zu kappen und sowohl das gesprochene Wort als auch die Aktion auf das für das große Finale und Gothlands Weg dorthin Notwendige zu reduzieren. Die wichtigste Szene in diesem Kontext ist der große verbale Showdown zwischen Berdoa und Gothland (Auszug).

GOTHLAND *nimmt seine ganze Fassung zusammen und richtet sich heftig empor:*
Nein!

Ich lasse mich von Gott nicht verdammen!
~~Ich leid es nicht! Ich wehre mich!~~ Gott darf
Mich nicht verdammen! Wenn er mich verdammt,
Verdammt er sich selbst! Ha! weswegen ließ
Er es geschehn, daß ich den Kanzler totsclug?
Was konnte ich davor? Unwiderstehlich ward
Ich dazu hingetrieben! Ich
War nur das Beil, das Schicksal war der Mörder!

BERDOA:

~~For! eure Dummheit ist eur Deine Dummheit war dein Schicksal! eure~~
~~Erbärmlichkeit ist eur Verhängnis!~~
Wer hieß dich, als ich dich zum Brudermord
Verführte, meinen Worten glauben? Wußtest du
Denn nicht, daß ich dein Todfeind war?
Der blödste Tölpel hätte da Verdacht
Geschöpft, allein der Herzog Gothland
Schöpfte keinen, weil
Er keinen schöpfen wollte!

GOTHLAND:

Weil ich keinen
Schöpfen wollte? – Wenn das wäre, wenn ich den
Geringsten Argwohn hätte fassen können,
Ich aber hätt ihn absichtlich
Nicht fassen wollen,
Ja, dann – durchwühlte unermessliches
Verderben meine Seele!

Im Mittelpunkt steht dieser letzte Versuch Berdoas, Gothland schonungslos mit sich selbst zu konfrontieren, ihn angesichts seines Denkens und Handelns zur Verzweiflung zu treiben, ihn zur Reue und zur Buße zu bewegen. Aus dem Scheitern dieses Versuchs ergibt sich alles Weitere: Die Ermordung Gustavs, Gothlands finale Rache an Berdoa – und schließlich die absolute Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben und Sterben.

GOTHLAND *tritt auf:*

Der Neger wird mich nicht mehr auslachen! Eben
 Hat er verröchelt! – Ja, und nun? Was soll
 Ich nun tun? – Eigentlich sollt ich nun gegen
 Den König Olaf, der mit großer Heeresmacht
 Mir nach dem Leben trachtet, mich verteidigen, *er gähnt* aber
 Das ist mir einerlei. – – Ja ja,
 Die Rache an dem Neger war
 Das letzte, was mich auf der Welt
 Noch interessierte;
 Jetzt, da ich sie befriedigt habe, wüßt
 Ich nichts mehr,
 Was mich noch reizen könnte.
 – Sogar des jetzgen Daseins bin
 Ich überdrüssig; doch daß ich deshalb
 Mich selbst entleiben sollte, dazu ist
 Der Tod mir ebenfalls zu gleichgültig. –
Er steht eine Zeitlang nachlässig da; dann lehnt er sich auf den Stamm einer abgehaue-
nen Eiche und blickt in die Gegend. Sich,
 Die gelbe Morgensonne ist emporgestiegen
 Und saugt die Dünste der
 Morastgen Wiesen und der Sümpfe in
 Die Höhe. – Auch beginnt der Frühling
 Sich überall zu zeigen: Regenwürmer,
 Die seiner lauten Witterung
 Sich freuen wollen, kriechen aus der Erde,
 Und südlich an dem Horizonte kommen
 Die Schwäne und die wilden Gänse lärmend
 Ins Nordland heimgeflogen: Es scheint
 Daß wir 'nen schönen Sommer – *Er gähnt.* Ich bin doch
 Recht müd und schläfrig. – Einstens, als
 Ich noch ein Jüngling war, da – da – *Er schläft ein.* (V/6)

Am Ende angelangt

Noch niemand ging mit Idealen für
 Der Menschheit Wohl ins Leben, der
 Es nicht als Bösewicht,
 Als ausgemachter Menschenfeind verlassen hätte! (IV/1)

Grabbe wollte den Schock, den Tumult – den Eklat. Am Ende der fünf Akte seiner Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* hat er das idealistische Welt- und

Menschenbild in seine Einzelteile zerlegt und durch den Fleischwolf gedreht. Sein radikales Experiment am zivilisierten Menschen endet in der totalen Vernichtung, die Fragen des Humanismus nach der Beschaffenheit des Menschen und seinem wahren Wesen erhalten eine gnadenlos niederschmetternde Antwort. Es ist ein brutales, derbes Spiel, das Grabbes Text provoziert – und gleichzeitig ein gedankenscharfer und aufregender philosophischer Diskurs. Als roter Faden zieht er sich in den Rededuellen der beiden Hauptfiguren durch das gesamte Stück und begleitet die Entwicklung und den Erkenntnisprozess des Titelhelden.

Für das Erstellen der Spielfassung des in seiner Urfassung kaum aufführbaren Stückes, war dieser vornehmlich verbale Zweikampf ständiger Bezugspunkt, alle größeren Entscheidungen orientierten sich an dieser zentralen Ebene. Um es auf eine einfache Formel zu bringen: Was neue Erkenntnisse brachte, blieb Bestandteil der Fassung, was die Entwicklung der Figur nicht weitertreibt, wurde gestrichen, dazu zählen auch retardierende Momente und Motive innerhalb der einzelnen Szenen und Akte. Sobald Klarheit über die inneren Prozesse der Titelfigur herrschte, war es im Drumherum der Szenen auch wieder möglich, eine bestimmte textspezifische Unordnung zuzulassen – und vor allem die Kontraste im Wechsel zwischen Aktion und Reflexion bewusst zu setzen. Insgesamt haben wir für die Karlsruher Fassung in etwa die Hälfte des Textes gestrichen, wir haben Szenen zusammengelegt oder neu montiert, umgestellt und stellenweise komplett gestrichen – ohne dabei auf das Überbordende, Maßlose und Anarchische des Stückes zu verzichten. Die Konzentration auf die philosophische Substanz des Textes, die Straffung und Bündelung der zentralen Gedanken, hat uns auf der anderen Seite wieder die Freiheit verschafft, an einigen Stellen ein Ausufern der beschriebenen Aktionen zuzulassen, so es uns notwendig erschien, um dem Text in seiner Struktur gerecht zu werden. Auf eine übergeordnete Aktualisierung der Handlung haben wir bewußt verzichtet, denn die Sprengkraft des Textes liegt in der verstörenden Aktualität der Gedanken, mit denen Grabbe jede Gesellschaft in ihrer Zeit neu konfrontiert. Der Hintergrund ist historisch-fiktiv, der philosophische Diskurs erschreckend modern.

GOTHLAND:

Die Meere, dacht ich, hätten zornentbrannt
 Aufkochen, Schwedens Felsen hätten sich
 Entwurzeln müssen, wenn
 Der große Gothland fiele, aber auch
 Nicht eine Ameise bewegte sich –
 So unbedeutend ist der Mensch! – (V/III)

Grabbe hat auf die Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz keine Antwort gefunden. Was bleibt, ist das blanke Nichts, die absolute Leere, die Sinnlosigkeit des Daseins als bitterste Erkenntnis. Grabbes „Monstrum“ einer Tragödie des Menschen in Worten und Bildern zu erfassen, heißt auch, sich die Freiheit zu nehmen, die Welt für einen gefährlichen Moment mit den Augen des Dichters zu sehen, auf dessen Wahrheit keine Zeit je vorbereitet sein wird.

Entsprechend kontrovers waren auch die Reaktionen auf unseren Versuch, das Unfassbare zu erfassen und die zentralen, bis heute aktuellen und ungebrochen explosiven Gedanken Grabbes herauszudestillieren und theatralisch erfahrbar zu machen. Intern und extern, bei Kritikern, Theaterleuten und Publikum hat dieser Theaterabend leidenschaftliche Diskussionen ausgelöst. Ob man sich auf Grabbes wildes, böses Spiel einlassen will oder nicht, ob man es genau so oder anders sehen will oder umsetzen würde, bleibt dem jeweiligen Betrachter überlassen. Für die Macher der Karlsruher Produktion war es eine aufregende und einzigartige Erfahrung, sich dieser „Monstertragödie“ in Inhalt und Form anzunähern und ihre physische und psychische Gewalt in einer spielbaren Theaterfassung zu bündeln.

Anmerkung

- 1 Premiere war am 22. Oktober 2011. Regie: Martin Nimz, Bühne: Flurin Borg Madson, Kostüme: Ricarda Knödler, Dramaturgie: Nina Steinhilber. Vgl. Peter Schütze: Grabbe auf der Bühne. „Herzog Theodor von Gothland“ im Badischen Staatstheater Karlsruhe, in diesem Band S. 26-39. – Streichungen werden mit einer Linie mitten durch den Text, Einfügungen mit Unterstreichung gekennzeichnet. Der Nachweis der Texte erfolgt durch Angabe von Akt und Szene (III/1).

JUDITH GERSTENBERG

„Herzog Theodor von Gothland“ im Niedersächsischen Staatstheater Hannover

Die Premiere von Grabbes Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* am 16. April 2011 im Schauspiel Hannover verbindet sich mit einer schmerzhaften Erinnerung, einer tiefen Erschütterung. Keinen der Beteiligten hat sie unverändert zurückgelassen. Bernd Grawert, der furiose Darsteller des Herzogs, stürzte nach seinem großen Verzweiflungsmonolog in die gähnende Tiefe einer Bühnenversenkung. Kurz zuvor war mit ihr donnernd die Welt untergegangen, in der Gothland einst zuhause war; der Schauplatz frei geräumt für die kommenden Schlachten; die Leichenschaukel in Form einer konkaven Schräge im Hintergrund startbereit für den mitleidlosen Abtransport der zukünftigen Opfer. Unzählige sollten es werden. So sieht es Grabbes wilde Phantasie vor.

Die Figur des Herzog Theodor von Gothland, die wir zu Beginn des Stückes als vom Glück geküssten Menschen kennen gelernt hatten – gläubig, der Familie in Liebe verbunden, dem König treu ergeben – befand sich zu diesem Zeitpunkt schon im freien Fall aus der Zivilisation. Der ganzen Welt hatte er den Kampf angesagt. Zerstört war seine Frömmigkeit, das Böse hatte er als Gesetz begriffen und in sich als obskure Begierde entdeckt. Alle Bande waren gelöst, ein verlorrenes Ich, gefangen in seinem Schmerz nach der Entdeckung eines fürchterlichen Irrtums: Einem falschen Verdacht folgend hatte der Herzog seinen Bruder ermordet. Unter falschen Vorzeichen hatte er Schuld auf sich geladen. Er hat sich in das Gegenteil verkehrt von dem, was er in sich gesehen hatte.

Der Monolog, der dieser Erkenntnis folgte, war wie ein Konzert, rhythmisiert, verdichtet, ein großes Solo, ein Abgesang auf die Sinnhaftigkeit der Welt, ein Heraufbeschwören der Verderbnis und des Verderbens. Soeben hatte sich Gott Herzog Theodor von Gothland in seiner Umkehrung gezeigt. Der Zuschauer war unmittelbarer Zeuge dieses negativen Erweckungserlebnisses geworden. Mit den Augen des Titelhelden sah er Gott der Welt den Rücken kehren. Bernd Grawert gab der konvulsivischen Innenwelt seiner Figur eine eindrucksvolle Physis: hochfahrend, selbstmitleidig, jammernd, im Selbsthass aufbegehrend, wund, zart, fast zärtlich um Tränen bittend, die ihm nicht kommen wollen, am Ende trotzig das Schicksal als Schuldigen anklagend und sich ihm übergebend: „Hin ist hin./ Geschehen ist geschehn – ich bin einmal./Ein ungerechter Brudermörder worden /Und werd es bleiben müssen, was ich auch/Beginne!“ Der Bühnenunfall, den man sich nicht vorzustellen wagte, der nicht sein durfte, hatte sich ereignet. Grawert überlebte. Man darf das als Wunder bezeichnen, als

makabre Führung eines Gegenbeweises gegen den in diesem Stück so vehement propagierten Nihilismus.

Dieser Artikel ist Anlass sich zu erinnern, zu erinnern an das wochenlange Ringen, an die Annäherung an diesen Stoff, an seine Faszination und seine Herausforderungen. Und vor allen Dingen an Bernd Grawerts Theodor von Gothland. Für alle, die das Privileg hatten, die Endproben zu sehen, hat er dieser Figur einen unvergesslichen Prägestempel aufgedrückt. Er hat um ihre Fallhöhe gekämpft und eingefordert, die Dimension des Stoffes anzunehmen, er hatte den – sonst auf der Bühne kaum mehr gesehenen – Mut und das Vermögen aufgebracht, Grabbes Pathos durch sein Spiel zu beglaubigen und hat doch zugleich um das damit verbundene Wagnis, die Lächerlichkeit und Angreifbarkeit dieses Furors gewusst. Die Verletzlichkeit war umso größer. Grawert hat eine Figur gezeigt, die sich selbst nicht ertragen hat und doch nur um sich selber kreisen konnte, die aus sich flüchten wollte und sich im nächsten Moment trotzig auf sich selbst berief als einziger anzuerkennender Instanz.



Arboga, Gothland, Cäcilia, Berdoa, Gustav, Rossan, *Herzog Theodor von Gothland*
Foto: Katrin Ribbe

Gothland ist keiner von uns. Aus der eigenen Gefühlswelt sind diese emotionalen Wucherungen nicht abrufbar. Als Spieler muss man sich der selbstquälerischen,

zerstörerischen Wucht Grabbes stellen und dieser fremden Phantasie einen Körper geben. Gothland taugt nicht als Identifikationsfigur, er begegnet uns auf der Bühne als Gegenstand des Mitleids und der Verachtung, unserer Sentimentalität und unseres Entsetzens. Er rührt an einen Horizont, den wir gewöhnlich vermeiden, in den Blick zu nehmen. Das macht die Faszination dieses Stoffes aus.

Seine Schwierigkeit in der praktischen Umsetzung ist groß. Sie treibt denjenigen, die damit beschäftigt sind, zuweilen die Tränen in die Augen – so jede Form und jedes Format sprengend sind die Bilder, die der Autor entwirft. Sie sind nicht ohne Verluste zu redimensionieren. Krachende Eisschollen, Schiffbrüche, donnernde Wolkenbrüche, die die dramatischen Höhepunkte gewissenhaft sekundieren. Massenszenen, denen selbst Opernchöre kaum gerecht würden. Ganze Heere, die gegeneinander antreten. Ausgerissene Augen. Leichenberge.

Grabbes Text lässt nicht nur den Himmel toben, der Text kommt selbst wie ein Gewitter über einen. In düstersten Farben und sehr plastisch phantasiert er den Untergang herbei. Wie einen Hieb empfängt man seinen Kulturpessimismus. Grabbe rennt an gegen alle Konventionen seiner Zeit, rennt an gegen die Literatur der Väter, gegen Idealismus und Aufklärung. Und lässt dafür alle herkömmlichen Regeln außer Acht.



Gothland, Rossan, *Herzog Theodor von Gothland*. Foto: Katrin Ribbe

Herzog Theodor von Gothland ist ein ungeschlachtet und wüstes Riesenwerk von mehr als zweihundert Seiten. Es ist heterogen – in der ästhetischen Form, aber auch qualitativ. Manche Szenen sind ausformuliert, manche nur skizziert, dramaturgisch wichtige Ereignisse mangelhaft integriert. Grabbe gibt sich kaum die Mühe die zumeist als Scherenschnitte angelegten Figuren rund um seine Titelfigur zu Charakteren auszubauen, auch wechselt er in dieser Tragödie Elemente so verschiedener Genres wie dem Historiendrama, der Schauer-novelle und der Burleske. Dieses Bühnenwerk ist, man muss es sagen dürfen, ein Machwerk, angefüllt mit Zivilisationsekel – dem Schattenwesen europäischen Unwohlseins – und Mord und Totschlag. Bei seinen Zeitgenossen löste das Stück Bewunderung und Bestürzung aus. Die Schriftstellerin und Salonièrè Rahel von Varnhagen bat, das Manuskript noch in derselben Nacht, in der man es ihr brachte, aus ihrem Hause zu entfernen, so sehr hatte es sie aufgewühlt.¹

Grabbe wusste um die Notwendigkeit von Eingriffen, wollte sie aber bei der Veröffentlichung nicht selbst vornehmen. Jede Inszenierung dieses Stoffes ist daher eine Herausforderung. Doch gerade das Krude, Ungereimte, das Phantastische und Ungestüme, das Hingeworfene, gehört gleichzeitig zu den Schwächen wie den Qualitäten des Stücks. Es ist der Wut und Verzweiflung des jungen Grabbe geschuldet, mit der er sein Debütwerk schrieb. Die Regisseurin Felicitas Brucker hat daher nicht versucht, den Text zu glätten und ihn auf einen Handlungsbogen zurechtzustutzen, sondern suchte gerade das Ausufernde, Rauschhafte, Sprunghafte beizubehalten. Die Inszenierung verheimlichte aber nicht, dass jeder Versuch der Umsetzung dieser gewaltigen Phantasien unzulänglich sein musste, dass der Theaterapparat scheitern muss, gemessen an der wortgewaltigen und bildstarken Erzählung – denn letztlich liest sich Grabbes Stück auch als Kampfansage an dieses Medium, dessen herkömmliche Gesetze er ignorieren musste, um seiner gestalterischen Verve den Atem nicht zu nehmen.

Die Bühnenfassung für das Schauspiel Hannover sah nur ein neunköpfiges Ensemble vor. Gemeinsam erzählten die Spieler dieses Stück, sie wurden immer wieder zu Stimmen in Grabbes Kopf, gebaren sich erzählend die Szenerien, trieben sich an, kommentierten Geschehnisse, die in einzelnen Szenen sehr plastisch vor Augen traten – vor allen Dingen durch eine starke Körperlichkeit der Schauspieler. Diese Tragödie ist ganz offensichtlich ein Konstrukt, die Ausgeburt eines schaurig phantasierenden Hirns, eine subjektive Schleuderfahrt durch die Seelenzustände eines gejagten Menschen, mehr einer Traumlogik als einem Geschichtsdrama folgend. Brucker vertraute auf die Sprache. Auf die Wirkung, mit der die bloße Erzählung der Tötungsexzesse, Schlachten und Massenszenen die drastischen Bilder vor dem inneren Auge der Zuschauer entstehen ließ. Aber auch der Größenwahn Grabbes sollte sich in diesen Heraufbeschwörungen spiegeln, die auf der Bühne Feuer wollen, stürmische Wetter und tosendes Meer.

Es gibt eine Anekdote, nach der Grabbe als Gymnasiast wiederholt überrascht wurde, wie er mit Bohnen auf dem Fußboden ganze Schlachtenverläufe nachstellte und äußerst wild wurde, wenn jemand Anstalten machte, eine dieser Bohnen aus dem Fenster zu werfen.² Auch eine andere, der zu Folge der Dichter aufgrund ausbleibender Aufführungsangebote seine Dramen in den Wohnzimmern freiwilliger und unfreiwilliger Zuhörer „mit gellender Stimme“ und „vor Eifer ganz blau im Gesichte“ mit großer Emphase vorgetragen habe.³ Ihm war es ernst. Doch im nächsten Moment brach er das Pathos immer wieder mit Zynismus, zog seine Literatur und sich ins Lächerliche. Die Sehnsucht nach Gefühlen, denen er im gleichen Moment misstraut, die er verachtet, macht die Modernität seines Werkes aus. Eine „wunde Seele“ wird Grabbe in der Literaturgeschichte diagnostiziert. Sein Werk ist ein Spiegel davon.

Was Grabbe in *Herzog Theodor von Gothland* entwirft ist eine pseudo-historische Fiktion. Eine Angstphantasie Europas. Es herrscht Krieg zwischen Schweden und Finnen, entscheidender: zwischen Christen und Heiden. Anführer der Finnen ist der schwarze Afrikaner, Berdoa, der auf Rache sinnt für die europäischen Verbrechen und seine persönliche Versklavung. Zwei Angstgesichter verschmelzen in ihm: der Afrikaner und der Asiat (kommt doch Grabbes Berdoa zufolge der Finne einst aus der mongolischen Steppe). Berdoas Kampf zielt aufs Ganze, auf die Vernichtung des Wertegefüges der christlich-abendländischen Kultur. Es ist das symbolische Erbe von Nine-Eleven, das uns heute so empfänglich für diese Furcht macht, vielleicht sogar noch mehr Jean Baudrillards provokante These, dass der Westen diesen Anschlag gewollt und von einer Tragödie dieses Ausmaßes geträumt habe.⁴ Es gibt das Wissen um die eigene Dominanz und die Scham, dass die Zivilisation, in der man lebt, auf der Not anderer aufbaut. Und es gibt die bange Erwartung, dass dies nicht ungesühnt bleibt, dass die verdiente Rache einen ereilen wird, dass Kriege und Katastrophen, von denen man bisher verschont blieb, auf eigenem Boden Realität werden.

Mit dieser Angst begann Felicitas Bruckers Inszenierung. Europa ist eine Festung, abgeschirmt gegen alle Fremden, die Einlass suchen. Der Eiserne Vorhang ist einen Spalt nur geöffnet, durch ihn hindurch schauen ängstlich erwartungsvolle Gesichter, sie beschreiben ungläubig, was sie sehen: todesmutig, bei (später immer wiederkehrendem) rasendem Sturm versuchen Schiffe an ihre Küste zu gelangen. Panik in den Stimmen, da die Wachen nicht stehen; der Angstschrei „Unsere Türme werden fallen“ – ein Satz, dessen Nachhall heute besonders bedeutungsschwer wiegt. Die Schiffe werden von den Naturgewalten zerschmettert. Erleichterung. Schiffbrüchig rettet sich Berdoa an Land. Der Vorhang wird geschlossen. Der Verletzte, völlig entkräftet, hämmert dagegen und erhält keinen Einlass. Stattdessen wird er verhöhnt von einem Boten des Königs, der aus sicherer Entfernung schnell erkennt, dass dieser Zerschlagene keine Gefahr mehr

darstellt. Er sticht ihn wie ein Tier. Als das sieht er Berdoa an – und Berdoa ist bereit, die animalische Fratze anzunehmen, wenn sie ihm denn zur Rache verhilft. Aljoscha Stadelmanns Berdoa schüttelt sein nasses Haupt, fletscht die Zähne, er spielt ihnen die Bestie, zu der sie ihn erniedrigen. Er überwältigt den Boten und beißt ihm ins Gesicht. Seine Zielscheibe ist Herzog Theodor von Gothland, der Repräsentant Europas (Europa verehrt diesen Herzog als den ersten seiner Söhne). Von diesem einst aufs Schlimmste gedemütigt, wählt er ihn sich zur Waffe, um das Virus, das in der Folge ganz alleine seinen Dienst tun soll, zu streuen. Es ist das Virus der Angst und des Argwohns. Es wird Gothland daran erinnern, dass auch im zivilisierten Europa nicht alles so rein ist, wie gern glauben gemacht wird. Das reicht, damit der Firnis des zivilisierten Lebens rissig wird und schließlich abplatzt.



Gothland, Arboga, Gustav, Rossan, Irnak, *Herzog Theodor von Gothland*
Foto: Katrin Ribbe

Ein Zeitsprung. Die Bühne öffnet sich, Hausmusik im Kreise der Familie der Gothlands ertönt, Vater-Mutter-Sohn. Eine jaulende Posaune, die sich ihre Töne sucht. Im Hintergrund ein großes Schlachtenpanorama, Zierde eines Repräsentationsortes, die Gewalt der Geschichte gefasst in einem Rahmen und damit zur Dekoration verharmlost. Der Schrecken des abgebildeten Gegenstandes hat

sich in Fragen des Farbenspiels und der ästhetischen Anordnung verflüchtigt. Dahinter ahnbar, schemenhaft, wird durchaus gemordet, manchmal scheint es, als würde sich das Panorama verlebendigen – doch ist man sich nicht ganz sicher und nimmt es gern als Sinnestäuschung hin, lauscht lieber der Musik. Sohn Gustav sieht draußen die Dörfer bereits brennen und versucht des Vaters Aufmerksamkeit umzulenken, doch der zwingt ihn mit gelassener Geste zurück in das Konzert. Er warte noch auf seinen Bruder. Als schließlich ein Bote kommt, tänzelt Gothland übermütig mit der Sicherheit jener, die es gewohnt sind zu gewinnen, an die Rampe, um die Nachricht in Empfang zu nehmen; der Kampf beginnt erst, wenn er bereit ist. Soll das Volk nach seiner Hilfe rufen, er lässt sich nicht stören. Doch dann erfährt er von dem Tod des erwarteten, geliebten Bruders. Am Schlagfluss sei er gestorben. Gothland verwandelt sich in eine leidende Kreatur, die greint und winselt – zum Schrecken seiner Umgebung. Er nimmt sich aus dem Spiel. Seine Frau Cäcilia versucht ihm wieder Leben einzuhauchen durch Liebeschwüre und -beweise, durch Schütteln und Treten. Doch er sieht sie nicht. Die Sinnlosigkeit des Todes ist schwer zu akzeptieren, da kommt die Einflüsterung des hineingeschlichenen Feindes recht: Der dritte Gothland-Bruder, Friedrich, Kanzler am Hofe, hätte seine Finger mit im Spiel gehabt. Aus Raffgier. Sie gibt ihm Anlass zum Handeln. Keine Frage, warum Berdoa da ist; keine Frage, warum er Details weiß. Wichtig ist nur: Gothland hat nun eine Aufgabe, er zieht vor Gericht, er zieht vor den König, um seinen anderen Bruder des Brudermords zu bezichtigen. Wäre das System nicht bereits so brüchig und korrupt, wäre Berdoas ohne jede Raffinesse eingefädelte Intrige nicht auf fruchtbaren Boden gefallen. Es ging so leicht, dass der Verdacht, man hätte diesen „Anschlag“ und damit seinen Untergang herbeigesehnt, sich tatsächlich einstellt. Gothlands Ruf nach Gerechtigkeit findet kein Gehör, er glaubt, der König schütze seinen Bruder nur, weil er sein Kanzler ist. Auch wenn Gothland hier im Unrecht ist, hatte er Anlass, es zu glauben. Es hätte so sein können. Das weiß er. Denn gerade vorher sah man, wie ein Militär, ein gemeiner Mörder, straffrei ausging, weil der König auf ihn angewiesen ist. Florian Hertweck spielt diesen König als wankelmütigen, von der Situation gänzlich überforderten Kindskopf, der sein Amt, vom Vater ererbt, nur als Rolle zu begreifen vermag, die abzugeben er bereit ist, sobald ihm das Spiel nicht mehr gefällt. Er fehlt als Ordnung stiftende Macht, er zeigt sich als Spielball der Interessen anderer. Gothland verschafft sich sein vermeintliches Recht selbst und tötet seinen Bruder. Er hatte sich verlassen auf die Aussage seines Feindes, weil der Mitleid zeigte, als die anderen erstarrten vor seinem Schmerz um den Verstorbenen. Und er hatte sich verlassen auf einen käuflichen Diener, dessen Fabulierlust die Grausamkeiten des vermeintlichen Mordes ins Unwahrscheinliche steigerten. Womöglich war dieser eingeschüchtert, vielleicht aber auch angestachelt dadurch, dass Berdoa

und Gothland ihn zuvor wie einen Hund über die Bühne schleifen. Man sieht die Großen gerne fallen. Dieser Diener Rolf ist es auch, der Gothland später über seine Täuschung aufklärt. Mehr als Sadist denn als Menschenfreund. Dies ist die Sonnenwende Gothlands. Mit ihr fällt er aus der Welt und hält seinen Verzweiflungsmonolog als letzten Gottesdienst.

Das Kriegspanorama fährt ab. Der Untergang einer ganzen Welt. Das Dekor macht Platz für die Realität. Das Schlachten, das nun folgt, wird erzählt. Akustisch, sichtbar initiiert von den Spielern, hört man Detonationen. Der Theaterapparat stellt sich zur Verfügung und ächzt, aus dem Schnürboden fallen Tropfen, die Zeit verrinnt. Die Lüster des Thronsaals verwandeln sich in Geschütze, die strahlend vom Himmel regnen. Plötzlich rauschen alle Zugstangen auf den Bühnenboden, behängt mit nassen, zerlumpte Kleidern. Sinnbild für die anonyme Masse der Opfer, ein Leichenmeer, ein Massengrab und die grausige Erkenntnis, dass die Tropfen, die man zuvor bemerkt hatte, das vergossene Blut ihrer aufgehängten Leiber war. Zu einem späteren Zeitpunkt prasseln metallisches Essgeschirr und Helme auf die Bühne. Ein weiteres gemetztes Heer. Gothland sammelt die Helme um sich wie Trophäen und thront auf ihnen. Er hat sich entschieden, innere Größe durch äußere zu ersetzen. Seinen Sohn lehrt er den reinen, gefühllosen Egoismus, um ihn gegen die Welt, in der er lebt, unempfindlich und überlebensfähig zu machen. Auch wenn es nicht so aussieht, und sich für den Sohn nicht anfühlt, ist das vielleicht Gothlands letzter Akt der Zärtlichkeit, eine ehrlich gemeinte Hilfe. Die einzige, die seiner jetzigen Überzeugung entspricht. Es gibt diesen kurzen Moment der Erinnerung, ein Wiedererkennen der eigenen Jugend, ein kleiner Widerstand, bevor Gothland Gustav in aller Heftigkeit angeht. Erschreckend der eruptive körperliche Übergriff für den Zuschauenden, in aller Vorsicht und kontrolliert geführt von dem Schauspieler Grawert, der damit der Zerrissenheit seiner Figur, ihren beiden Seiten, sehr nahe kommt. Denn sie ist zwar sehr emotional, beobachtet sich dabei aber selbst; sie lehrt zwar Kälte, lernt sie selber aber schwer. Das Gewissen plagt den Herzog und macht Berdoa jauchzen. In Gothlands überdüngten Träumen jagen ihn die Untoten. Paranoid wittert er hinter jedem Geräusch Unheil. Er flüchtet in die Berge, begegnet seinem greisen Vater, der gegen ihn noch einmal zu Felde zieht, weil er sich verantwortlich fühlt für den missratenen Sohn und sich in der Pflicht sieht, das eigene Fleisch und Blut aus der Welt zu schaffen. Doch Theodor von Gothland entflieht. Er ergraut über Nacht, altert um viele Jahre. Es gibt keine Zukunft mehr, keine Vergangenheit, kein Handeln, nur Zustand. Am Ende sitzen sie sich wieder gegenüber, Gothland und Berdoa, mit todmüden Augen. Sie jagen sich noch immer und sind darüber einander gleich geworden. Sie teilen miteinander das Bewusstsein der Vergewisslichkeit. Wie zwei Kinder, die nicht aufhören können, Frösche zum Platzen zu bringen oder Käfer zu quälen, um herauszufinden,

ob sich nicht doch noch etwas wie Mitleid in ihnen regt oder ob nicht doch die Welt irgendwann antwortet auf solche Grausamkeit, machen sie weiter, lustlos, zwanghaft. Sie geben sich einander die fletschenden Kettenhunde, auf allen Vieren blecken sie sich an. Ein leeres Spiel, das ewig weitergehen kann. Ein Paar, wie aus einem Beckett-Stück. Zwei alte Clowns. Die anderen schauen nur noch erschöpft zu, warten, ob ein nächster Einsatz für sie noch kommt. Gothland ist bereit zu wüten bis „dass der Himmel auseinanderspringt, und bis das Nichts herein durch seine offenen Fugen dringt.“ Endlich, nach einer langen Zeit, ist er bereit, der Gravitation des Todes nachzugeben. „Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen“, ob hier oder drüben, falls es ein solches gibt: alles eins. Es ist das Bild einer pathologischen Depression, das Grabbe am Ende seines Stückes entwirft.

Grabbe selber wusste sehr gut um das Primat des Dunkels, sein eigenes kurzes Leben hat es bestimmt und gebar die Fratzen seiner Figuren. Nach vielen Enttäuschungen, Alkoholexzessen und Depressionen starb er mit noch nicht 35 Jahren an Rückenmarksschwindsucht. Bereits neun Jahre vor seinem elenden Tod schrieb er in einem Brief: „Meine Seele ist tot, was jetzt noch unter meinem Namen auf der Erde sich hinschleift, ist ein Grabstein, an welchem Tag für Tag weiter an der Grabschrift gehauen wird.“⁵

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heinrich Heine in seinen „Memoiren“: „Wir erkennen das poetische Wild schon an seinem Geruch. Aber der Geruch war diesmal zu stark für weibliche Nerven, und spät, schon gegen Mitternacht, ließ mich Frau von Varnhagen rufen und beschwor mich um Gotteswillen, das entsetzliche Manuskript wieder zurückzunehmen, da sie nicht schlafen könne, solange sich dasselbe noch im Hause befände.“ In: Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Alfred Bergmann. Stuttgart 1968, S. 24.
- 2 Ebd., S. 7.
- 3 So bei dem Schauspieler Eduard Jerrmann im März 1823 in Leipzig. Ebd., S. 32f.
- 4 Vgl. Jean Baudrillard: The spirit of terrorism and other essays. London 2002.
- 5 Grabbe an Georg Ferdinand Kettmeil, 4. Mai 1827. In: Christian Dietrich Grabbe: Briefe. Hrsg. von Lothar Ehrlich unter Mitarbeit von Viktor Liebrecht. Bielefeld 1995, S. 78f.

Niedersächsisches Staatstheater Hannover

Herzog Theodor von Gothland

Regie	Felicitas Brucker
Bühne	Frauke Löffel
Kostüme	Karen Simon
Dramaturgie	Judith Gerstenberg
Darsteller	Bernd Grawert (Theodor von Gothland), Aljoscha Stadelmann (Berdoa), Florian Hertweck (König von Schweden, Holm), Dieter Hufschmidt (Der alte Gothland), Sebastian Schindegger (Friedrich von Gothland, Rossan), Elisabeth Hoppe (Cäcilia), Camill Jammal (Gustav), Mathias Max Herrmann (Rolf, Irnak), Philippe Goos (Arboga)
Premiere	16. April 2011 Nach dem Unfall ist es zu keiner weiteren Aufführung gekommen.

HANS KRAH

Schiller, Kleist, Grabbe

Dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer
Perspektive

1 Ausgangspunkte

Das Drama von 1800 bis 1840 wird selten als einheitliche Größe betrachtet. Dies liegt zum einen daran, dass bereits die Autoren eher als singuläre Größen denn als untereinander vernetzt erscheinen. Zum anderen ist dies dadurch bedingt, dass die Dramen in ihren Strukturen auf der Oberflächenebene tatsächlich sehr heterogen sind. Zudem folgen sie eher nicht konventionellen Mustern und bedienen eher nicht traditionelle Erwartungshaltungen, was eine Abstraktion auf einem niedrigen Abstraktionsgrad zusätzlich erschwert. Auch Christian Dietrich Grabbe ist ein Beispiel für diesen quasi monolithischen Umgang mit Autoren wie Werken.

Dennoch sind die Dramen vergleichbar; ihr gemeinsamer ‚Sinn‘ liegt in der (je unterschiedlich konkretisierten) Suche nach Lösungen, die sich aus den Problemkonstellationen des Dramas um 1800 ergeben.¹ Die Dramen versuchen, sich von den Vorgaben und Strukturen einer aus der Klassik hervorgegangenen Konzeption abzugrenzen, indem die Funktionsfähigkeit der von diesen erhobenen Maximen in Frage gestellt wird.

Der folgende Beitrag soll diese These präzisieren; sein Schwerpunkt liegt denn weniger auf Grabbe an sich, sondern auf einer Verortung von Grabbes Dramen und deren Positionierung im zeitgenössischen Kontext. Er dient vor allem dazu, diesen Bezugsrahmen herzuleiten und dessen Validität aufzuzeigen. Einige Anmerkungen zur Vorgehensweise seien vorausgeschickt:

1. Wenn ich von *literarhistorischer Perspektive* spreche, dann bezieht sich diese auf die literarischen Texte, also die Dramen in ihren Strukturen selbst. Diese stehen im Fokus der Betrachtung. Ausgegangen wird von den Textstrukturen und damit den Semantiken, die aus den Dramen abstrahierbar sind und die in ihren Bezügen verortet werden sollen.² Aus den Texten werden also textübergreifende Merkmale destilliert, mit deren Hilfe dann ein systematischer Bezug sowohl einerseits synchron hergestellt als dann auch andererseits diachron im Ablauf beschrieben werden kann. Um diese (Re-)Konstruktion zu leisten, wird von einem semiotischen Ansatz und einem darauf fußenden Verständnis von Text ausgegangen.³

2. Abstraktionen und Rekonstruktionen sind immer *Modellbildungen*, die konkrete Phänomene reduzieren, um Erkenntnis zu gewinnen. Es geht im Folgenden also um ein Beschreibungsmodell, das sich auf allgemeine, aus den Textstrukturen rekonstruierbare, diesen zugrunde liegende Prämissen der Organisation, Strukturierung und des Verlaufs von dargestellten Geschichten stützt, mit deren Hilfe sich dann konkrete Textphänomene schlüssig und stringent deuten lassen. Dies bedeutet nicht, dass Brüche in den Textstrukturen oder allgemeiner Spezifika von Texten dadurch nivelliert werden sollen; im Gegenteil. Diese Vorgehensweise erlaubt es gerade, vor der Folie eines solchen Modells genau solche Spezifika erst zu erkennen, Details zu entdecken und/oder ihnen Bedeutung zuzuordnen. Es geht um eine Sichtweise, die den Zugang zu oberflächlich sperrigen Texten verschafft, indem sie Strukturen offenlegt, und nicht darum, Texte zu korsettieren und in ihren Semantiken zu simplifizieren.⁴

3. Grundlage und Bezug dieser literarhistorischen Perspektive bilden inhaltlich *Goethezeit* und *goethezeitliches Denken*.⁵ Goethezeit ist als Name für das Literatursystem verstanden, das in etwa von 1770 bis 1830 für die deutsche Literatur bestimmend ist; es zeichnet sich durch parallel existente wie sukzessiv aufeinander folgende Subsysteme aus, etwa Sturm und Drang und Klassik, und geht in ihrer Schlussphase ab den 1820er Jahren in das Literatursystem Biedermeier über.⁶ Dieses fungiert als Zwischenphase, bis sich in etwa in der Jahrhundertmitte mit dem Literatursystem Realismus wieder ein relativ homogenes und konstantes System ausbildet und als dominantes etabliert. Die Dramen der 30er und 40er Jahre lassen sich (nur) verstehen, wenn sie auf dieses System Goethezeit bezogen werden; sie greifen die Konfliktlinien, Problemstellungen und Konzepte der Goethezeit auf, um diese zu diskutieren und letztlich als obsolet zu erweisen.

4. Als Ausgangspunkt einer solchen Kontextualisierung kann dabei das *klassische Drama* Goethes und Schillers dienen, in dem grundsätzlich das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ausgelotet wird. Dabei geht es um die Autonomie der Person einerseits bei gleichzeitiger Integration des (exzeptionellen) Individuums in eine Ordnung und deren Aufrechterhaltung und Bestätigung andererseits. Eine Bindung, die als Reaktion auf den Sturm und Drang und seiner Konzepte zu verstehen ist. Das Drama der Klassik lässt sich als Antwort und Problemlösungsversuch auf die im Sturm und Drang – aus dem Aufklärungsdanken resultierenden – durchgespielten Radikalisierungen von Emotionalisierung, Subjektivierung und Individualisierung sehen, ohne dabei allerdings auf den Wert des autonomen Individuums verzichten zu wollen. Auch in der Klassik bleibt der Autonomiegedanke zentral. Um die Rücknahme des Sturm und Drangs und seiner Konzepte geht es, wodurch diese damit ebenfalls, mehr oder weniger explizit, aber implizit prinzipiell immer, im Drama der Klassik präsent

bleiben und die Folie bilden, vor der die klassischen Strategien ihren Sinn erhalten. Sei es, dass Nebenfiguren kontrastiv als Repräsentanten einer Sturm und Drang-Konzeption erscheinen, wie Elektra in *Iphigenie auf Tauris*,⁷ sei es, dass sich Figuren in ihren Merkmalen selbst wandeln, von Repräsentationen des Sturm und Drangs zu klassischen Figurationen, wie dies für Maria (und partiell Mortimer) in *Maria Stuart* gilt, oder sei es, dass der Konzeption selbst, durch spezifische Transformationen und die Rücknahme eines systembedrohenden Potentials, eine symbolische Einbindung widerfährt, wie dies in *Wilhelm Tell* konstruiert wird.⁸ Im Folgenden sollen diese Konstellationen anhand Schillers *Maria Stuart* illustriert werden.

2 Schillers *Maria Stuart* und ‚klassische‘ Problemlösungsstrategien

In *Maria Stuart* (1801) ist die Problematik um die Autonomie der Person und ihrer Selbstverwirklichung und Freiheit bereits auf der Handlungsebene abgebildet und dokumentiert sich in dem Sachverhalt, dass Maria Stuart im dargestellten Zeitabschnitt Gefangene ist. Wenn es heißt: „Dass euch dies Reich als Eigentum gehört / Worin ihr schuldlos als Gefangene schmachtet“,⁹ dann spiegelt sich darin aber nur wider, dass die zentrale Ebene nicht diese äußere Dimension ist. ‚Im Eigenen gefangen zu sein‘ verdeutlicht, was als Autonomie tatsächlich gesetzt ist. Die äußere Freiheit ist nur ein Scheinproblem, diese Erkenntnis macht Maria im Stück. Eigentlich geht es um Selbstbesitz, und ein solcher ist dann gegeben, so führt das Stück vor, wenn eine freiwillige Unterordnung der Neigung unter die Pflicht, des Sinnlichen unter das Sittliche, gegeben ist, um es mit Schillers eigenen Begriffen zu formulieren. Die Individualität wird beschränkt, diese Beschränkung wird aber nicht als Beschränkung bewertet, sondern als das eigentliche Selbst. Während Goethe mit *Iphigenie* eine Figur vorführt, die dies schon immer ist und lebt, führt Schiller in *Maria Stuart* einen Prozess vor, der diesen Zustand der Verinnerlichung als Ergebnis der dargestellten Handlung narrativ herbei führt.

Die Handlung dient also genau dazu, diese inneren Prozesse zu katalysieren wie sie gleichzeitig nach außen evident zu machen. Deutlich wird dies gerade in III/1, wenn Maria vor dem Treffen mit Elisabeth ihren Zustand im Garten des Gefängnisses ihrer Amme Kennedy gegenüber artikuliert:

MARIA Laß mich der neuen Freiheit genießen,
 Laß mich ein Kind sein, sei es mit!
 [...] (MS 65),

was diese schlussendlich kommentiert:

KENNEDY Ach, teure Lady! Ihr seid außer euch,
Die langentbehrte Freiheit macht euch schwärmen. (MS 65)

Diese Replik trifft nun nicht nur inhaltlich zu, da dieser Aufenthalt eben nur eine äußerliche (Schein-)Freiheit bedeutet, bei gleichzeitiger tatsächlicher Nicht-Autonomie, sondern lässt sich zudem auch auf die Art der Rede beziehen, da Maria diese nicht im Blankvers spricht, sondern unter Verwendung von Daktylen und Reim. Damit ist bereits sprachlich eine Diskrepanz indiziert. So, wie der Garten immer noch von einer Mauer umgeben ist, die nur nicht sichtbar ist, so ist auch Maria als Person nur scheinbar autonom, da sie, wie dann der Verlauf des Gesprächs mit Elisabeth zeigt, Personanteilen ausgeliefert ist, die sie zu einem Affekthandeln ‚verführen‘. Inhaltlich sind diese Personanteile solche, die einer Sturm und Drang-Konzeption entsprechen und allgemein mit Leidenschaft und Impulsivität verbunden sind. Im Konkreten beziehen sie sich bei Maria auf deren sinnliche, erotische Attraktivität, für die die Männer anfällig sind (und auf die Elisabeth neidisch ist) und die, so ist gesetzt, damit eine Gefährdung von Ordnung an sich darstellt. Dies wird über die Helena-Antonomasie verdeutlicht: „– O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste / Gastfreundlich diese Helena empfing.“ (MS 9)

Es bedarf also einer Transformation der Person, die aber, soll Autonomie gewahrt bzw. hergestellt werden, nicht als Transformation erscheinen darf. Dies wird dadurch realisiert, dass abweichende Teile der Person bzw. die eigenen Anteile, in denen das Potential zur Normverletzung lokalisiert ist, als fremde gesetzt werden, was sich in der Metaphorik des ‚Außer sich Sein‘, ‚Nicht bei sich selbst Sein‘ artikuliert:

KENNEDY Da ihr die Tat geschehn ließt, wart ihr nicht
Ihr selbst, gehörtet euch nicht selbst. (MS 16)

Unterschieden wird der Zustand einer Person, bei dem diese bei sich ist, und bei dem damit eine Kongruenz von Person und normadäquatem Handeln gesetzt wird, von dem, bei dem dies nicht so ist und damit ein potentiell mögliches eigenes Handeln von einem Zustand der Quasi-Besessenheit überlagert wird, der für die Handlungen verantwortlich ist. Diesen Zustand gilt es zu ‚heilen‘, indem diese Teile abgespalten werden; ein Vorgang, der in dieser Metaphorik einer Autonomie nicht nur nicht schadet, sondern demgemäß befördert.

Diese Transformation muss zudem freiwillig geschehen, aus Einsicht in ihre Notwendigkeit heraus, eine Notwendigkeit, die über die Ordnung der Welt und

deren Aufrechterhaltung begründet wird. Auch hierzu ist die Handlungsebene funktional. Die Einsicht kommt nicht durch reine Reflexion zustande, sondern durch ein Vorbild, das den eigenen Zustand spiegelt und die möglichen Konsequenzen drastisch fühlbar werden lässt. Unmittelbar nach dem Gespräch mit Elisabeth spiegelt sich dieser Extrempunkt in der Begegnung mit Mortimer, der nun Maria vorführt, wohin eine solche sturm-und-drängerische Einstellung führen *muss*. Mortimer, der bereits durch den Nebentext eindeutig dementsprechend klassifiziert wird („Sein ganzes Wesen drückt eine heftige leidenschaftliche Stimmung aus“ – MS 76), entspricht dem Prototypen eines Sturm und Drang-,Helden‘, steht also für Aktion, Selbsthelfertum und Absolutheit in der Auflehnung gegen die Ordnung – und dementsprechend die Bereitschaft zu Normverstößen jeder Art.

MORTIMER Der *Tat* bedarfs jetzt, *Kühnheit* muß entscheiden,
Für Alles werde Alles frisch gewagt,
Frei müsst ihr sein, noch eh der Morgen tagt. (MS 77)

Dass „Alles frisch gewagt“ wird, schließt konsequent die Bereitschaft zum Vatermord ein („MARIA Euer Oheim, euer zweiter Vater? MORTIMER Von meinen Händen stirbt er. Ich ermord ihn.“ MS 78) – die Auflehnung gegen eine (wenn auch ungerechte bzw. als ungerecht empfundene) Ordnung zerstört jegliche Ordnung an sich, und dies wird vom handelnden Subjekt bewusst in Kauf genommen, wie der Bezug zur Sintflut expliziert:

MORTIMER Was ist mir alles Leben gegen dich
Und meine Liebe! Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserflut
Herwogend alles atmende verschlingen!
– Ich achte nichts mehr! Eh ich dir entsage,
Eh nahe sich das Ende aller Tage. (MS 78)

Eine solche leidenschaftliche Liebe als höchster Wert führt für die Person selbst zumindest zeitweise zum Selbstverlust, wie dies wiederum im Nebentext expliziert wird („mit irren Blicken, und im Ausdruck des stillen Wahnsinns“ – MS 78).

Für Maria dient dieses Verhalten nicht nur als Zerrbild, in dem sich die Konsequenzen ihres eigenen Tuns nun homolog spiegeln, sondern gleichzeitig, durch die Fastvergewaltigung am eigenen Leibe gespürt, als Kondensationspunkt eines Heilungsprozesses. Dergestalt kuriert und daher einsichtig in ihre Verantwortung, kann Maria nun für sich Autonomie erreichen. Dieser Zustand der Subjektautonomie würde nun aber mit anderen Werten kollidieren und einen weiteren Konflikt auf der Ebene der Weltordnung initiieren bzw. verschärfen, denjenigen

mit Elisabeth als legitimer, da faktischer Herrscherin. Um diesem Problem zu entgehen, darf die Autonomie nicht lebbar sein, so dass wiederum Strategien vonnöten sind, den Tod nicht als Widerspruch zur Autonomie erscheinen zu lassen. So geht Marias Tod mit der subjektiv empfundenen Reinstallierung ihrer Majestät einher („Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt, / Den würdigen Stolz in meiner edeln Seele!“ – MS 110), wird als Freiheit semantisiert und in einen Heilungskontext gestellt:

MARIA Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, dass meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, dass meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.
[...]
Wohltätig, heilend, naht mir der Tod,
der ernste Freund. (MS 109f.)

Der Tod ist die endgültige und irreversible Heilung eines als krankhaft präsupponierten Zustands der Fremdbestimmung durch die eigenen Affekte, der zudem die Werthaftigkeit der Einsicht verdeutlicht. Marias Beichte schließlich dient nicht nur ihrer Belohnung, da diese durch einen katholischen Priester durchgeführt wird; dadurch, dass damit expliziert wird, dass sie unschuldig ist, ist denn ihr Tod auch deshalb autonom, da er nicht als von außen auferlegte Sanktion zu interpretieren ist, sondern als selbstaufgelegte Sühne für frühere Vergehen. Er ist sinnvoll funktionalisiert, sowohl für das Selbst als auch als Opfer für die Gemeinschaft, denn durch Marias Tod wird die Ordnung stabilisiert und deren Anfälligkeit reduziert. Auch wenn Elisabeth im Stück nicht als moralisch integrale Autorität gesetzt ist, ihre Repräsentation von Ordnung und damit die faktisch gegebene Ordnung an sich werden nicht angetastet. Die Hierarchie ist deutlich: Die Ordnung geht über die Interessen des Individuums. Eine Sanktionierung findet bezüglich Elisabeths rein symbolisch statt: Sie verfügt nicht über den Wert Autonomie (wie er im Stück definiert ist) und ist am Ende isoliert – dies ist gerechte Strafe genug.¹⁰

Zudem wird diese individuelle Ebene in anthropologisch begründete Paradigmen eingebettet, so dass sich darüber die Problemkonstellationen als Abweichung plausibilisieren lassen und damit von vornherein nicht wirklich irritieren. Dies gilt zum einen bezüglich der *Geschlechterrollen* – „Du fehltest nur aus weiblichem Gebrechen“ (MS 116) – und damit des grundsätzlichen Konflikts des Stückes. Mit Maria und Elisabeth stehen sich zwei Positionen gegenüber, die beide nicht wirklich über den Anspruch auf tatsächlich rechtmäßige Herrschaft verfügen, da sie nun mal Frauen sind.¹¹ Hierin artikuliert sich eine zentrale

Rahmenstrategie des Textes: Die Leitdifferenz ist anthropologisch begründet, die vorgeführte Welt ist per se defizitär, da von Frauen beherrscht. Ein tatsächlich glückliches Ende ist unter diesen Prämissen gar nicht möglich – und ist erst nach Elisabeth realisierbar (und kann mit kulturellem Wissen dann auch anti-zipiert werden).

Zum anderen wird dezidiert über das *Lebensalter* argumentiert. In Zusammenhang mit König Darnleys Tod heißt es etwa:

KENNEDY Nicht ihr habt ihn gemordet! Andre tatens!

MARIA Ich wusste drum. Ich ließ die Tat geschehn,

Und lockt ihn schmeichelnd in das Todesnetz.

KENNEDY Die Jugend mildert eure Schuld, Ihr wart

So zarten Alters noch. (MS 15)

Die Jugend dient zwar nicht als Entschuldigung, aber präsupponiert ist, dass über dieses Lebensalter die Abweichung plausibilisiert werden kann, da sie genau dort lokalisiert ist, es dort also eine prinzipielle Disposition zur Abweichung gibt. Dies wird konstatiert und damit als gültiges Denken installiert. Jugendlich zu fehlen, wie es an anderer Stelle heißt, ist menschlich, d.h. innerhalb des Rahmens des ideologischen Gesamtsystems integriert. Dies ist es insbesondere dann, wenn es reflektiert, das eigene Verhalten mittels der gültigen Normen interpretiert, selbst als Normverstoß akzeptiert und damit eine prinzipielle Normanerkennung vorgeführt wird. Eine Grenzüberschreitung ist möglich, aber die Grenze selbst wird dadurch nicht in Frage gestellt.

Analoges gilt für Mortimer, dessen Schwärmertum ebenfalls mit seiner Jugend korreliert – und der sich dementsprechend nur durch eine *männliche* Tat vor dem drohenden Wahnsinn retten kann.¹² Sein Selbstmord ist als solche positiv gesetzt, als Akt des wiedererlangten Selbstbewusstseins, und dient als Selbsteliminierung von abweichendem Potential der Aufrechterhaltung der Ordnung.

Insgesamt wird im Stück ein Prozess der Verinnerlichung abgebildet, d.h., die entscheidenden Strukturen des Systems werden als einer Person unmittelbar inhärent gesetzt. Übergeordneter Instanzen von außen, die diese Strukturen vermitteln, bedarf es damit nicht (mehr). Mit Hilfe dieser Strategie wird das Gefühl evoziert, frei zu handeln oder handeln zu können. Autonomie der Person ist damit letztlich immer nur eine Pseudoautonomie, die vom System selbst geschaffen und aufrechterhalten wird. Da das Individuum so konzipiert ist, dass es die Normen des Systems zwangsläufig verinnerlicht hat und infolge dessen auch die Begrenztheit der eigenen Person auf den vorgeschriebenen Handlungsspielraum unreflektiert anerkennt, stellt sich das Problem ‚Autonomie oder

Heteronomie‘ im klassischen Denken erst gar nicht. Abgesichert wird dieses Denken dann durch anthropologische Bezugssysteme, die Abweichungen quasi auffangen.

3 *Klassisch induzierte Problemkonstellationen – das Denken im ‚geschlossenen Modell‘*

Gekoppelt ist diese typisch klassische Problemlösung nun mit Konstellationen, die dieser spezifisch klassischen Konzeption zugrunde liegen und insofern als klassisch induziert bezeichnet werden können, die von dieser losgelöst dann aber auch als grundsätzliche Prinzipien in den ‚nachklassischen‘ Dramen der Zeit auftreten. Die als möglich erachteten Lösungen sind also vor dem Hintergrund eines Denkens zu sehen, auf das diese als Prämissen der Argumentation fußen und das als ein *geschlossenes Modell* bezeichnet werden kann, da der strukturelle Aspekt der Ausschließung einerseits und der der Bindung andererseits zentrale Merkmale dieser Konzeption sind.

1. Zu diesem Denken gehört zunächst die Ausrichtung auf Paradigmen, die die jeweils vorgeführten Welten kennzeichnen: Dies sind (i) ein *Absolutheitsanspruch* und eine *Sinnhaftigkeit* der Welt. Gesetz wird die Gültigkeit der jeweils eigenen Ordnung als unbedingte, einzig mögliche Welt; Kontexte wie Prämissen und Grundlagen werden ausgeblendet. Das jeweilige Geschehen in dieser Welt ist eindeutig und auflösbar; der Sinn an sich ist evident, er muss nicht erst durch Deutung und Interpretation evoziert werden. Bestehendes wird dabei (ii) stets aufrechterhalten und bewahrt. Ausgeblendet sind insbesondere transformatorische Prozesse zugunsten eines *Konstanzprinzips*; Temporalität und Dynamik sind absent. Zeit wird als Kategorie reduziert. Es gibt keine wesentlichen Einschnitte oder Veränderungen; werden Einschnitte thematisiert, werden sie zugleich minimalisiert und relativiert. Dies geschieht (iii) über die *Einbindung in Paradigmen* und deren Relevantsetzung, d.h., der Fokus wird auf eine übergeordnete Ebene (etwa die Familie/Genealogie) gelegt, genau dieses Paradigma wird konstruiert und als zentrale Denkgröße gesetzt. Damit ist (iv) eine *Gleichartigkeit/Vergleichbarkeit* hinsichtlich der als wesentlich gesetzten Merkmale gegeben – dies gewährleistet zum einen eine Begrenzung, Bindung und *Einbindung* aller in das System, und zum anderen wird dadurch eine Substituierbarkeit, Austauschbarkeit, *Ersetzbarkeit* in der Welt installiert. Die Relation ist wichtig, nicht die konkreten Elemente.

Dass Zeit keine Problemlösung darstellt, wird in *Maria Stuart* anhand Leicesters verdeutlicht, der Zeit als solche sieht („Sie verlässt sich / Auf euren blutgen Dienst, das Todesurteil / Bleibt unvollstreckt, und wir gewinnen Zeit“, MS 59);

der narrative Verlauf demonstriert aber, dass diese Sicht der Dinge eben nicht zielführend ist.

Die Welt erscheint so insgesamt als statisch in sich ruhend, und damit (v) als harmonisch, geordnet und gerecht. So sehr ein Konzept der *Theodizee* in Philosophie und Denken der Zeit nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, so sehr ist es in den Dramen präsent.

2. Ebenso gehören zu diesem geschlossenen Modell spezifische Strategien und Denkweisen, die die vermittelten Paradigmen erst ermöglichen und festigen. So gibt es (i) in den Welten und für diese eine übergeordnete holistische *Rahmenebene*, ein ‚Ganzes‘. Die einzelnen Phänomene und Geschehnisse sind also keine Einzelphänomene, sondern eingebettet in diesen Rahmen. Die Weltstrukturen werden über diesen Rahmen organisiert und reguliert und sind durch diese Regelung eindeutig verstehbar. Dadurch ist (ii) zudem für eine *eindeutige Bewertung* und Bewertbarkeit von Einzelemente gesorgt. Neben solchen im Text und durch diesen konstruierten textinternen Ebenen stützt sich dieser ideologische Überbau auf durch goethezeitlichem Denksystem und damit kulturellem Wissen vorgegebenen Bezugssystemen, die als Bewertungsmaßstäbe einbezogen werden, etwa anthropologischem Wissen über Geschlechterrollen, Altersklassen, Physiognomik.

Da es dieses Denken vom System, von der Ordnung aus gibt, ist (iii) die zentrale Problemlösungsstrategie dementsprechend diejenige, das *System über das Individuum* zu stellen. Jede Problemkonstellation resultiert aus dem Verhalten oder Nicht-Wissen des Individuums und wäre prinzipiell zu vermeiden, so ist impliziert, da ein richtiges, systemadäquates Verhalten theoretisch immer möglich wäre. Die Verantwortung für Störungen liegt damit immer beim Individuum. Ein Scheitern des Individuums kann in Bezug auf das System dadurch dennoch immer als sinnhaft funktionalisiert werden. Lexikalisch korreliert dies mit dem rekurrenten Begriff des *Rätsels*, der diesen Status verdeutlicht. Das Rätsel ist prinzipiell immer auflösbar, der scheinbare Widerspruch und die kognitive Desorientierung, die sich zunächst einstellt, sind immer nur auf der Figurenebene und aus der Figurenperspektive gegeben.

3. Zu konstatieren ist dabei generell, dass die Welten auf der Existenz eines *Wissenssystems* basieren, das das zentrale und grundlegende Bezugssystem bildet.¹³ Wissen über jeden Sachverhalt der Welt wird als prinzipiell gegeben gesetzt; Gewissheiten sind gegeben bzw. können hergestellt werden. Über die Zuführung dieses Wissens ist die bestehende Ordnung prinzipiell eine zu verstehende, die damit auch nicht als System, als Ordnung an sich zu hinterfragen ist. Wissenszuführung ist immer positiv konnotiert, da sie Probleme löst; negatives oder problematisches Wissen gibt es nicht. Das Wissenssystem selbst erscheint als statisch und vollständig, neue Erkenntnisse gibt es nicht; das Wissenssystem

ist unveränderlich. Wissen ist also bereits immer vorhanden und muss nur aufgefunden bzw. ‚geschaut‘ werden. Analyse, Zerlegen und ähnliche Operationen werden damit stets negativ konnotiert, im Gegensatz zur Synthese, also dem Bestreben, Bestehendes zu verbinden zu trachten.

Die Relevanz dieser Dimension zeigt sich in *Maria Stuart* deutlich in Marias Beichte. Marias „letzte Beichte“ (MS 114) ist nicht nur die getrostete Zeichen ihrer Unschuld, sondern insbesondere auch für die pragmatische Kommunikationssituation relevant. Der Tod Marias wird mit der eindeutigen Aufklärung noch offener Fragen verbunden, die Ausführlichkeit der Beichtszene dient gerade der Zelebrierung dieser Aufklärung und Etablierung von Wahrheit durch Wissen („schwörst du, und gelobest du / Wahrheit zu beichten vor dem Gott der Wahrheit“ – MS 115). Da die Inhalte dieser Beichte dann wiederum durch den Widerruf des Schreibers bestätigt werden, festigt der Text damit nicht nur gegenseitig diese jeweiligen Positionen inhaltlich, sondern auch den prinzipiellen Status von Wissen im hier skizzierten Sinne.

Mit diesem Konzept eines Wissenssystems korreliert der *Umgang mit Fremdem* in den Texten. Wenn etwas in den Texten zunächst fremd, unbekannt erscheint, dann entpuppt es sich als eigentlich immer schon bekannt; es gibt nichts wirklich Fremdes in dieser Logik. Fremde, unbekannte Figuren erweisen sich denn regelmäßig als in den jeweiligen Welten bekannt bzw. als jemand, über den es Wissen gibt. Das Nicht-Kennen ist also an die Perspektive der Figur, des Individuums gebunden; Nicht-Verstehen entspricht immer einem kognitiven Defizit des einzelnen Subjekts. Handlung entzündet sich denn zumeist auch an einer solchen Absenz von Wissen, an der Zurückhaltung im Geheimnis oder in der ungleichen Verteilung durch Halb- und Mehrwissen in der Intrige. Wissensdefizite fungieren als Ereignisinitiierung, die es dann eben aufzuklären gilt.

4. Insgesamt wird von einem *Kausalitätspostulat* ausgegangen, das die Weltstrukturen als notwendig und vollständig erklärbar setzt, da alles als Ursache-Wirkung gedacht ist, alles also seinen erkennbaren und nachvollziehbaren Grund hat und dadurch motiviert ist. Um dies zu gewährleisten, werden einerseits alternative Möglichkeiten ausgeblendet, also zu Nicht-Alternativen, und andererseits verschiedene Sachverhalte in kausale Relationen eingebunden. Beziehungen werden dabei in einer *Logik des hinreichenden Grundes* konstruiert. Dies bedeutet, dass ein Sachverhalt, der maximal nur notwendig für einen anderen ist, bereits als hinreichend für diesen gedacht ist. Die Texte setzen eigentlich nicht zusammenhängende Sachverhalte als Ursache-Wirkung und konstruieren damit erst diese Beziehung, wodurch solche Sachverhalte innerhalb dieser Argumentation dann verstehbar und plausibel werden.

Insbesondere korreliert dies damit, dass es in diesem Denken keine graduellen, kontinuierlichen Abstufungen und dadurch auch keine Relativierungen

gibt. Es herrscht eine Entweder-oder-Strukturierung vor. Dies artikuliert sich im Aufbau der Welten als binären Ordnungen der Unmittelbarkeit, im *Tertium non datur-Denken*: Es gibt nur das eine oder das andere, die Welt ist total und disjunkt jeweils in zwei Teile aufgeteilt. Wenn das eine nicht gegeben ist, dann kann damit automatisch auf das andere, die Negation des einen geschlossen werden. Dies korreliert mit einer Tendenz zur Eliminierung von solchen Größen, die als eigenständige Größen dazwischen stehen oder eine Vermittlungsfunktion einnehmen (wollen).

So ist auch die Weltstruktur in *Maria Stuart* grundsätzlich von einem solchen Entweder-oder-Denken, dem Prinzip des *Tertium non datur* bestimmt, das Text wie textuelle Argumentation determiniert. So argumentiert Burleigh Elisabeth gegenüber:

Du musst den Streich erleiden oder führen.
Ihr Leben ist dein Tod. Ihr Tod dein Leben. (MS 42)

Eine dritte Möglichkeit wird also per se ausgeblendet. Analog interpretiert Mortimer Leicester Verhalten:

Ich seh euch zweierlei Gesichter zeigen
An diesem Hofe – Eins darunter ist
Notwendig falsch, doch welches ist das wahre? (MS 54)

In diesen Kontext ist dann auch die von Leicester vertretene Position insgesamt zu situieren. Vor dem Hintergrund, dass dieses Denken die dargestellte Welt bestimmt und als selbstverständlich gültig auch nicht hinterfragt wird, kann Leicesters Rat bezüglich der Konfliktlösung per se als nicht tragfähige Alternative erkannt – und verworfen werden:

LEICESTER Drum ist mein Rat: Man lasse die Sentenz,
Die ihr das Haupt abspricht, in voller Kraft
Bestehn! Sie lebe – aber unterm Beile
Des Henkers lebe sie (MS 46)

Leicester, dessen Position es also ist, ein eigenständiges Drittes als möglich zu setzen, weder Freispruch noch Tod, und der damit dezidiert gegen dieses Prinzip einsteht, bestätigt es indirekt durch sein Scheitern.

5. Schließlich gilt für die jeweils vorgeführten Narrationen (im Sinne des dynamischen Grenzüberschreitungspotentials), dass sich diese in ihren typischen Ab- und Verläufen zum einen durch Verletzung von Synthese ergeben und dadurch initiiert werden, zum anderen, dass Probleme/Konflikte einerseits

immer prinzipiell lösbar sind und andererseits durch Integration, Synthese, Einverleibung gelöst werden bzw. die Problemlösung als solche semantisch inszeniert wird – wie anhand *Maria Stuart* deutlich wird.¹⁴ Integrationsleistungen sind gefordert bzw. werden angestrengt, Ganzheiten sollen (re-)etabliert werden.

So ist in *Maria Stuart* Marias Tod funktional für die Gemeinschaft, da er eine Syntheseleistung und Vereinnahmung im Sinne eines harmonischen Zustands des Verzeihens aller, auch Elisabeths und Leicesters, und damit einen geschlossenen Zustand repräsentiert. Kein Konflikt bleibt offen, das Potential für weitere Konflikte wird genommen.

MARIA Der Königin von England
 Bringt meinen schwesterlichen Gruß – Sagt ihr,
 Daß ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen
 Vergebe, meine Heftigkeit von gestern
 Ihr reuevoll abbitte – Gott erhalte sie,
 Und schenk ihr eine glückliche Regierung! (MS 118)

MARIA Kommt alle!
 Kommt und empfangt mein letztes Lebewohl. (MS 112)

Verzeihen und Synthese zielen auf eine harmonische Problemlösung durch Integration ab, auf Ganzheit, Ausgleich und Einheit. In Szene gesetzt ist der Versuch, nichts und niemanden außen vor zu lassen.

Ebenso wird der Versuch, eine solche Ganzheit zu installieren, bereits als prinzipielle Handlungsmotivation gesetzt und verdeutlicht zugleich, dass die Weltstruktur aktuell von vornherein eine gestörte ist. So ist in *Maria Stuart* mit der Opposition von Maria und Elisabeth nicht nur eine Störung der Ordnung aufgrund der Geschlechter gegeben, diese Konstellation korreliert gerade mit dem Problem einer fehlenden Einheit, das zu Grunde liegt: England und Schottland sind getrennt, eine Verbindung, eine Synthese wird als werthhaft gesetzt und gilt als erstrebenswert. Die Opposition von England und Schottland zu überwinden, genau diese Ganzheit wird als Marias ureigenes Ziel und eigentlicher Beweggrund gesetzt:

MARIA – die Natur
 Warf diese beiden feur'gen Völkerschaften
 Auf dieses Brett im Ozean, ungleich
 Verteilte sies, und hieß sie darum kämpfen.
 Der Tweede schmales Bett trennt allein
 Die heftgen Geister, oft vermischte sich
 Das Blut der Kämpfenden in ihren Wellen.

Die Hand am Schwerte, schauen sie sich drohend
 Von beiden Ufern an, seit tausend Jahren.
 Kein Feind bedrängt Engelland, dem nicht
 Der Schotte sich zum Helfer zugestellte,
 Kein Bürgerkrieg entzündet Schottlands Städte,
 Zu dem der Brite nicht den Zunder trug,
 Und nicht erlöschen wird der Haß, bis endlich
 Ein Parlament sie brüderlich vereint,
 Ein Scepter waltet durch die ganze Insel.
 BURLEIGH Und eine Stuart sollte dieses Glück
 Dem Reich gewähren?
 MARIA Warum soll ichs leugnen?
 Ja ich gestehs, dass ich die Hoffnung nährte,
 Zwei edle Nationen unterm Schatten
 Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen. (MS 29f.)

Marias Ansprüche auf die Krone werden also nicht individuell dynastisch begründet, sondern durch eine nachhaltige gemeinschaftsfördernde und konfliktbereinigende Motivation.

Das System, die Ordnung selbst bleibt dabei stets erhalten; es gibt keine Metaereignisse, keine vollständigen Systemtilgungen, keine Transformation der Weltordnung. Gibt es solche doch, dann wird das jeweilige System selbst als ordnungsstörend gesetzt, so dass dessen Eliminierung als Rückkehr zur ursprünglichen Ordnung erscheint (wie dies in *Wilhelm Tell* oder *Die Braut von Messina* zu sehen ist). Der Endzustand lässt sich als Zustand eines (harmonischen) Gleichgewichts, als Ausgleich interpretieren. Das Scheitern von Individuen ist dabei letztlich immer funktional und als sinnhaft deutbar, sei es, dass das Individuum als abweichend markiert war, oder sei es, dass das Scheitern nicht der Ordnung anzulasten ist.¹⁵

4 Bezugsmodell und Modellbezug: das Beispiel Kleist

Dass eine solche Konzeption nur über ein solches System von Reglementierungen aufrechtzuerhalten ist, das als dieses System zudem nicht bewusst werden darf, da es sich argumentativ nicht fundieren lässt und so nur ein labiles Gleichgewicht erzeugt, scheint evident. Letztlich zeichnen sich die Dramen, die im Sinne des geschlossenen Modells funktionieren, durch ein fehlendes konsequentes Weiterdenken der eigenen Prämissen aus. Latente Konflikte werden entweder im Bewusstsein ausgeblendet, oder aber, wenn sie thematisch sind, in oben skizzierter Weise zugunsten des Systems gelöst.

Diese Konstruktionen werden nun in der Folge thematisiert und gelöst und schon damit als gültige Prinzipien negiert. Hierbei lassen sich unterschiedliche Formen des Umgangs feststellen. Mit Heinrich von Kleist ist ein früher Autor gegeben, der diese Konstellationen nicht wirklich im Sinne des Modells einsetzt, diese gleichwohl aber verhandelt. Anhand dreier seiner Dramen soll dieser Umgang illustriert und dabei demonstriert werden, dass die rekonstruierten Parameter den textuellen Strukturen zu Grunde liegen und bei der Beschreibung textueller Semantiken greifen. Auch wenn diese sie nicht erfüllen bzw. nicht darin aufgehen, können sie als Raster der Interpretation zu Grunde gelegt werden.

In Kleists *Die Familie Schroffenstein* (1803) teilt sich die vorgeführte Welt in das Haus Rossitz und das Haus Warwand, die sich, obwohl sie eigentlich beide der gleichen Familie, den Schroffensteins, zugehörig sind, oppositionell gegenüberstehen und verfeindet sind; bereits zu Beginn des Discours ist eine Ereignishaftigkeit gegeben und wird zugleich dieser Zustand der Weltordnung als ein gestörter konstatiert. Die Handlung entzündet sich an der Leiche von Peter, Sohn von Rupert, dem Führer des Hauses Rossitz, die vor Einsetzen des Discours gefunden wird. Dieser Tod wird als Mord, ausgeführt von Warwand, gedeutet, wobei diese Deutung insofern kausal und nachvollziehbar ist, als sie in das Weltmodell des Dauerstreits um einen Erbvertrag und der Beschuldigungen, das bereits bisher Kinder gegenseitig umgebracht wurden, integriert ist. Der Tod von Peter erscheint vor dieser Folie als eine Rachehandlung, die selbst wieder eine solche nach sich ziehen muss.

Ottokar, der erwachsene Sohn von Rupert, verliebt sich (im Naturraum) in Agnes, Tochter von Sylvester, des Führers von Warwand, ohne Wissen der Eltern und zunächst auch ohne Wissen um die Identität von Agnes. Durch diese Liebe katalysiert, versucht Ottokar, den Tod von Peter aufzuklären, und obwohl diese Aufklärung gelingt, kommt es zunächst zur Katastrophe. Die Väter erfahren von einer Zusammenkunft der beiden in einer Höhle und da die beiden, im Glauben Ottokars, Agnes damit zu schützen, ihre Mäntel vertauscht haben, ver selbstständig dieses Vortäuschen einer anderen Realität: Rupert erdolcht Ottokar, da er Agnes töten wollte, Sylvester glaubt, dass Ottokar, also die verkleidete Agnes, die sich über die Leiche Ottokars beugt, Agnes ermordet hat und sticht zu. Beide werden also von ihren Vätern getötet, womit die gesamte Jugendgeneration aus der Welt getilgt ist.

Im Text wird nun eindeutig mit den Paradigmen des geschlossenen Modells operiert. So gibt es zwar neben der dualistischen Aufteilung der Welt mit Jeronimus als einzigem Repräsentanten eines Hauses Wyk eine weitere Größe, diese besitzt aber eher durch ihre Präsenz selbst Ereignisstatus, als dass sie eine eigenständige dritte Größe darstellen würde. Jeronimus einzige Semantisierung ist es denn auch, zwischen den beiden Parteien vermitteln zu wollen, eine Leistung,

die weder glückt noch überhaupt zielführend ist, und bei der er selbst bereits im III. Aufzug von den Gefolgsleuten von Rupert auf dessen Geheiß gelyncht und damit aus der Welt eliminiert wird. Dies geschieht dramaturgisch eher beiläufig und trägt nichts zur Problemlösung bei. Eher scheint es, dass damit nur die Gültigkeit des Tertium non datur-Prinzips dokumentiert werden würde.

Ebenso geht es um das Verstehen der Welt und deren unterstellter Kausalität – bereits zu Beginn, wenn der zufällige Tod von Peter durch Ertrinken als Mord gedeutet und damit sinnhaft gemacht und kausal motiviert wird. *Diese* Deutung ist zwar falsch, der Text führt dennoch vor, dass die Welt aber prinzipiell tatsächlich verstehbar ist, ihr also ein Wissenssystem zugrunde liegt: Die Unkenntnis wird aufgeklärt und lässt sich definitiv lösen. Ottokars Recherchen führen zu eindeutigem Wissen, was wirklich passiert ist. Dies ändert hier aber nichts an der prekären Situation, sondern führt letztlich dazu, dass alle Kinder tot sind. Damit wird nun aber vorgeführt, dass diese Paradigmen sich von ihren ideologischen Inhalten gelöst haben, für die sie eigentlich instrumentalisiert sein sollten. Dennoch wird diese Erkenntnis wiederum selbst innerhalb des Rahmens des Modells inszeniert. So bedingt der doppelte Todschatz am Ende keine Verzweiflung: Trotz dieser Katastrophe löst sich alles in Wohlgefallen, Verzeihen, Versöhnung und Harmonie auf, indem die Elterngeneration über das Prinzip der Substituierbarkeit den Verlust ausgleicht:

RUPERT.

Sylvester! Dir hab ich ein Kind genommen,
Und biete einen Freund dir zum Ersatz.¹⁶ (151)

Die Zwietracht ist aufgehoben, die Häuser sind vereint, der Preis spielt keine Rolle, das Prinzip scheint die Inhalte zu dominieren. Letztlich ist dies nur eine konsequente Steigerung des Postulats, dass das System stets vor den Individuen kommt. Dass diese Erkenntnis aber selbst nicht metadiegetisch zur Erkenntnis wird (mit den Konsequenzen, die einer solchen, für das Individuum und seiner Autonomie destruktiven Ideologie inhärent sind), liegt daran, dass dieses beunruhigende Potential letztlich durch einen Deutungsrahmen aufgefangen wird, der die Inhalte in ihrem ideologischen Gehalt zu relativieren vermag. Die vorgeführte Lösung ist schlussendlich deshalb im Modell integrierbar, da am Ende ein Bezugssystem eingeführt wird, in dem alle Geschehnisse integriert und dadurch problemlos gemacht werden.

URSULA. Gott sei Dank!

So seid ihr nun versöhnt.

RUPERT. Du hast den Knoten

Geschürzt, du hast ihn auch gelöst. Tritt ab.

JOHANN. Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche,
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh. (FS 152)

Indem das Geschehen selbst als (Theater-)Kunst gedeutet wird, als Vorführung einer Realität nach bestimmten eigenen, dramaturgischen wie illusionistischen, Regeln,¹⁷ ist es von einer sozialen Wirklichkeit entkoppelt und erhält damit Sinn nicht durch Abgleich mit dieser, sondern selbstreflexiv aus dieser eigenen Struktur. Das heißt dann natürlich auch, dass letztlich nur noch der Bezug darauf (und die Thematisierung), dass es nicht Realität ist, sondern als Theaterstück gedacht wird, Sinn aufrecht erhält; dann, aber auch nur dann, kann über das Geschehen so distanziert ‚geredet‘ werden, dann sind Mord und Totschlag kein Problem, solange Theaternormen erfüllt werden.

Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterchauspiel (1810) situiert sein Geschehen im Mittelalter. Graf Wetter vom Strahl ist vor dem Fehmgericht angeklagt, Käthchen verführt und verzaubert zu haben. Diese, Tochter eines Waffenschmieds und bereits verlobt, stürzt sich, kaum sieht sie den Grafen zum ersten Mal, aus dem Fenster und bricht sich beide Beine; kaum kann sie wieder laufen, verlässt sie ihren Vater und folgt dem Grafen wie ein Hund.

Ein Verhalten, das nicht nur moralisch ungehörig in der dargestellten Welt ist und einen Normverstoß darstellt, sondern vor allem auch nicht begreifbar ist. Motivation und Kausalität fehlen, das Geschehene ist unverständlich und nicht nachvollziehbar vor der Folie eines normalen Weltverständnisses und eines normalen Umgangs damit. Hier greifen nun zunächst Fehmgericht und die Deutung als Zauberei, die in der historischen Situierung eine Normalität auf zweiter Ebene darstellen und damit diegetisch Problemlösungsstrategien darstellen.

Zugleich fällt der Graf, dem im Traum prophezeit ist, eine Tochter des Kaisers zu heiraten, auf Kunigunde von Thurneck herein, die als die Schönste gilt. Kunigunde, für den Zuschauer eindeutig als Intrigantin gekennzeichnet, verführt den Grafen, da sie ihn ausnützen will, insbesondere bei einem Rechtsstreit mit ihm, bei dem sie eindeutig im Unrecht ist.

Kurz vor der Katastrophe, der Hochzeit von Kunigunde mit Wetter vom Strahl, und damit der Zementierung des Unrechts, kommt es aber zur Problemlösung im Sinne der Theodizee. Durch eine Art Gottesgericht findet eine Aufklärung statt, die eine gerechte und verständliche Weltordnung vorführt. Käthchen entpuppt sich als natürliche Tochter des Kaisers, der sie als Tochter anerkennt, so dass die Beziehung mit Wetter keine Mesalliance mehr darstellt. Zudem wird Käthchens Verhalten erklärt, da auch sie eine Traumprophezeiung hatte, die mit Gott korreliert wird und damit als göttliche Fügung, vom Himmel bestimmt, erscheint. Der Sinn ihres Verhaltens wird am Ende also deutlich, dass

nämlich Käthchen und Wetter von vornherein füreinander bestimmt sind und dies nur den Menschen nicht einsichtig war. Gleichzeitig wird Kunigunde entlarvt und das Laster bestraft, wobei die Differenz zwischen Sein und Schein und Natur versus Künstlichkeit bemüht wird: Das schöne Äußere von Kunigunde ist Fassade, sie ist nicht schön, sondern „wie der Turm von Pisa“¹⁸ schief und besteht aus Prothesen:

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (KH 520)

Argumentiert wird also über Physiognomik und die Bindung ‚wer moralisch verkommen ist, ist es auch äußerlich‘. Prinzipiell ist Falschheit damit eindeutig erkennbar, wenn es Probleme gibt und es anders auszusehen scheint, dann beruht dies nur auf einer Scheinrealität und dem subjektiven Verkennen der eigentlichen Realität. Dieses Verkennen führt aber nicht definitiv zu einer irreversiblen Grenzüberschreitung und damit der Negierung einer gerechten Weltordnung.

Dennoch ist (auch hier) der harmonische Schluss, der sich im geschlossenen Modell vollständig einfügen lässt, letztlich deutlich bemüht. Die historische Verlagerung ins Mittelalter plausibilisiert zwar einerseits die vorgeführten Strukturen und Lösungen, markiert aber andererseits auch die Begrenztheit solcher Lösungen und schafft gleichzeitig eine historische Distanz, die ins Bewusstsein ruft, dass diese Lösung eben auch nur (maximal) im Mittelalter, nicht aber in der Gegenwart realisierbar ist. Eine einheitliche, per se auf Ganzheit ausgerichtete Welt, in der mit dem Kaiser eine unhinterfragbare Autorität und personale Instanz gegeben ist, die alles qua Einsicht und Weitblick gerecht entscheidet, ist eben nur hier zu finden bzw. glaubhaft zu situieren. Zudem ist die erotische Rivalitätssituation, ein Mann zwischen zwei Frauen, zum einen nur durch Extremisierung, wie sie in der Gestalt der Kunigunde inszeniert ist, harmonisch auflösbar. Kunigunde stellt eben durch ihre Semantisierung textintern keine wirkliche Alternative dar, wodurch kaschiert wird, welche Problematik eine solche Konstellation (Käthchens Fixiertheit) bergen würde. Zum anderen ist sie nur durch das Bemühen von metaphysischen Instanzen und Traumrealien zu entschärfen, die ohne diesen Deutungsrahmen eher pathologisch zu werten wären. Beides sind jedenfalls Konzeptionen, die schwerlich tatsächlich als ernsthafte Sinnangebote und Kausalitätsgaranten aufrechtzuerhalten sind. Während in *Die Familie Schroffenstein* explizit innerhalb des Stücks auf die Theatralität verwiesen wird, ist es hier eher so, dass aus dem Abstand heraus ex post implizit die vorgeführten Strukturen als reines Theater erkannt werden können.

In *Penthesilea* (1808) greifen die Strategien nicht nur nicht mehr, sie führen auch zur Destruktion. Gleichwohl bilden sie und das mit ihnen transportierte Denken die Grundlagen dafür. Die Handlung spielt im trojanischen Krieg, die Griechen belagern Troja, gegeben ist also eine dualistische Weltordnung par excellence. Ein Drittes gibt es nicht. Dies wird gleich zu Beginn des Discours thematisiert, wenn die Amazonen mit ihrer Königin Penthesilea vor Troja erscheinen und dieses Geschehen zunächst nur innerhalb der Denkkategorie des Tertium non datur problematisiert werden kann: Entweder helfen die Amazonen den Griechen oder sie unterstützen die Trojaner. Da Penthesilea die Trojaner bekämpft, gibt es mit dieser Logik nur eine Folgerung:

ODYSSEUS. [...] Penthesilea,
 Wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk,
 Weht der Trojaner Reihen vor sich her,
 Als gält es übern Hellespont hinaus,
 Hinweg vom Rund der Erde sie zu blasen.
 [...]
 Sie muß, beim Hades! diese Jungfrau, doch,
 Die wie vom Himmel plötzlich, kampferüstet,
 In unsern Streit fällt, sich darin zu mischen,
 Sie muß zu einer der Partein sich schlagen;
 Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,
 Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt.
 ANTILOCHUS.
 Was sonst, beim Styx! Nichts anders gibts.¹⁹

Diese Folgerung stellt sich als Trugschluss heraus und führt zur Irritation, eine Irritation, die zunächst nicht die eigenen Prämissen zur Diskussion stellt, sondern immer noch innerhalb dieses Denkens verortet ist:

ODYSSEUS. So viel ich weiß, gibt es in der Natur
 Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes. (P 326)

ODYSSEUS. Wo sie, in beider Heere Mitte nun,
 Von treibenden Verhältnissen gedrängt,
 Sich muß, wem sie die Freundin sei, erklären;
 Und wir dann, sie erwähle was sie wolle,
 Wir werden wissen mindestens, was zu tun. (P 341)

Deutlich wird hier, dass die Entscheidung an sich und damit das Prinzip des Tertium non datur als Weltvorstellung wichtig ist, nicht, für welche Seite sich entschieden wird. Dennoch wird hier ein Problem der Weltstrukturierung

explizit wahrgenommen und muss schließlich ein eigenständiges Drittes, die Amazonen, akzeptiert werden; diese Lösung wird allerdings wiederum innerhalb des gegebenen Denkrahmens integriert bzw. wird dieser funktionalisiert, um das Unbegreifliche begreifbar zu machen. Die Realität wird sekundär als binär strukturiert gedacht, so die Argumentation:

ODYSSEUS. Und Griech' und Trojer müssen jetzt sich fast,
Dem Raub der Helena zu Trotz, vereinen,
Um dem gemeinen Feinde zu begegnen. (P 326)

Die Opposition von Griechen versus Trojaner wird von einer anderen Strukturierung überlagert, die die ursprüngliche Grenzziehung relativiert und die Opposition von Männern versus Frauen installiert. Diese Opposition leistet dabei zudem, den Einbruch der fremden Amazonen in die eigene Welt verstehbar und das Fremde vertraut zu machen, ist es doch in das bekannte Paradigma der Geschlechter integriert und kann von diesem Rahmen aus gedeutet werden. Die Amazonen sind ausgezogen, sich Männer zwecks Fortpflanzung zu fangen, um das sogenannte „Rosenfest“ zu feiern, wobei nur die als geeignet erscheinen, die zuvor im Kampf besiegt werden; die Männer selbst werden nach dem Akt nicht getötet, sondern wieder nach Hause geschickt (P 391f.):

PENTHESILEA. Und wie die feuerrote Windsbraut brechen
Wir plötzlich in den Wald der Männer ein,
Und wehn die Reifsten derer, die da fallen,
Wie Samen, wenn die Wipfel sich zerschlagen,
In unsre heimatlichen Fluren hin.
Hier pflegen wir, im Tempel Dianas, ihrer,
Durch heilger Feste Reihn, von denen mir
Bekannt nichts, als der Name: Rosenfest –
Und denen sich, bei Todesstrafe, niemand,
Als nur die Schar der Bräute nahen darf –
Bis uns die Saat selbst blühend aufgegangen;
Beschenken sie, wie Könige zusamt;
Und schicken sie, am Fest der reifen Mütter,
Auf stolzen Prachtgeschirren wieder heim. (P 392)

Die Verstehbarkeit der Weltstrukturen ist gewährleistet. Das Nicht-Verstehen, insbesondere der zu Beginn thematisierten Handlungsmotivation, ist nur ein situativ und temporär bedingtes Defizit und lässt sich auflösen, wie im Text durch sukzessive Informationsvermittlung installiert wird. Das Rätsel (ein Lexem, das in den Texten immer wieder rekurrent Verwendung findet) wird

gelöst, die Bräuche des fremden Volkes werden erzählt, das seltsame Verhalten der Amazonen hat eine Ordnung, zumindest eine eigene Gesetzmäßigkeit.

Diese Kausalität ist nun allerdings nur auf dieser kollektiven Ebene gegeben und nicht auf der individuellen. Nur als institutionelles Ritual des Stammes, nicht aber für das individuelle Verhalten von Penthesilea hat sie Gültigkeit. Damit bleibt hier nicht nur ein Rätsel, sondern dieses wird vor dieser Folie auch als Rätsel forciert und markiert. Zudem verdankt es sich einer Dissoziation von Individuum und System. Im Text geht es einerseits immer wieder darum, dass die Individuen dem System unterworfen sind bzw. Systeme anerkennen, andererseits und gleichzeitig wird eine Opposition von Individuum vs. System etabliert, die noch dadurch verschärft ist, dass mit Penthesilea als Protagonistin dieser Dissoziation sich diejenige dem System entzieht, die als Anführerin eigentlich die Repräsentantin des Systems sein müsste:

PROTHOE.

Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel. (P 365)

Dieses ‚fremde‘ Verhalten bezieht sich auf eine Ebene, die selbst nicht fremd ist: Penthesilea liebt Achill, Achill liebt Penthesilea (P 374f.), eigentlich dürfte es also gar kein Problem geben. Es klappt aber nicht, und zwar weniger aus äußeren bzw. aus der Logik des geschlossenen Modells nachvollziehbaren Gründen. Der Text operiert durchaus mit Missverständnissen und Fehldeutungen, die sich aus Nicht-Wissen ergeben und die damit vor dieser Folie verständlich sind. Um dem Ritual genüge zu tun, fordert Achill Penthesilea zum Kampf, damit er sich besiegen lassen kann. Penthesilea, die verletzt ist und Achill nicht besiegen kann, deutet diese Aufforderung falsch, eben nicht aus Liebe motiviert, eine Deutung, die aus ihrer Sichtweise durchaus schlüssig ist. Die ‚Schuld‘ liegt also bei den Figuren. Dies reicht nun für eine tatsächliche Motivation und ein Verständnis dessen, was dann geschieht – Penthesilea zerfleischt Achill –, nicht aus. Diese Motivation stellt eher nur den Anlass dar und ist eine Motivation maximal dafür, dass es keine Erklärung gibt. Ebenso reichen die systemlogische Deutung und damit die systeminterne Einbindung ihres Verhaltens, die Deutung als Wahnsinn (P 405), nicht aus, zumal sie explizit zurückgenommen wird („Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien“ – 426); dieses Rätsel wird nicht gelöst.

Ebenso wirft dann Penthesileas Tod, ohne äußere Einwirkung, ein solches Rätsel auf. Zum einen ist er gerade nicht als Sühne für die Weltordnung inszeniert, zum anderen ist dieser ein Selbstmord aus dem Selbst heraus, ohne Waffen, Gift etc., und entzieht sich damit einer realen Grundlage. Plausibel wird der Tod dann, wenn hier die Sprache einen Eigenwert erhält, als Realität (wie dies P 425

mit der Ähnlichkeit der Signifikanten ‚Küsse‘ und ‚Bisse‘ und dem Schluss auf die Substituierbarkeit des Signifikats bereits textintern argumentiert wird). Was im Text dann vorgeführt wird, ist letztlich ein Selbstmord durch Metapher.

Wenn die Realität aber durch Metaphern gedeutet und sogar verändert werden kann und damit Sprache nicht mehr Mittel zur Kommunikation über Realität ist und deren Aneignung dient, sondern dieser vorgelagert ist, dann entbindet sich das Vorgeführte von jeder Realität und erhält reinen Zeichenstatus. Das ist dann zwar wieder in sich logisch, extremisiert damit aber auch nur das in *Die Familie Schroffenstein* und *Das Käthchen von Heilbronn* bezüglich des geschlossenen Modells subversive Potential. Während in *Das Käthchen von Heilbronn* das Modell an sich erfüllt ist, aber diese Erfüllung selbst offen lässt, ob sie noch ernst gemeint sein kann oder nicht, und damit eigentlich eine Ironisierung und Thematisierung der zugrundeliegenden Problemlösungsstrategien darstellt, und in *Die Familie Schroffenstein* die konsequente Anwendung der Kategorien das System implodieren lässt, da sie eine ideologische Aushöhlung impliziert, dient in *Penthesilea* der Rahmen der Argumentation gerade dazu, zu verdeutlichen, dass bestimmte Dinge nicht innerhalb des Rahmens zu deuten sind. *Penthesilea* macht deutlich, dass man mit den herkömmlichen Strategien und Denkweisen der Welt nicht mehr Herr wird. Eine Erkenntnis, die allerdings nicht (mehr) konstruktiv funktionalisiert wird, nicht zu neuen Problemlösungsstrategien führt oder in neue, tragfähige Konzeptionen eingebunden werden würde.²⁰ Dies liegt aber auch daran, dass bei der Ursachenforschung und Beschreibung der Symptome dennoch mit den bekannten Kategorien, etwa dem Alles-oder-nichts-Denken, hantiert wird.

5 Gelöste Bindungen als dramatische Problemkonstellationen

Skizziert man die einzelnen Formen des Bezugs zum geschlossenen Modell, dann lässt sich konstatieren, dass zunächst Dramen vorherrschen, die in der Auseinandersetzung *innerhalb* des Modells operieren.

Sei dies, (i) dass sie es tatsächlich aufrechtzuerhalten versuchen und dafür (immer mehr) argumentativen Aufwand betreiben, um quasi eine Schutzhülle zu errichten. Als ein solcher letzter systematischer Versuch kann das Genre des Schicksalsdramas der 1810er Jahre gesehen werden, in dem mit dem konstitutiven ‚Fluch‘ den eigentlich kontingenten Handlungen ein dezidiertes Kausalitätsprinzip übergestülpt wird und die mit ihrem Rekurreren auf Gott und eine christlich fundierte Welt eine Rahmenebene installieren, durch die Sinn gewährleistet wird; wobei beide Verfahren eben grenzwertig sind, da sie selbst wiederum hinterfragt werden können.

Insenziert sind Selbstvergewisserungsstrategien und Argumentationen, die der eigenen Selbstbegründung dienen und das eigene Leistungsvermögen demonstrieren sollen.²¹ Diese Verfahren, die Tragfähigkeit des Modells zu dokumentieren, implizieren zumeist eine gewisse Zirkularität, die in den einzelnen Dramen dann mehr oder wenig kaschiert oder deutlich wird.

Sei dies, (ii) dass, wie an den ersten beiden Kleist-Beispielen vorgeführt, das System dabei nur noch als Hülle fungiert und es damit letztlich von innen kollabiert.

In der Folge dominieren dann eher Texte, die das System an sich destruieren, sei es (iii), als *Schwellentexte*, dass es zu einer *diskursiven Destruierung* des Systems kommt: Die eigenen Prämissen werden expliziert und explizit-argumentativ ernst genommen, wobei diese Position des Ernstnehmens und Weiterdenkens in radikaler Konsequenz dazu führt, dass sich die eigenen Strategien dafür funktionalisieren lassen, sich gegen das System und dessen Ideologie selbst zu richten. Dies wird etwa in Grillparzers *Die Abnfrau* (1817) exemplarisch vorgeführt, wenn durch den Bezug zum System sich Vatemord und Inzest schlüssig rechtfertigen lassen.²²

Schließlich steht dieses Denken artikuliert und konturiert (iv) selbst als Gegenstand der Verhandlung zur Verfügung, indem es mit einem zweiten Modell konfrontiert wird. Auszugehen ist hierbei von einer präsupponierten Konfrontation zweier abstrakter Modelle der ‚Konzeption von Welt‘, wobei das zweite als Reaktion auf die Strukturen des ersten, des geschlossenen Modells, beschrieben werden kann.²³ Verbindendes Kennzeichen jener Dramen ist, dass sie im Sinne einer Problemgenerierung auf dieses referieren und seine Funktionsfähigkeit austesten. Dabei rekurren sie auf die gleichen Kategorien, um diesen ihre Leistung für eine adäquate Wirklichkeitsabbildung abzusprechen. Das geschlossene Modell erweist sich als nicht funktionsfähig, seine impliziten Prämissen werden enttarnt. Häufig kommt es dabei in den Dramen zur Installierung einer Leitdifferenz ‚alt versus neu‘ und damit zur Setzung eines temporalen Einschnitts, die sich in den Dramen als dominante Strukturierung manifestiert und an die als Trägerdiskurs die Position des geschlossenen Modells als ‚alt‘ angelegt ist.

Bindungen und Grenzen werden aufgehoben, dies entspricht letztlich aber immer *Destruktionsleistungen*. Denn diese Auseinandersetzung mit Traditionen, das Konstatieren gemeinsamer Probleme und die Suche nach Problemlösungen führen nicht zu wirklich konstruktiv neuen, anderen Möglichkeiten. Es bleibt bei der Destruktion.

Aus der Reaktion auf das geschlossene Modell ergeben sich im Einzelnen zentrale Leitlinien, die als Merkmale und Kategorien die Dramen in ihren Semantiken bestimmen bzw. auf die sich diese Semantiken systematisch beziehen lassen.

1. So ist generell von *gelösten Bindungen* auszugehen, d.h. einer Autonomisierung von Phänomenen und Verselbständigung von Strukturen. Dies findet auf den verschiedensten Textebenen statt. Auf der Handlungsebene artikuliert sich dies etwa darin, dass deren Dramaturgie nicht mehr durch ein Muster wie der Intrige oder dem Konflikt zu beschreiben ist bzw. sich nicht mehr darauf beschränken lässt. Auch wenn das Geschehen durch solche Formen initiiert wird, zeigt sich doch regelmäßig, dass sich die damit ergebenden Handlungszusammenhänge nicht innerhalb dieser Muster halten, sondern sich ausweiten, und diese Formen damit maximal als Katalysator fungieren.

Diese Autonomisierung zeigt sich auch in der Tendenz, ein Prinzip des Tertium non datur zu negieren und ein eigenständiges Drittes zu postulieren. In Grillparzers *Sappho* (1819) wird dies als Frage aufgeworfen, „Lieben! Hassen! Gibt es kein Drittes mehr?“²⁴ in *Ein treuer Diener seines Herrn* (1830) als gegeben gesetzt, wenn Bancbanus von sich behauptet „nicht Feind, nicht Freund, ich bins“.²⁵ Dass durch eine solche Lösung auch neue (Denk-)Möglichkeiten installiert oder zumindest angedacht werden, die nun einer Problemlösung dienen, zeigt sich etwa in *Der Freischütz* (1821), wenn das starre Korsett von gut vs. böse aufgebrochen und dadurch der zunächst implizierte Handlungsspielraum erweitert werden kann. Ist ‚Schwäche‘ zunächst im Sinne der Logik des hinreichenden Grundes Teil des semantischen Feldes ‚böse‘, was den Ausschluss von Max aus dieser Welt implizieren muss, so wird dann deren Dissoziierung als gültig postuliert. Wenn Max argumentieren kann: „Denn schwach war ich, / Obwohl kein Bösewicht“²⁶ und dies letztlich bestätigt wird, dann wird damit die Universalität dieses Prinzips für die Weltstruktur ausgehebelt – und Veränderung als denkmöglich gesetzt.

2. Diese Öffnungen gehen mit einem anderen Status von Wissen und einer anderen Relevanz von Informationsvergabe einher.²⁷

3. Eine Kausalität der Weltstrukturen wird nicht mehr als gegeben gesetzt bzw. deren Absenz wird konstatiert. Insbesondere die rekurrente Struktur der Wiederholung dokumentiert eine fehlende Kausalität, da diese Wiederholungen tendenziell nicht mehr funktionieren, also das einmal Geleistete nicht wieder geleistet werden kann. Damit wird deutlich, dass sich dies nicht aus Notwendigkeit, einem zu Grunde liegenden Weltprinzip so ergeben hat, sondern andere, nicht vorhersehbare, nicht planbare Faktoren dafür verantwortlich waren. Dass etwas so ist, wie es ist, ist damit kein Beweis mehr dafür, dass es so sein muss. Der *Zufall* dominiert als Weltphänomen; damit geht einher, dass auch (Handlungs-) Motivationen nicht mehr aus dem gegebenen Wissensfundus ableitbar sind.

4. Dies korreliert mit der nunmehr immer virulenter werdenden Notwendigkeit einer Deutung der Welt. Zudem besteht Unsicherheit bezüglich der jeweils zugrunde liegenden Zeichensysteme, mit denen diese Deutungen vollzogen werden; dadurch bedingt kommt es zu Deutungsproblemen bei der Dechiffrierung

von Zeichen, zu Missdeutungen und Fehlinterpretationen.²⁸ Verstehen ist also nicht mehr a priori gewährleistet, es bedarf expliziter Deutungsversuche, bei der Dekodierung von Zeichen ebenso wie bereits bei der Interpretation von Objekten als Zeichen. Ein situationsadäquates Erkennen wird damit von einer Selbstverständlichkeit zur Leistung.

5. In diesem Kontext kommt es zu einer Entkoppelung von Sprache und Welt. Sprache dient nicht mehr nur der Aneignung einer der Sprache vorgelagerten Wirklichkeit, sondern verselbständigt sich zu einer eigenen Wirklichkeit, die dann als solche wieder argumentativ rückgebunden werden kann. Wenn es in Grabbes *Kaiser Heinrich der Sechste* (1830) über Heinrich den Löwen heißt: „Will er denn so gern / 'Ne solche Bestie seyn, so lasst uns auch / Als solcher ihm begegnen“,²⁹ dann artikuliert sich hierin nicht nur eine Umsemantisierung der Löwenmetapher (siehe unten), sondern auch, dass die in dieser Äußerung vollzogene sprachliche Ausgrenzung Heinrichs aus dem Bereich des Menschlichen als Rechtfertigung und Begründung für das nun intendierte realfaktische Verhalten Heinrich des Sechsten ausreicht.

6. Das Verhältnis von System vs. Individuum wird zugunsten des Individuums verschoben, allerdings vor allem fokussiert bezüglich einer spezifischen Konzeption eines *exzeptionellen Individuums*. Insgesamt ist zu konstatieren, dass gerade in den Dramen der 1820er und 1830er Jahre Wiederaufnahmen von Konzeptionen Konjunktur haben, die aus dem Sturm und Drang bekannt sind. Doch nicht so sehr solche Individuen, die im Sinne des Aufbegehrens gegen das (früher eigene) System als eine Adaption des (Sturm- und Drang-)Selbsthelfers konzipiert sind, wie dies etwa zunächst für Gothland aus *Herzog Theodor von Gothland* (1827) gilt, oder solche, die ihre Exzeptionalität dem verdanken, dass sie innerhalb eines Systems dessen herausragende Repräsentanten sind, wie dies für Barbarossa gilt, sind dabei von Interesse. Dieses gilt vielmehr solchen Individuen, die exzeptionell sind, da sie ein eigenes System konstituieren, wie Heinrich der Sechste oder Hannibal. Diese Konzeptionen und die sich daraus ergebenden Konstellationen werden fokussiert und verhandelt. Etwa die Nachhaltigkeit solcher Konstrukte, denn da diese Individuen ihr eigenes System etablieren, impliziert dies auch, dass diese Systeme mit dem Individuum stehen und fallen, da sie eben gerade nicht mehr über die Auffangstrategien des geschlossenen Modells verfügen. So sehr die fehlende Bindung Optionen eröffnet, so sehr stellt sich damit auch die Frage nach der systemischen Aufrechterhaltung.

7. Fehlende Orientierung durch das Fehlen von Bezugsrahmen, insbesondere eines Wissenssystems, das Fehlen von Kausalität und damit von Nachhaltigkeit führt ebenso zu einem Sinnproblem wie das hermeneutische Verstehensproblem und die fehlende Kontinuität, wie sie sich durch die exzeptionellen Individuen ergibt. In den Handlungsverläufen spiegelt sich dies dann durch gravierende

Veränderungen und neue Zustände. Die Konsequenz auf narrativer Ebene hinsichtlich der Ereignisstrukturen ist zunächst diejenige, dass Integrationen als Problemlösung nicht mehr funktionieren. Letztlich bildet sich auf der Handlungsebene das eingangs konstatierte grundlegende destruktive Potential dahingehend ab, dass die realisierten Problemlösungen zumeist mit der Destruktion der vorgeführten Systeme insgesamt einhergehen, bzw. mit der Destruktion genau derjenigen, die zuvor als interessant, anders, neue Lösungen ausprobierend installiert wurden. Die narrativen Metatilgungen im Sinne der Destruktion ganzer Systeme betreffen genau diese Systeme, dies wird resignativ zur Kenntnis genommen; übrig bleibt (traditionelles) Mittelmaß und semantische Leere.

6 *Bedingte Lösungen – Grabbe*

Vor diesem Hintergrund seien abschließend (einige von) Grabbes Dramen (hinsichtlich einiger Aspekte) skizziert und verortet.³⁰ Diese partizipieren nicht nur an diesem System der gelösten Bindungen, sondern tragen wesentlich zu diesem Diskurs bei. Dies wird schon daran deutlich, dass, wie die Forschung schon früh erkannt und konstatiert hat, das Paradigma Destruktion die Dramen Grabbes aus-, wenn nicht gar kennzeichnet. Dies kann an der Sprachverwendung, insbesondere der Rhetorik des Todes/Sterbens,³¹ aber auch an den Narrationen gezeigt werden. Diese stehen paradigmatisch für das oben formulierte Merkmal der Metatilgungen im Sinne einer Entleerung der dargestellten Welten. In *Herzog Theodor von Gothland* bleibt am Ende einzig das System Schweden übrig, aber deutlich transformiert, seiner vitalen Elemente beraubt und selbst nicht zukunftsfähig. In *Don Juan und Faust* (1829) bleiben mit Signor Rubio und Signor Negro nur Vertreter eines schwachen, unfähigen (klein-)bürgerlichen Systems übrig. In *Kaiser Heinrich der Sechste* letztlich nichts, in *Hannibal* (1835) Rom, das aber schon durch die Doppelung der Scipionen verdeutlicht, zwar ein durchorganisiertes, funktionsfähiges, aber kein emphatisch exzeptionelles System zu sein. Nichts von dem, was in den Texten überhaupt als Träger einer ernstzunehmenden inhaltlichen Position etabliert wurde, bleibt über.³² Auch die damit korrelierte und zentrale Dimension in Grabbes Dramen, dass es immer um die Konfrontation von Systemen und (exzeptionellen) Individuen und die Frage, wer bestimmt (Geschichte) und ist wirkmächtig, geht, schließt sich hier an.

Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* trägt insgesamt deutlich die Züge eines Schwellentextes, wie ich ihn als diskursive Destruierung des Systems bestimme.³³ Dies zeigt sich auf der Handlungsebene dann anhand des Paradigmas Familie, das exzessiv in allen seinen Facetten, Vater-Sohn-Beziehungen,

Bruder-Bruder-Beziehungen und Ehegatten-Beziehung, als sinnstiftendes und integratives Moment (goethezeitlichen Denkens) außer Kraft gesetzt wird; auch dadurch, dass es in Konkurrenz zu anderen, gleichfalls ideologisch hochwertigen Beziehungen tritt und mit diesen kollidiert:

GOTHLAND. In meinen Brüdern gab er Freunde mir! –
 Dich Manfred liebe ich vor Allem! Schon in
 Der ersten Morgendämmerung des Lebens,
 zusammenspielend auf dem Schooß der Mutter,
 Umschlangen wir uns mit der Freundschaft Banden,
 [...] Seelig, seelig, wer
 Den Freund gefunden;³⁴

Die Familienbeziehung wird durch die Freundschaft überlagert, dies impliziert dann aber auch, dass es zu Hierarchisierungen kommt („Dich Manfred liebe ich vor Allem!“) und Ausschließungen vorgenommen werden. So kommentiert Gothland den Tod Manfreds mit den Worten „Ich bin / Verwaiset!“ (HTG 31) und grenzt sprachlich damit den Rest der Familie aus; dieser metaphorischen Tötung folgt dann auch eine reale, zuvor aber die explizite Einschließung von bisher Ausgeblendeten, indem Prämissen und Bedingungen artikuliert und damit bewusst gemacht werden:

GOTHLAND. Wenn ich den Brudermord mir denken könnte!
 Ihn denken? Wehe, das vermag ich nur
 Zu wohl: *'nen Bruder rächend, kann*
Ich einen Bruder tödten! – O, wer schafft
 Gewißheit mir in dieser Angst? (HTG 41)

Wie das Zitat ebenso zeigt, operiert der Text deutlich vor der Folie der Relevanz von Wissen, um diesem dann seinen bisherigen Status abzusprechen. Mit der Relevantsetzung einer Kategorie ‚Gewissheit‘ argumentiert Gothland zunächst innerhalb des geschlossenen Modells bzw. rekurriert auf dieses. Hier gilt aufgrund der postulierten Eindeutigkeit der Welt diese Kategorie als fundamentales Prinzip, das angestrebt wird und dem Handlungen und Entscheidungen nachgeordnet sind. Der Stellenwert einer solchen Bezugsgröße als Instanz ist dabei ein hoher, da die Absenz von Wissen ein zentrales Konfliktpotential der Dramenstrukturen darstellt. Doch hier in *Herzog Theodor von Gothland* erfährt diese Kategorie einen anderen Status, denn Gothland findet letztlich genau die Gewissheit, die er finden will: Nicht das Subjekt organisiert seine Handlungen nach diesem Prinzip, sondern dieses wird sekundär, argumentativ, vom Subjekt funktional für dessen Bedürfnisse erst kreiert.

Auch bezüglich der Kategorien bekannt/vertraut und fremd/unbekannt ist zu konstatieren, dass zum einen die Familie nicht mehr als das Vertraute fungiert, zum anderen, dass nun in dieser Welt ein Fremdes auftritt, das tatsächlich fremd ist. Der „Neger“ Berdoa verkörpert geradezu als Prototyp diese veränderte Konstellation. Diesem Fremden wird nun aber mehr vertraut als dem Bekannten, es erhält dadurch implizit eine Wertschätzung, zumindest eine Ambivalenz: Denn über das Fremde können die eigenen ‚fremden‘ Anteile nun nach außen projiziert werden. Berdoa verführt Gothland zu dem, was dieser durchaus selbst will bzw. wozu die Anlagen vorhanden sind. Indem er Gerechtigkeit um jeden Preis will („Gerechtigkeit, stürzt auch der Weltbau ein!“ HTG 63), ist damit jeder Normverstoß prädestiniert und zugleich gerechtfertigt.

Berdoa verdeutlicht zudem, dass der Sachverhalt, dass die Welt als eine prinzipiell deutbare und überschaubare konzipiert ist, selbst ein latentes Problem für das System in sich trägt. Denn durch das ‚Zu-gut-Kennen‘ der Funktionsweise des Systems kann das System zuungunsten seiner selbst funktionalisiert werden. Wenn der Kode des Systems bekannt ist, da es von außen betrachtet wird und dadurch überblickt werden kann, dann kann es von einer solchen Position aus manipuliert werden. Berdoa ist also zwar tatsächlich fremd, er ist aber mit dem System vertraut; er verfügt über Wissen und kann dieses Wissen gegen das System einsetzen.

So sehr nun aber Berdoa als dieser Fremde dem System überlegen ist („Ich bin sein / Schicksal und / Sein Gott!“ HTG 36) und weiß, wie die anderen reagieren, so wenig stringent ist er selbst in seinem Tun; dieses ist nicht kohärent und plausibel nachvollziehbar. Berdoa ist also auch insofern fremd, als sich sein Verhalten nicht wirklich plausibel motivieren lässt. Dieses Fremde ist nicht wirklich zu verstehen und geht etwa nicht auf in der Rolle des Manipulators. Dies spiegelt sich bereits darin wider, dass Berdoas Intrige nicht funktioniert bzw. der Text darin nicht aufgeht. Sie stellt als bewusst inszenierte eben nicht mehr das zentrale handlungsorganisierende Prinzip dar, sondern verselbständigt sich und hat nur noch katalytische Funktion für die eigentliche Problemkonstellation.

Schließlich führt der Text eine Welt vor, die an sich nicht mehr verstehbar ist, da in ihr Kontingenz herrscht. Denn genau dies ist die Grundlage der Problemkonstellation. Der zufällige Tod Manfreds ist es, der den Anlass dazu gibt, wobei das auslösende Moment gerade darin besteht, diesen zufälligen Tod kausal erklären zu wollen bzw. erklären zu müssen. Und vor der Folie dieses Denkens ist die Deutung als Mord immer noch besser, als Kontingenz zu akzeptieren. Was dann zunächst wieder erst metaphorisch sprachlich gefasst und konturiert wird („Schlagfluß? / Banditenstreich des Todes sag’ vielmehr! – Auch der Himmel mordet!“ HTG 32), verselbständigt sich dann zu einer eigenen Realität mit einer eigenen Mord-Ideologie (HTG 97).

Das Fehlen einer Integration in ein Gesamtkonzept und die Dokumentation der Heterogenität der Welt, durch die die Frage nach einer (irgendwie gearteten) Grundlegung des Figur-System-Bezugs forciert wird, wird in *Don Juan und Faust* bereits durch die Figurenkonstellation signalisiert. Denn die Existenz eines gemeinsamen Rahmens wird hier schon mit den beiden titelgebenden Protagonisten und deren unterschiedlichen Welt- und Wertvorstellungen negiert. Faust als der Figur, die im kulturellen Wissen auf der Suche nach der Ergründung der Welt an sich und der Klärung der Welträtsel ist, wird mit Don Juan als Gegenpol eine hedonistische, rein weltimmanente Position gegenüber gestellt, die geradezu programmatisch darauf verzichtet, zu Erkenntnis und Ergebnissen zu gelangen:

„Weg mit dem Ziel –
Nenn' es mir nicht, ob ich auch darnach *ringe* –
 Verwünscht ist der Gedanke: jedes *Ziel*
 Ist Tod – Wohl dem, der ewig strebt,“³⁵

Sie sind sich fremd und bleiben fremd, wie das punktuelle Aufeinandertreffen in III/3 und IV/4 nur verdeutlicht. Beide Positionen relativieren sich damit nicht nur, im Scheitern zeigt sich auch, dass keine Position zielführend ist, wobei selbst das Scheitern nichts Gemeinsames aufweist. Nur metaphysisch über und durch den als Ritter kostümierten Satan, und damit schon etwas persifliert, lässt sich am Ende ein gemeinsamer Rahmen installieren:

DER RITTER. [...] ihr strebtet nach
Demselben Ziel und karrt doch auf *zwei* Wagen!“ (DJF 512)

Doch diese Aussage ist selbst wiederum nur programmatisch, da sich das gemeinsame Ziel inhaltlich entzieht und textuell ein Rätsel bleibt.

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, ist es nicht primär das Ziel selbst, das Don Juan negiert, sondern insbesondere dessen sprachliche Fixierung, das Nennen, und damit Wissen, da darin eine Lösung im Sinne einer Bindung und Statik impliziert ist. Deutlich wird in *Don Juan und Faust* das Problem bzw. die Relevanz der Sprache, die nun als autonome und eigendynamische Größe konzipiert ist. So heißt es, wiederum programmatisch vom Ritter:

DER RITTER. Nur was ihr in *Worte*
 Könnt' fassen, könnt' ihr *denken*.
 FAUST. Wie? die Sprache
 Wär' größer als der Mensch?
 DER RITTER. Sie ist's!“ (DJF 448)

Dies bildet sich im Text durchaus ab, wenn Pläne sich verselbständigen und sich dabei diese Qualität von Sprache dokumentiert: „DON JUAN. Was ich log, / Das wird jetzt Wahrheit.“ (DJF 463)

Damit korreliert auch die Frage nach Wissen und der (Un-)Möglichkeit, Wissen zu erlangen. Aufgegriffen wird dazu die Denkfigur des Rätsels, wobei nun dessen Semantik verlagert wird. Im geschlossenen Modell war diese auf einer Ebene des Wissens, des kognitiven Nicht-Verstehens situiert und indizierte somit ein Problem des Subjekts bezüglich Welt und Wirklichkeit, das aber immer gelöst werden konnte. Damit stand das Rätsel gerade sinnbildlich für die Verstehbarkeit an sich hinter einem rein individuellen Wissensproblem. Nun gilt es als *prinzipiell* nicht lösbar und konterkariert damit geradezu diesen früheren Funktionskontext:³⁶

FAUST. [...]

»Nichts glauben kannst du, eh' du es nicht *weißt*,
Nichts wissen kannst du, eh' du es nicht *glaubst!* «
Kein ird'scher Geist, der dieses Räthsel ahnt,
Und nicht nach seiner Lösung seufzte, – Keiner,
Der sie gefunden, (DJF 424);

Paradigmatisch zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem im geschlossenen Modell tradierten Denken in den *Hohenstaufen*-Dramen, in denen Grabbe geradezu musterhaft eine Versuchsanordnung und sein eigenes Experimentierfeld installiert.³⁷ Denn hier sind die beiden Modelle an die beiden Einzeltexte gebunden. Das Drama *Kaiser Friedrich Barbarossa* (1829) präsentiert eine Welt des geschlossenen Modells, wobei diese Weltkonzeption nicht nur auf den Paradigmen des geschlossenen Modells fußt, sondern der Text geradezu dieses Modell zum Thema hat und dessen Selbstvergewisserung ist, indem die uneingeschränkte Tragfähigkeit von dessen Prinzipien aufgezeigt werden. Jeder Konflikt ist innerhalb der Konstellationen des Modells lösbar. Der Konflikt Barbarossas innerhalb des eigenen Systems Deutschland mit Heinrich dem Löwen, der als Zerteilung gegen das Prinzip der Ganzheit gerichtet ist, lässt sich durch Substitution lösen, Hohenzollern tritt an Heinrichs Stelle, da eben die Weltstruktur durch Vergleichbarkeit und damit Austauschbarkeit gekennzeichnet ist. Eine Sinnkrise entsteht nicht, die deutsche Treue als Zeichen von Sinn vergeht gerade nicht, sondern kann reinstalled und geradezu affirmiert werden. Auch die im System ausfallende Größe, Heinrich der Löwe, kann in ihrem Ausbruch sinnerhaltend motiviert werden, da dieser durch das in der Welt als gültig erachtete Prinzip des ‚Sterns der Welfen‘, des dynastischen Schicksals, in einen übergeordneten Deutungsrahmen integriert ist. Ebenso wird der Konflikt mit Papst Alexander zufriedenstellend gelöst, indem durch das gemeinsame Bezugssystem

‚Heldentum‘ eine Verständigung möglich ist: „Ist / Er nicht ein hoher Geist? [...] Hohe Geister einigen / Sich leicht, wenn sie sich wechselweis erkennen!“³⁸ Damit wird zugleich das Problem eines eigenständigen Dritten, das in dem Konflikt mit Mailand angelegt ist, bereinigt. Schließlich wird selbst die Zukunft über die Logik des hinreichenden Grundes einbezogen, Zeit als Faktor von Wandel ausgeschlossen und damit eine Schließung des harmonischen Zustands für alle Zeiten gesetzt. Wenn es am Ende heißt: „Und Sterben selbst! Im Kreuzzug ist’s Gewinnen! (KFB 620)“, dann wird jede mögliche Offenheit ausgeblendet und ein potentiell Scheitern selbst wieder innerhalb des Bezugssystems Christenheit sinnstiftend gedeutet. Mit diesem letzten Satz ist die Ereignisstruktur notwendigerweise beendet. Die Welt ist in einem vollkommenen Gleichgewichtszustand, Restauration und Optimierung eines homogenen Zustands sind geglückt; genau dies führt der Text vor. Ein Drama also, das sich jeder Lösung im Sinne einer Offenheit verschließt und jeden Konflikt für alle bereinigt, selbst auf Kosten von Dramaturgie und Spannung. So wurde diese harmonische Gesamtlösung bereits früh in der Forschung registriert, irritiert zur Kenntnis genommen und als den Gattungsnormen eher nicht adäquat bewertet:

[...] überhaupt verlassen die Führer aller Kämpfergruppen stark und stolz, trotzig und nicht traurig, die Bühne ihrer Taten. [...] das Drama selbst klingt aus in Triumph und Pomp, in Sieges- und Festesfreude und in Begeisterung zur Kreuzfahrt. Wo steckt da die Tragödie?³⁹

Genau hier setzt nun aber *Kaiser Heinrich der Sechste* an, ein Drama, das als Fortsetzungstext selbst schon verdeutlicht, dass es weitergeht und die gesetzten Konstellationen nicht auf Dauer Bestand haben. Die Inszenierung der Welt in *Kaiser Friedrich Barbarossa* ist im Kontext des Gesamttextes *Die Hohenstaufen. Ein Zyklus von Tragödien* zu sehen. Das Funktionieren von Prinzipien wie Substitution, Synthese, Bezugsrahmen in *Kaiser Friedrich Barbarossa* dient nur dazu, dieses Funktionieren im Folgetext *Kaiser Heinrich der Sechste* zu entlarven. Systematisch werden hier dann alle diese Strategien als Setzungen und Ausblendungen perspektiviert, ihre Prämissen aufgedeckt, ihre Gültigkeit dementsprechend relativiert und das sie bedingende Denken dadurch destruiert.

Dies setzt mit einer zuvor nicht thematischen, ausgeblendeten Möglichkeit ein, dem zufälligen Tod durch Ertrinken, der eben nicht sinnvoll innerhalb des Kreuzzugsdiskurses interpretiert werden kann, und aus der sich nicht nur eine zumindest partielle Sinnkrise ergibt, sondern die auch Veränderung in die Welt bringt und die Notwendigkeit, darauf zu reagieren. Daraus resultiert, dass das, was zuvor im System gebunden war, sich löst und (wieder) zum Problem wird, wie der Handlungsstrang um Heinrich den Löwen zeigt, zudem entstehen neue

Problematiken, wie die Handlungsstränge um die Normannen oder um Richard Löwenherz demonstrieren. Die Welt ist im Wandel. Vorgeführt werden Varianten, wie darauf reagiert wird. Wer etwa, wie Tancred, versucht, sich an den alten Werten weiterhin zu orientieren, findet sich in der gewandelten Welt nicht mehr zurecht und wird aus ihr eliminiert. Dies gilt aber auch für alle anderen Varianten, die ebenfalls auf die eine oder andere Weise getilgt werden. Zwar kann Heinrich der Sechste als exzeptionelles Individuum diese Situation meistern und sein eigenes System etablieren, das durch die Abkehr eines Denkens im geschlossenen Modell geprägt ist, doch ist es am Dramenende wiederum der zufällige Tod wie zu Dramenbeginn, der auch diese Lösung als bedingte erscheinen lässt. Denn der Text geht in seiner Thematisierung von Problemlösungsstrukturen so weit, auch seine eigenen Basispostulate und seine eigenen Lösungen dieser Problematik zu unterziehen und stellt sie selbst in Frage. Zeichen dafür ist der Tod Heinrichs,⁴⁰ dessen spezifische Inszenierung eine Sinnkrise evoziert, die innerhalb des Textes nicht zu lösen ist und über den Text hinaus stehen gelassen wird.

Auch auf der Ebene der sprachlich-rhetorischen Strategien lassen sich diese vor der Folie des Nachfolgetextes als solche erkennen. So geht es in *Kaiser Friedrich Barbarossa* bei dem Konflikt zwischen Barbarossa und Mailand um Freiheit, wie von beiden Seiten formuliert wird. Bei beiden geht es um einen Kampf um Freiheit. Für die Mailänder wird Freiheit mit dem Fehlen von Vögten gleichgesetzt, die für den Zustand der Unfreiheit als verantwortlich gelten:

GHERARDO.

[...] Was ihm gebührt,

Laßt uns dem Kaiser geben, heiß' es Zoll,

Gefälle, Huld'gung der Vasallen – Aber

Mit Vögten nicht soll er die Freiheit binden [...] (KFB 523)

Hier wird in der Argumentation die Absenz von Vögten als hinreichende Bedingungen für Freiheit gesetzt. Wenn durch den Verlauf der Handlung bedingt Barbarossa einlenkt und das folgende Angebot macht:

ERZBISCHOF VON MAINZ. Abgaben zahlt er wie vor Alters –

Doch dafür überläßt der Kaiser ihm

Die freie Wahl der Obrigkeiten gnädigst,

Und will nicht seine bösen deutschen Vögte

[...]

Ins Herz, in ihrer Städte Mitte setzen

[...]

GHERARDO. Wenn auch

Nicht Freiheit, schenkt er [= der Friede] uns doch Ruhe. (KFB 579),

wird nun, obwohl das zunächst propagierte Ziel erreicht ist, die Absenz von Vögten anders bewertet und anders semantisiert, nicht mehr als Freiheit, sondern nur als Ruhe. Die Gründe für diese offensichtlich veränderte Sichtweise bleiben im Text eine Leerstelle. Sie lässt sich aber interpretieren, da für die harmonische, problemlose Konfliktlösung die Niederlage Barbarossas zu relativieren ist, eben dadurch, dass der Sieg der Gegenpartei nicht als Sieg erscheint. Die positive Semantisierung verdankt sich also einer sprachlichen Auslegung und nicht der Realität an sich.

Dass hier Sprache zur sinnstiftenden Deutung der Realität funktionalisiert wird und dies aber nicht als Deutung, sondern als Sachverhalt erscheint, zeigt sich gerade im Vergleich, durch den der Inhalt einer Deutung als evidenterweise gegeben gesetzt ist. Das, womit verglichen wird, ist bekannt, vertraut und unhinterfragt gültig, damit wird auch dem Verglichenen dieser Status unterstellt. So werden die Hohenstaufen mit einem Sturm verglichen, der als Katalysator positive Auswirkungen auf die Umgebung hat:

BEATRICE. O ihr Waiblinger,
Wie in dem Lenz Gewitter von dem Jura
Hinziehen über die burgund'schen Auen –
So zieht ihr durch die Welt! Ihr donnert schwer,
Doch Blatt und Blume öffnen sich um euch! (KFB 590)

Diese Sicht ist nun aber nur eine mögliche; das Tertium Comparationis in diesem Vergleich kann auch anders gewählt werden, wie der Text vorführt, und der gleiche Vergleich dient dann der Begründung einer ganz anderen Wirklichkeit:

PAPST ALEXANDER. Das stolze Haus der Hohenstaufen, voll
Von wilden Kaiserstirnen, wird
Verschwinden wie der Sturm, der wegfuhr über
Das Meer! (KFB 580)

Nun, aus dieser Perspektive, sind die Hohenstaufen etwas Vorübergehendes, bloß Temporäres, nichts Wesentliches. Diese Verschiebung des Tertium Comparationis verdeutlicht zwar die semiotische Leistung bei der Aneignung von Welt, macht aber implizit auch deren rein sprachlichen Status klar, so dass wiederum Sprache durch diese Bewusstwerdung nicht mehr als universelles Mittel der Problembewältigung zur Verfügung steht; sie ist dem Anlass entsprechend instrumentalisierbar und selbst zu deuten.

Solche Deutungsakte bestimmen dann auch *Hannibal*. Der Sinn von Sachverhalten ist nicht mehr unmittelbar gegeben, eine Deutung wird notwendig. Die Deutung von Fabius Maximus erweist sich aber als fatale Fehlinterpretation,

schon deshalb, da es in diesem Fall eigentlich nichts zu deuten gibt. Aber diese Sicherheit fehlt. Er weist dem Gebrüll von Ochsen Signifikantenstatus zu und versucht es dementsprechend zu dekodieren. Indem er es als menschliches, also sprachliches Geschrei der heranrückenden und verstärkten punischen Armee interpretiert, folgt dem als Konsequenz die Anordnung des Rückzugs; damit kommt diesem Deutungsakt im gegebenen Kontext eine entscheidende Bedeutung zu: Er macht aus einer notwendig erscheinenden, definitiven Niederlage Hannibals einen zufälligen episodenhaften Teilerfolg und macht damit deutlich, inwieweit Kontingenz und Deutung gegenseitig korreliert sind. Der Wunschsatz dabei „Hätt’ ich nur einen punischen Gefangenen zur Hand, der es mir übersetzte!“⁴¹ macht die Bewusstheit von Kodeproblemen in der Welt explizit, die explizite Ausblendung von (Denk-)Möglichkeiten führt gerade zum Ausschluss der Wahrheit („Ochsen? Die könnten das nicht“ – H 251), evaluiert im Konkreten Maximus als der Welt nicht gewachsen und verdeutlicht im Allgemeinen die Inadäquatheit von Verhaltensmustern, die sich weniger der jeweiligen Situation, sondern dem davon unabhängigen Systemdenken verdanken.⁴²

Kontingenz äußert sich auch in Nicht-Wiederholbarkeit. Hier manifestiert sich aber in *Hannibal* eine interne Differenzierung. Während Hasdrubal Hannibals Alpenüberquerung zum Anlass nimmt, es ihm gleich zu tun, dadurch seinen Kopf verliert und diese Weltstruktur damit demonstriert, gibt es im Text auch Figuren, die dieses Prinzip durchschauen und aus Erfahrung lernen, eben die Scipionen: „Zweimal geht’s nicht mit Überraschungen, wie sie uns Hannibal bereitete“ (H 242), und Hannibal selbst:

BRASIDAS. Du selbst vollbrachtest diesen Übergang.

HANNIBAL. Eben deshalb weiß ich um Hasdrubals Ende.“ (H 245)

Dieses Scheitern ist das einzige, das zumindest von exzeptionellen Individuen vorhersehbar ist, insofern diese den Zustand der Welt adäquat zu konstatieren wissen.

7 Grabbe und die Dramen seiner Zeit

Grabbe liefert mit seinen Dramen Texte, in denen die Gültigkeit geschlossener Systeme sowie die daran gekoppelte Auflösbarkeit aller Konflikte kritisch hinterfragt und als nicht funktionsfähig entlarvt wird. Dabei ist präsupponiert, dass etwas Neues erbaut werden kann, wenn das Alte vollkommen zerstört ist, und eben diese Zerstörung praktizieren die Texte in extenso. Genau das allerdings, was dem folgen müsste, nämlich der konkrete Entwurf des *Neuen* in der Zeit des

Danach, wird nicht geleistet. Am Ende bleibt nichts anderes als ein Nichts, da alles Bestehende zerstört worden ist. Dies ist durchaus eine in sich konsequente Konzeption, wenngleich es kein konstruktives Lösungsangebot ist.

Dies, dass die Dramen keine konkreten und definitiven Antworten bzw. Lösungen liefern, ist aber selbst als Zeichen dafür zu lesen, dass sie Teil einer langfristigen Auseinandersetzung mit Traditionellem und Tradiertem sind. Grabbes Dramen lassen sich in ihrem experimentellen Charakter als *Metatexte* klassifizieren, die als Reaktion auf diese zeitgenössischen Diskussionen und Fragestellungen gelesen werden können.

Damit lassen sich Grabbes Dramen in einer literarhistorischen Perspektive sowohl diachron verorten, da ihre Strukturen, wie gezeigt, auf die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich konstituierenden Konstellationen Bezug nehmen, als auch synchron, da der experimentelle Charakter dieser Auseinandersetzung durchaus symptomatisch ist. Indem die Texte einem Status verhaftet bleiben, bei dem die Umsetzung einer Idee zwar experimentell angestrebt, jedoch nicht realisiert wird, befindet sich Grabbe in guter Gesellschaft, wie andere Dramen der 1830er und 1840er Jahre zeigen. Auch die Dramenproduktionen eines Immermann oder Gutzkow lassen sich in dieser Hinsicht ähnlich beschreiben, wie denn auch schon die Dramen anderer Autoren, etwa Grillparzers, vor der Folie dieses Rasters mehr Gemeinsamkeiten mit Grabbe aufweisen, als man auf den ersten Blick denken würde.

So radikal nun Grabbe in *Herzog Theodor von Gotland*, *Don Juan und Faust* und im zweiten Teil des Hohenstaufen-Zyklus, *Kaiser Heinrich der Sechste*, verfährt, so zeigt sich insbesondere im weiteren Werkverlauf ein letztes Merkmal des Modells der gelösten Bindungen: Aus den evozierten Problemen heraus entsteht der Bedarf und das Bedürfnis nach der Suche nach neuen, tragfähigen Lösungen. Insbesondere die späten Texte, wie die Reflektiertheit in *Hannibal* schon zeigt, bieten solche Versuche an.

In *Don Juan und Faust* stehen sich reine Destruktion („Der seine Himmel selber zertrümmerte! DJF 504) und der Versuch, Destruktion selbst als kreativen Akt zu setzen: „Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus / *Ruinen!*“ (DJF 426), als zwei mögliche Varianten gegenüber, in *Hannibal* wird eine Umgehung von Destruktion durch Metamorphose praktiziert, wenn der Tod Hannibals und Turnus selbst als Häuten (wie bei einer Schlange, H 294) und damit als Übergang in einen anderen Lebensabschnitt deklariert wird, der einer gewissen Diskontinuität, im Sinne eines Anpassens an die neuen Verhältnisse, entspricht. Wer aber, wie formuliert ist, nicht aus der Welt fällt, wenn er tot ist, ‚lebt‘ dann in der Erinnerung und im Gedächtnis anderer weiter. Diese Lösung ist aber wiederum eine bedingte, da sie notwendigerweise an die Exzeptionalität von Individuen gebunden ist. Eine Transzendierung in den Mythos gelingt nur einem Hannibal.

Auf der Suche nach ‚unbedingten‘, langfristigeren und textübergreifenden Problemlösungen schälen sich – in den Dramen, aber auch flankiert von zeitgleichen Texten anderer Provenienz – als solche Lösungsversuche zum einen die Kunst heraus, in der die Problematik der Verselbständigung einer semiotisch-sprachlichen Dimension eben in einem sekundären modellbildenden System bewusst eingefangen und sinnstiftend verarbeitet werden kann; zum anderen bzw. damit korreliert Medialität im Sinne der bewussten Funktionalisierung von Vermittlung. Der Text wird als Text nicht mehr als unmittelbare Abbildung von Wirklichkeit inszeniert.

Damit wird aber eine Gattung Drama, die sich ja gerade durch die Absenz eines vermittelnden Kommunikationssystems definiert, selbst zum zu verhandelnden Gegenstand; dies ist eine Implikation dieser Lösung. Was sich in *Hannibal* durch die Einteilung des Dramas in Kapiteln mit Überschriften schon andeutet, die ja als Titel auf einen Leseakt verweisen und die Relevanz einer Ebene der Vermittlung und einer ordnenden Erzählinstanz präsupponieren, wird dann in Gutzkows *Patkul* (1842) konsequent auch inhaltlich betrieben.⁴³ Hier wird letztlich durchexerziert, dass das Drama im Sinne eines Mediums ‚am Ende‘ seines Potentials ist. Mit der Substituierung von unmittelbarer Rede durch Lektüre als dem geeigneten Instrument zur Vermittlung von Wissen und Lösungsansatz bedarf es der Kunstform ‚Drama‘ nicht mehr. Lösungen können lediglich über Erzähltexte angeboten werden, die zu eigenständigen Interpretationsleistungen auffordern. Wenn also solche neuen Lösungen propagiert bzw. versucht werden, ist damit letztlich auch die Auflösung der eigenen Gattung impliziert.

Selbst also über Zeichenproduktionen diese wieder an die Realität anzubinden wird dann dem Realismus vorbehalten sein, der diese gelösten Bindungen im narrativen Netz des Erzählens einfängt und damit die implizierten Problemkonstellationen bewältigbar und verhandelbar macht.

Anmerkungen

- 1 Zur Verwendung von ‚Problem‘ und ‚Problemlösung‘ in den folgenden Ausführungen und zu deren Stellenwert als ‚Denkfiguren‘ sowie theoretischer Reflexion sei auf Michael Titzmann: ‚Problem – Problemlösung‘ als literarhistorisches und denkgeschichtliches Interpretationsinstrument. In: Lutz Danneberg (Hrsg.): *Scientia Poetica*. New York 2010, S. 298-332, verwiesen.
- 2 Inwieweit dies dann mit gegebenen Programmatiken über Texte korreliert und ob solche in den Texten umgesetzt sind oder sich überhaupt umsetzen lassen, sei (zunächst) dahingestellt. Zur Modellierung von Literaturgeschichte in diesem Sinne siehe einführend Jan-Oliver Decker: *Literaturgeschichtsschreibung und deutsche Literaturgeschichte*.

- Ein Überblick. In: Marianne Wunsch: Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche. Kiel 2007, S. 13-39.
- 3 Grundlegend und ausführlich ist dies in Hans Krahl: Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse. Kiel 2006, S. 13-67, expliziert. Vgl. zudem Jan-Oliver Decker, Hans Krahl: Mediensemiotik und Medienwandel. In: Institut für interdisziplinäre Medienforschung (Hrsg.): *Medien und Wandel*. Berlin 2011, S. 63-90.
 - 4 Dass im Rahmen dieses Aufsatzes weder Grabbes noch die zur Illustrierung dienenden Dramen Schillers und Kleists in ihrer Komplexität ‚vollständig‘ interpretiert werden (können), dürfte sich von selbst verstehen. Die folgenden Ausführungen erheben denn nicht den Anspruch, eine Gesamtinterpretation der Texte zu leisten. Gleichwohl geben sie Richtungen vor und Analyseraster, die durchaus als Interpretationsrahmen dienen können eine Vernetzung einzelner Textdaten zu gewährleisten.
 - 5 ‚Denken‘ ist im Sinne Titzmanns im Zusammenhang mit dessen Modellierung von Literaturgeschichte verstanden, wie dies etwa in Michael Titzmann: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99, 1989, S. 47-61, und Michael Titzmann: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: Michael Titzmann (Hrsg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 395-438, präzisiert wird. Zu einer terminologischen Klärung der Begriffe Literatursystem und Epoche siehe Michael Titzmann: Epoche und Literatursystem. Ein theoretisch-methodologischer Vorschlag. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49 (2002), H. 3, S. 294-307.
 - 6 Der Begriff Goethezeit bedingt sich nur sprachlich H.A. Korffs ‚Geist der Goethezeit‘; inhaltlich ist damit das verstanden, was insbesondere Titzmann in seinen Studien als gemeinsamen Rahmen der Literatur von 1770 bis 1830 rekonstruiert und präzisiert hat. Vgl. im Allgemeinen Michael Titzmann: Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte. Hrsg. von Wolfgang Lukas und Claus-Michael Ort. Berlin, Boston 2012, und im hier zentralen Kontext im Besonderen Diana Kainz, Hans Krahl: Die frühen Dramen Gutzkows (Teil 1: 1834-1839). Mit einer Skizze relevanter goethezeitlicher Parameter. In: Karl Gutzkow. Dramatische Werke Band 1. Hrsg. von Anne Friedrich und Susanne Schütz. Münster 2009, S. 291-319. Zum Biedermeier im hier verwendeten Sinn siehe etwa Michael Titzmann (Hrsg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002.
 - 7 Dies lässt sich anhand der Semantik, die Elektra durch Aussagen wie „Elektra gibt Orest sich zu erkennen; / Sie bläst der Rache Feuer in ihm auf, / Das vor der Mutter heiliger Gegenwart / In sich zurückgebrannt war. [...] / Mit ihrer Feuerzunge schilderte / Sie jeden Umstand der verruchten Tat“ (III/1), zugewiesen wird, folgern.
 - 8 Siehe hierzu und zu *Wilhelm Tell* im hier skizzierten Kontext im Allgemeinen Hans Krahl: „... der Freiheit ewig Zeichen“. Schillers ‚Wilhelm Tell‘ als klassische Lösung revolutionärer Probleme. In: *recherches germaniques* 32 (2002), S. 1-25.
 - 9 Zit. nach: Schillers Werke. Dramen II. Frankfurt/M. 1982, S. 5-126, hier S. 21; im Folgenden unter der Sigle MS und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.

- 10 Das Personkonzept, das anhand Elisabeth vorgeführt wird, steht insgesamt demjenigen von Maria diametral gegenüber; verdeutlicht werden durch diese Opposition die propagierten Paradigmen.
- 11 Zur goethezeitlichen Geschlechterkonzeption und ihrer zeitgenössischen Diskussion siehe Volker Hoffmann: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten*. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit. In Karl Richter, Jörg Schönert (Hrsg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart 1983, S. 80-97.
- 12 Diese Strategie der Anthropologisierung findet sich bereits in Schillers *Über Bürgers Gedichte* von 1789.
- 13 Siehe hierzu Hans Kraß: Zur Neustrukturierung bestehender Kategorien im Drama: Temporalisierung, Mediatisierung und Pathologisierung von „Wissen“ am Ende der Goethezeit. In: Michael Titzmann (Hrsg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen 2002, S. 151-182.
- 14 Wobei eine solche Integration auch (und zumeist) nur symbolisch durch Tod, durch Zeichenhaftigkeit an sich oder rein verbal inszeniert sein kann.
- 15 Im Extremfall ist es das Individuum selbst, das die Sanktionierung von Fehlverhalten vornimmt und damit das System stabilisiert. Siehe hierzu für Schillers *Die Braut von Messina* Hans Kraß: Neustrukturierung (Anm. 13), S. 154f.
- 16 Zit. nach: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*. Erster Band. München 1984, S. 49-152, hier S. 151; im Folgenden unter der Sigle FS und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 17 Die Formulierung ‚den Knoten schürzen‘, also den Konflikt herbeiführen, geht auf Aristoteles’ Poetik zurück; vgl. darüber hinaus Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Bd. 4. Leipzig 1801: „Aus der Tasche spielen, wunderbar scheinende Veränderungen durch die Geschwindigkeit der Bewegung und vermittelt einer Tasche hervorbringen.“ (S. 200). Ein Taschenspieler ist demgemäß „eine Person, welche vermittelt Geschwindigkeit und der Spieltasche, und aus derselben leichtgläubigen Zuschauern allerley Blendwerke vormacht“ (S. 536).
- 18 Zit. nach: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*. Erster Band. München 1984, S. 429-531, hier S. 521; im Folgenden unter der Sigle KH und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 19 Zit. nach: Ebd., S. 321-428, hier: S. 324; im Folgenden unter der Sigle P und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 20 Dass in einer solchen Offenheit dann das Potential liegt, Textstrukturen per se als zeichenhaft zu lesen und insbesondere in Hinblick auf die Psyche der Person und eines Unbewussten zu interpretieren, liegt auf der Hand.
- 21 Goethes *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil* kann in diesem Zusammenhang gesehen werden, und zwar als ein letzter systematischer Versuch, alles zu synthetisieren.
- 22 Siehe hierzu ausführlich Hans Kraß: *Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen*. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Passau 1996, S. 186-203.
- 23 Auch wenn Dramen beider Modelle zeitlich koexistieren können, geht das zweite strukturell logisch aus dem ersten hervor, da es dieses quasi als Ausgangsmaterial benötigt.

- Auch wenn, wie das Beispiel Kleist zeigt, eine Thematisierung vereinzelt schon früh zu finden ist, so dürfte dies eher die Ausnahme darstellen. Als Befund dürfte gelten, dass ab den zwanziger Jahren das zweite Modell dominiert. Zu Herleitung, Deskription und Implikationen dieser Modelle (ohne deren klassische Anbindung) siehe generell Hans Krahs: *Gelöste Bindungen* (Anm. 22).
- 24 Zit. nach: Franz Grillparzer: *Sappho*. Stuttgart 1990, S. 75.
- 25 Zit. nach: Franz Grillparzer: *Ein treuer Diener seines Herrn*. Stuttgart 1977, S. 60.
- 26 Zit. nach: Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*. Dichtung von Friedrich Kind. Stuttgart 1988, S. 62.
- 27 Siehe zu diesem Punkt ausführlich Hans Krahs: *Neustrukturierung* (Anm. 13).
- 28 Vgl. dazu auch Hans Krahs: *Gelöste Bindungen* (Anm. 22), S. 267-274.
- 29 Zit. nach: Christian Dietrich Grabbe. *Werke*. Erster Band. München 1975, S. 621-759, hier S. 702; im Folgenden unter der Sigle KHS und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 30 Siehe Anm. 4. Die Ausführungen bewegen sich auf einer eher abstrakten Ebene, bei der etwa die konkreten Thematiken der Texte und die Genres, die sie ‚bedienen‘, unberücksichtigt bleiben. Auch diese sind selbstverständlich zentral und wären in umfassenden Einzelanalysen einzubeziehen. Grabbes Dramen beziehen sich dabei auf das (fast ganze) Spektrum der dramatischen Produktion der Zeit: vom Schicksalsdrama über die Römertragödie bis zum Nationaltext, von der Literatursatire bis zum Klassikerremake.
- 31 Siehe hierzu Hans Krahs: „... nun wird ich lebendig abgehäutet.“ Zur Rhetorik des Sterbens/Todes in Grabbes Dramen. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbes Welttheater*. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 37-70.
- 32 Eine Ausnahme würde in gewisser Weise Richard Löwenherz in *Kaiser Heinrich der Sechste* darstellen, da sich dieser in seiner Einstellung verändert und dabei mit ihm potentiell eine konstruktive Zukunftsperspektive angeboten wird; diese ist aber aus dem Handlungsraum Deutschland eliminiert und spielt hierfür gerade keine Rolle, so ist gesetzt, so dass dadurch die ‚Leere‘ dort nur umso deutlicher wird.
- 33 Hans Krahs: *Gelöste Bindungen* (Anm. 22), S. 186; vgl. zu diesen argumentativen Strategien in *Herzog Theodor von Gothland* ausführlich Marianne Wünsch: ‚Schicksal‘ am Ende der Romantik: das Beispiel von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. In: Roger Bauer (Hrsg.): *Inevitabilis Vis Fatorum*. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800. Bern 1990, S. 130-150. Nachzeichnen ließe sich diese Positionierung des Textes auch anhand der Liebeskonzeption und deren Thematisierung.
- 34 Zit. nach: Christian Dietrich Grabbe. *Werke*. Erster Band. München 1975, S. 15-231, hier S. 30; im Folgenden unter der Sigle HTG und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 35 Zit. nach: Ebd., S. 405-512, hier S. 411; im Folgenden unter der Sigle DJF und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 36 In Immermanns *Merlin* (1832) wird dies expliziert, wenn es heißt: „Wie ich meine, / Sind Rätsel, die zu raten, eben keine.“ Zitiert nach Karl Immermann: *Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. Wiesbaden 1977, S. 632.

- 37 Siehe hierzu ausführlich Hans Kraß: *Gelöste Bindungen* (Anm. 22), S. 87-169, wo dies mit Hilfe eines narratologischen Instrumentariums, das aus Lotmans Grenzüberschreitungstheorie und deren Präzisierung durch Karl Renner entwickelt wurde – vgl. dazu Hans Kraß: *Einführung* (Anm. 3), S. 292-349 –, en détail nachgezeichnet wird.
- 38 Zit. nach: Christian Dietrich Grabbe. *Werke*. Erster Band. München 1975, S. 513-620, hier S. 573; im Folgenden unter der Sigle KFB und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 39 Paul Riesenfeld: *Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur*. Berlin 1912, S. 224.
- 40 Vgl. zur Zeichenhaftigkeit des Todes Hans Kraß: *Rhetorik* (Anm. 31), S. 54ff.
- 41 Zit. nach: Christian Dietrich Grabbe. *Werke*. Zweiter Band. München 1977, S. 219-296, hier S. 251; im Folgenden unter der Sigle H und Angabe der Seite direkt nach dem Zitat.
- 42 Situationsadäquates Reagieren erhält eine neue Relevanz und wird zum Wert und positiv konnotierten Merkmal der Person. Diese Fähigkeit des Re-Agierens erscheint angesichts einer kontingenten Welt als einzige von den Individuen steuerbare Handlung.
- 43 Siehe ausführlich Hans Kraß: *Bühne und Lektüre. Zur Mediendiskussion in Gutzkows Drama Patkul*. In: Gustav Frank, Detlev Kopp (Hrsg.): *Gutzkow lesen! Beiträge zur Internationalen Konferenz des Forum Vormärz Forschung vom 18. bis 20. September 2000 in Berlin, Bielefeld 2001*, S. 161-188.

MARIA PORRMANN

Grabbe, Napoleon und die Schlacht von Sedan Indizes eines Theaterzettels

Der Frankfurter Theaterzettel, mit dem die Premiere von Grabbes *Napoleon oder: [!] Die hundert Tage* am 2. September 1895 im Frankfurter Opernhaus angekündigt wird, ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich.

Beginnen wir mit der Aufführungsstätte, dem Frankfurter Opernhaus. Die Wahl der Bühne, Opernhaus statt Schauspielhaus, wird dem hohen Ausstattungsbedarf, der Größe des Ensembles und dem Ausmaß des szenischen Geschehens selbst geschuldet sein, vor allem aber dem Anlass, dem Sedantag. 1792 wurde das Theater der Stadt Frankfurt auf Betreiben der Frankfurter Bürgerschaft als Nationaltheater mit entsprechendem Spielplan gegründet. Optisches Zeichen für Ort und Anlass ist auf unserem Zettel der gekrönte Adler als Wappen der Stadt. Seit Eröffnung des neuen Opernhauses 1880 unter dem Intendanten Emil Claar gehörte dieses zu den Spielstätten der Vereinigten Stadttheater. Das sogenannte „alte“ Stadttheater verfügte über 1020 Sitzplätze, das „neue“ Opernhaus über 1900. Dass als repräsentative Spielstätte der Stadt die Oper gewählt wurde, stand aber vermutlich im Zusammenhang mit dem erforderlichen großen Inszenierungsaufwand des an männlichen Personen und an Aktionen reichen Stückes und dem festwürdigen Anlass. Deshalb war am 2. September die Oper mit Humperdincks *Hänsel und Gretel*, die mit besonders vielen weiblichen Partien aufwarten konnte, zu Gast im Schauspielhaus.

Das mittig gedruckte Frankfurter Wappen wird auf dem Theaterzettel von Datum und Abonnementsvermerk („Außer Abonnement“) umrahmt. Darunter findet sich neben den Verweisen auf die (wohl relativ frühe) Anfangszeit und auf die „kleinen“ Preise auch – nun mit von Gotisch zu Antiqua gewechselter Schrifttype – der aufschlussreiche Hinweis auf den eigentlichen Anlass, „Zur Feier des Sedantages“. Diese Informationen werden hervorgehoben durch den Wechsel der Schrift und die beidseitig platzierten Weisenden Händen, ästhetisch in der typischen wilhelminischen Variante. Diese waren in der Zeit ausgesprochen in Mode, so dass sie als typografische Sonderzeichen wie hier in variablen Größen verwandt werden konnten. Die eigentliche Funktion dieses sehr alten Piktogramms, nämlich verbale Sprache zu ersetzen, ist einer ausschließlich das lesende Interesse leitenden Verwendung gewichen. Die Weisenden Hände fehlen, die Information wird also nicht besonders hervorgehoben, bei „Zum ersten Male“. Tatsächlich handelt es sich nicht um eine einmalige Festveranstaltung,

sondern das Drama ist am 4. Oktober und 10. November wiederholt worden. Ob aus den insgesamt drei Aufführungen auf nur mäßiges Zuschauerinteresse geschlossen werden kann, ist fraglich. Die Aufführung sprengte den Rahmen jedes normalen Theaterbetriebs. Dem Besetzungszettel zufolge finden sich bei insgesamt 64 Rollen nur zwei marginale Rollen, die mit denselben Darstellern besetzt, bzw. beide Rollen jeweils zu je einer (z.B. Oberzeremonienmeister/Kammerherr) kontaminiert wurden. Ausgenommen die Kaisergardisten Chassecoeur und Vitry, die sowohl im Handlungsbereich von Ludwig XVIII. und wie auch dem von Napoleon auftreten, werden die Darsteller nur jeweils einem dieser Bereiche zugeordnet. Was wohl auch an dem Umkleidungsaufwand für historische Kostüme lag. Das bedeutet, dass zumindest personell jede Korrespondenz beider Bereiche fehlt. Zudem handelt es sich fast ausschließlich um Männerrollen (der Besetzungszettel weist nur je Abteilung drei Frauenrollen aus, davon mit der Herzogin von Angoulême im Teil „Ludwig der XVIII.“ und der Hortense im Teil „Napoleon“ nur jeweils eine wichtigere Rolle). Zuzüglich den zahlreichen Kollektivfiguren, die der Zettel aufführt, musste für diese Aufführungen so ziemlich das gesamte Schauspiel- und Opernensemble mitsamt opulent eingesetzter Statisterie aufgeboten werden.

Dem Zettel ist allerdings auch zu entnehmen, dass mit dem typischen Hinweis auf eine *Premiere* den Veranstaltern entgangen war, dass Stoltzes Bearbeitung „in zwei Abtheilungen und fünf Akten“ die Grundlage für die szenische *Uraufführung* des Dramas bildete. Eine Uraufführung wäre wohl ins Auge fallender inseriert worden. Bei dem zuvor im Theater an der Wien von 1868 bis 1870 aufgeführten „Großen historischen Spektakel“ von Friedrich Strampfer, betitelt *Napoleon, Toulon, Paris, Moskau, Waterloo* handelte es sich nämlich nur partiell um die Uraufführung, denn bei dem Text für die Aufführung handelte sich um eine Kontamination von Alexandre Dumas' Drama *Napoleon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France* und Material aus Grabbes Kriegsszenen. Ein für damalige Zeiten mit 45 Reprisen höchst erfolgreiches Spektakel. Warum in Frankfurt dieser rezeptionsgeschichtlich so wichtige Termin wohl nicht zufällig übersehen wurde, auch dies verrät der Theaterzettel. Es sind die je Zeile auffällig divergierenden Buchstabengrößen, die Wichtiges von Unwichtigem scheiden und zudem in wechselnden Schrifttypen: verhältnismäßig klein, wenn auch gesperrt gedruckt, die Namen des Autors „Chr. D. Grabbe“, des Bearbeiters „Adolf Stoltze“ und des „Herrn Regisseur [Anton] Roll, dem ersten Schauspielregisseur der Vereinigten Stadttheater. Überproportional groß dagegen, die volle Breitseite beanspruchend und als Haupttitel ausgewiesen in Antiqua-Versalien „Napoleon“, darunter kleiner gedruckt (ebenfalls in Antiqua und dadurch als Untertitel kenntlich): „Die hundert Tage“. Im Mittelpunkt des Interesses steht also im Wesentlichen der Stoff (samt seiner Aktualisierbarkeit).

Das auf Napoleon gelenkte Interesse hat wesentlich damit zu tun, wie jährlich des Sieges bei Sedan und der Abdankung Napoleons III. am 2. September 1870 gedacht wurde. Der Sedantag, der 1895 zum 25. mal gefeiert wurde, war zu der Zeit als Nationalfeiertag fest etabliert. Unumstritten war er zunächst nicht und erlangte auch nie den amtlichen Status eines offiziellen Nationalfeiertages, wurde aber zum offiziellen Erinnerungstag an den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71. Seit 1873 wurden auf Anordnung des preußischen Kultusministeriums die Feiern in der Regel von und mit Veteranen des Krieges 1870/71 bzw. Militär- und Turnvereinen veranstaltet, es gab Feierlichkeiten in Universitäten oder Schulen und Festgottesdienste. Bald folgten theatralische Feiern oder Aufführungen vor allem historischer Dramen aus der deutsch-preußischen oder der mittelalterlichen Geschichte der deutschen Kaiser, interpretiert als teleologisch auf die Gegenwart verweisend.

In Heinrich Manns *Der Untertan*, dessen Hauptteil in den Jahren 1890 bis 1894 spielt, wird in der Figur des bramarbasierenden Lehrers mit dem sprechenden Namen Kühnchen nicht nur der zu Nationalismus und Franzosenfeindlichkeit erziehende Umgang mit der Schlacht von Sedan thematisiert, sondern auch deren Feier. Vor seinen Schülern prahlt er, mit Bajonetten aus einem brennenden Haus „Damen“ und „kleene Luder uffgefangen“ zu haben, um dieselbe Episode jeden „Sedang“ „[...] mit ädlen Worten meiner Klasse [zu erzählen]. Die Jungen sollen wissen, was sie für Heldenväter gehabt haben“.¹ Derartige immunisierende Einübung in Wehrtauglichkeit und Nationalismus eignete sicher nicht in gleichem Maße allen theatralischen Sedan-Feiern. Aber nicht zufällig wird im *Untertan* als „repräsentativer Typus“² des wilhelminischen Deutschlands der Schauspieler genannt. Damit sind zwar primär der Kaiser und sein Untertan gemeint, aber auch der reale Schauspieler der Zeit und das Theater selbst. Nicht selten wurde auf den Brettern, die das neue Deutschland feiern, der welsche Erbfeind noch einmal geschlagen. Dies auch in Dramen, die erst anlassgemäß bearbeitet werden mussten. Genauso wie es gang und gäbe war, die im Drama thematisierte deutsch-preußische Geschichte, vor allem die Geschichte der Herrscher, als Vorlauf zur Gegenwart unserer „verspäteten Nation“ zu interpretieren. Nicht zufällig wird bereits 1881 zum Sedantag auch Grabbes *Kaiser Friedrich Barbarossa* im Königlichen Hoftheater in Stuttgart aufgeführt. Sozusagen zum zehnjährigen Jubiläum der Rückkehr des deutschen Kaisers.

Nicht überall und von allen ist unmittelbar nach dem Krieg der Sieg über die Franzosen und die Etablierung des Gedenktages mit seiner deutsch-preußisch-protestantischen Gewichtung begeistert begrüßt worden. Sonst hätte es 1874 der in der Deutschen Bühnengenossenschaft veröffentlichten Mahnung nicht bedurft – eine bemerkenswerte Verquickung von „Ehrenverpflichtung“ zum anlassgemäßem Feiern und bismarckschem Kulturkampf:

Alle Directoren mögen dafür sorgen, daß am 2. September in würdiger Weise an jenen Sieg und seine Folgen erinnert werde! Alle Regisseure mögen daran erinnern, daß durch Prologe, Festspiele, lebende Bilder und Wahl des weihvollen Stückes jener glorreichen Zeit gedacht werde! Alle Schauspieler und namentlich alle Genossenschaftsmitglieder mögen sich mit Liebe und Hingebung an dieser Feier zu betheiligen suchen! Die allgemeinste, großartigste Feier des 2. September als eine nicht mißzu deutende Demonstration gegen den Jesuitismus und seine Anhänger ist eine Ehrenpflicht des deutschen Reiches und damit auch der deutschen Künstler.³

Im Falle der Frankfurter Aufführung konnten die Zuschauer also ziemlich sicher davon ausgehen, dass der Sieg über Napoleon I. perpetuiert wird zum Sieg über Napoleon III. Das geht aus der Ankündigung selbst nicht hervor, aber aus der Tradition derartiger Feiern. Dem entspricht in der Bearbeitung selbst der aktualisierende mit historistisch-wilhelminischem Pomp zelebrierte Schluss. Anschließend an Blüchers Schlussrede, die bei Grabbe davon geprägt ist, dass sich der Feldmarschall einer dem Sieg entsprechenden Zukunft nicht ganz sicher ist, weder für Preußen noch für Deutschland, wird dies bei Stoltze nachgereicht:

Vernichtet seht ihr die corsische Macht: sollte sie im Laufe der Zeit je wieder ihr Haupt erheben, dann seid versichert, daß das durch Krieg geläuterte Volk wie ein Mann aufstehen wird, um für seine Ehre, Freiheit und Unabhängigkeit zu kämpfen. Vorwärts! Hurrah Preußen! Hurrah Deutschland!
Alle Soldaten: Hurrah Preußen! Hurrah Deutschland!
(Englische und deutsche Truppen marschieren von allen Seiten auf. Alle Spielleute spielen die Nationalhymne.) Der Vorhang fällt. Ende⁴

Es waren auch die Theaterfeiern zum Sedantag, die abseits der literarischen Moderne eine Renaissance historischer Dramen auf dem Theater bewirkten. Diese Variante des vaterländischen Schauspiels trug literarisch und szenisch in ihrer Tendenz zur spektakelhaften Ausstattung und dem finalen lebenden Bild bereits durchaus epigonale Züge. An dieser Renaissance partizipierte auf dem Theater vor allem auch die überlieferte Geschichtsdramatik, etwa Kleists *Prinz von Homburg*, aber auch wiederentdeckte, wie die als unaufführbar geltenden Dramen Grabbes. Zu deren Rezeptionsgeschichte gehört, dass sie meist in Verkennung der spezifischen Dramaturgie Grabbes rigide bearbeitet wurden.⁵ Dem neuerlichen Interesse an Grabbe entsprach, dass seit 1870 wieder eine Werkedition in einer bei Reclam erschienenen Ausgabe vorlag. Insofern konnten die Frankfurter Veranstalter durchaus mit der Kenntnis von Autor und Stück rechnen. Trotzdem ist mit dem „im Vestibüle und bei den Billeteuren“ zu habenden Textbüchern selbstverständlich Stoltzes Bearbeitung gemeint. Auch Adolf Stoltze mochte dem Frankfurter Publikum bekannt gewesen sein. Sohn des

Frankfurter politisch engagierten und später verfolgten Dialektdichters des Vormärz Friedrich Stoltze, gab Adolf Stoltze das politische Witzblatt „Schnaken“ heraus.⁶ Als Theaterautor ist er nicht weiter in Erscheinung getreten.

Zurück zum Theaterzettel: Folgen wir, wie schon erwähnt, der typografischen Gewichtung, sind jedoch Autor, Bearbeiter und Regisseur verhältnismäßig unwichtig im Verhältnis zum Stoff: der Sieg über Napoleon. Mit anderen Worten – die bereits erwähnte anlassgemäße Aktualisierung wird den Erwartungen des Publikums entsprochen haben. Bezüglich der Inszenierung selbst ist zu erfahren, dass die „decorative Ausstattung“ von Waldemar Knoll stammt. Das bedeutet zu dieser Zeit nicht, dass es sich um neue Bühnenbilder handelt. Vielmehr kann es sich durchaus um weitgehend typische, aus dem Fundus erstellbare Handlungsorte handeln. Dem entspricht, dass in einem historischen Abriss des Frankfurter Stadttheaters der Zeit sich auch der Hinweis findet: „mit theilweise neuer Ausstattung“⁷. Das wird sich im Wesentlichen auf die Schlachtszenen bezogen haben. Zumal der „Beleuchtungs-Inspektor“ [Oskar] Behrend im Theater-Almanach von 1895 auch als Pyrotechniker firmiert, was sicher der pyrotechnischen Gestaltung der Schlachtszenen zugute kam.

Dem Theaterzettel ist nicht zu entnehmen, dass die *Napoleon*-Aufführung nicht der einzige Beitrag war, mit dem in der Frankfurter Oper des silbernen Jubiläums gedacht wurde. Zuvor, nämlich am 1. September, wurde „zur Vorfeier der fünfundzwanzigsten Wiederkehr des Tages der Schlacht von Sedan“ Weber's Jubel-Ouvertüre dessen *Freischütz*⁸ vorangeschickt. Ob damit die Aufführung der gesamten Oper gemeint war (dagegen spricht, dass der Chronist keinerlei Besetzungsangaben macht) oder nur die Ouvertüre zur Oper gespielt wurde, bleibt unklar. Beide Kompositionen Webers, sowohl die Jubel-Ouvertüre von 1819 als auch die „Nationaloper“, waren schon zeit ihres Entstehens vom Komponisten und den Bühnen kulturpolitisch vereinnahmt worden, und zwar als demonstrativ vaterländisch-nationale Kultur. Bereits die Uraufführung des *Freischütz* hatte am 18. Juni 1821 im Berliner Schauspielhaus anlässlich der Feier zum Jahrestag der Schlacht von Belle Alliance stattgefunden.

Abgesehen von der Kontextualisierung der Veranstaltung mit dem Sedantag gibt der Theaterzettel in erstaunlichem Maße Auskunft über die dramaturgische Einrichtung, weil sich hier nicht nur das komplette Rollen- und Darstellerverzeichnis findet, sondern dieses aufgeteilt ist in die spezifischen Handlungsbereiche, so dass ihre Zuordnung zu den einzelnen Akten bzw. Stoltzes Akteinteilung rekonstruierbar ist. Deshalb kann daraus bereits recht genau auf die szenisch-dramaturgischen und die interpretatorischen Eingriffe geschlossen werden.

Typisch für dieses Grabbe-Drama war und ist weitgehend, dass ihm ein vorausgehendes Personenverzeichnis fehlt. Erst Alfred Bergmann stellte ihm als Herausgeber der Göttinger Akademie-Ausgabe, der Historisch-kritischen

Gesamtausgabe und auch der Einzelausgabe in Reclams Universalbibliothek ein nach Gruppen unterteiltes Personenverzeichnis voran: Die Franzosen, Napoleon und dessen Partei; Ludwig XVIII. und dessen Hof; Das Volk von Paris; Die Preußen; Die Engländer. Zudem für alle Gruppen die bezeichnenden Kollektivfiguren. Bei diesem Seiten füllenden Verzeichnis wird klar, warum Grabbe und nach ihm die meisten Herausgeber darauf verzichteten. Klar wird auch, dass ein derart personen- und handlungsreiches Drama nur stark eingestrichen spielbar sein konnte. Dies bezieht sich auf das auch noch in den neunziger Jahren gängige Kulissensystem, dem das Nebeneinander besonders der Bourbonen- und der Paris-Szenen mit ihren unterschiedlichen Handlungsarten, also Grabbes Panorama der Hundert Tage, kaum entsprach. Grabbe selbst ging für den *Napoleon* nicht mehr vom Theater seiner „Syropszeit“ aus: „meines sey die Welt“⁹. Zugleich fordert er den inszenierenden Leser: „Das rechte Theater ist doch die Phantasie des Lesers.“¹⁰ In der Tat entspricht Grabbes Dramaturgie, dass die Handlung in ihrer Ausschnitthaftigkeit stets auf eine virtuelle Bühne verweist. In seiner Theatralität ist auch *Napoleon oder die Hundert Tage* alles andere als eines der typischen „Lesedramen“.

Wie gesagt, ist Stoltzes Personen- und Besetzungsverzeichnis, unabhängig von der Notwendigkeit, die Zahl der Handlungsorte und Personen rigide einzuschränken, vor allem deshalb aufschlussreich, weil es die Personen des Stücks und ihre Darsteller dem jeweiligen inhaltlichen und szenischen Schwerpunkt zuordnet und ihm deshalb schwerwiegende interpretatorische Eingriffe zu entnehmen sind. So fehlen in der zwei Akte umfassenden „ersten Abtheilung“ „Ludwig der XVIII.“ mit dem Herzog von Angoulême der Lächerlichste und mit Herzog von Berry der Überheblichste der Bourbonen, die ihre Zeit mit Schaugottesdiensten und Jagden bzw. dem Verkennen des politisch und militärisch notwendigen Handelns vertun, weil sie sie verkennen. Dem entspricht, dass auch der zeitweise zu den Bourbonen übergelaufene und von diesen verächtlich behandelte General Ney gestrichen ist. Und damit auch Neys fehlschlagender Versuch, den Imperator auf seinem Marsch auf Paris mit dem einst und dann wieder kaiserlichen Heer zu schlagen. General Ney fehlt auch im Napoleon-Teil. In den Pariser Volksszenen verzichtet Stoltze mit den das Geschehen kommentierenden Ausrufern einer Bildergalerie, einer Menagerie und eines Guckkastens, dem Savoyardenknaben oder dem sich dem Volk anbietenden Herzog von Orleans weitgehend auf die panoramischen, sozial und soziologisch präzisen Szenen und ihren entsprechenden Schauplätzen auf das unruhige Paris. Gestrichen ist ferner die Gruppe um Jouve, die das ihr Ça-ira singenden Vorstädter, samt der in die Jahre gekommenen Göttin der Vernunft und damit die plebejisch-anarchische, dem Terreur verpflichtete blutrünstig mordlustige Szene (Grabbe, III/1), eine Szene, die einerseits an die erste Phase der Revolution erinnert und andererseits

ästhetisch wie eine Vorwegnahme des Grand Guignol wirkt. Da sich auch der nach der Rückkehr Napoleons nach Paris zum zynischen Kommentator gewandelte Jouve nicht im Napoleon-Teil findet, fehlt folglich die Szene auf dem Marsfeld, in der, folgen wir der Beobachterperspektive Jouvés, Napoleon, theatralisch von Talma beraten, die Konstitution und die additionelle Charte beschwört (IV/1). Dem Theaterzettel zufolge vollzieht sich bei Stoltze theatralisch effektiv verkürzt der Wechsel vom Paris der Bourbonen zum Paris Napoleons abrupt. Der Hinweis, die „zweite Abtheilung“ „Napoleon“ umfasse drei Akte, verbunden mit der Angabe der Handlungsorte und der Zeit: Paris, März 1815 und Paris, Ligny, Brüssel und die Schlachtfelder von Waterloo, März und Juni 1815 macht deutlich, welcher Handlungsort mit seinen nur hier auftretenden Personen fehlt: Elba. Dem rigorosen Schnitt, der die „Abtheilungen“ trennt und alles Verbindende kappt, entspricht auch, dass etwa Carnot und Fouché ihre konspirative Pläne nur im Bourbonenteil schmieden, ihre Ratschläge aber nicht dem Kaiser unterbreiten können. Mag sein, dass die bereits mit den Streichungen sich abzeichnende Zurücknahme der Grabbeschen vernichtenden Satire auf die Bourbonen, von der nur die Herzogin von Angoulême ausgenommen wird, und die personell weitgehend strikte Trennung der Bereiche, vor allem theaterpraktischen Erwägungen geschuldet ist. Abwegig ist aber auch nicht, dass dies bereits einen interpretatorischen Eingriff darstellt. Dergestalt, dass beides, die verfehlte Herrschaft der Bourbonen und Kriegspolitik Napoleons, nichts miteinander zu tun haben. Zumal innerhalb der Volksszenen die satirisch gezeichnete Gruppe der reaktionären zurückgekehrten Emigranten nicht gestrichen wurde.

Die Folgerungen auf interpretatorische Eingriffe, die sich aus dem Theaterzettel ergeben, bestätigen und relativieren sich in der Bearbeitung selbst. Hier zeigt sich, dass Grabbes „Welt“ als dem *Napoleon* adäquate Bühne tatsächlich nicht kompatibel ist mit der Kulissenbühne der Zeit. Der Text- und Personenfassung Stoltzes entspricht das im Bourbonen- und Napoleonteil längsgeteilte Bühnenbild. Ein für alle Szenen, die in Räumen der Tuileries spielen, gleicher von Innen erleuchteter seitwärts einsehbarer einem Pavillon ähnelnder durch einen Staketenzaun abgegrenzter Raum ist szenischer Handlungsort für alle Pariser Bourbonen- und Napoleonszenen. Der angrenzende, also stets dem Palast zugeordnete Raum ist Handlungsort für alle Volksszenen. Er ist in seiner Topografie sozial und soziologisch völlig beliebig. Auch die szenische Zurichtung der Kriegsszenen konnte mit den Bedingungen der traditionellen Kulissenbühne kaum darstellbar sein. Zumal es sich für diese Schlachten in Grabbes Mischung aus Materialität und Theatralität vor Erfindung der Einheitsbühne oder der Drehbühne (Lautenschläger, 1896) ein szenisches Konzept schwer finden ließ. Stoltzes Bearbeitung für die Frankfurter Bühne konzentriert sich auf Handlungen wie „Reges Lagerleben“, Lagern um „zahlreiche kleinere und

größere Lagerfeuer“, sich formierende, marschierende, flüchtende Soldaten passend zu den Dekorationen mit Schlachtarrangement im Hintergrund. Noch stärker als bei Grabbe charakterisieren spezifische Lieder die verschiedenen Kampf- und Volksgruppen. Die Preußenszenen, als Pendant zu den ausdifferenzierten Paris-Szenen schon von Grabbe absichtlich konform gestaltet, sind noch stärker als im Originaldrama selbst auf Blücher fokussiert. Folglich singen die Soldaten statt Körners *Lützows wilde Jagd* einige Strophen von Arndts Lied *Gebhard Lebrecht von Blücher*, besser bekannt unter der Anfangszeile *Was blasen die Trompeten?*, für die Schotten erklingt, wie bei Grabbe *Clan Douglas*, den französischen Soldaten wird die *Marseillaise* verboten etc. Geräusche, Musik und hektisches „Kriegsgetümmel“ markieren hier den Kampf, wie eine bezeichnende Regieanweisung zeigt:

Kriegslärm dauert bei geschlossenem Vorhang fort. Bald nahe, bald ferne Kanonendonner und Salvenfeuer und Signalhörner. Trommeln. Man hört den Marsch der Truppen, das Stampfen der Cavallerie. Commandorufe. Geschrei. Französische Musik ganz vom Vordergrunde spielt *Où peut on être mieux, qu'au sein de sa famille*. Verliert sich darauf in der Ferne. Englische (Sackpfeifen) und deutsche Musik kommt näher und näher, um alsbald im Kriegsgetümmel zu verhallen.

Heerstraße (ganze Tiefe der Bühne)

Rechts praktikables Gehölz. Links nach dem Hintergrund halb durch Bäume versteckt, das brennende Haus von Belle Alliance. Im Hintergrund und auf der rechten Seite zahlreiche Dörfer, welche nach und nach in Flammen aufgehen. Kanonendonner und Kleingewehrfeuer auf allen Seiten h.d.S. Zahlreiche zerbrochene Geschütze, Wagen und tote Pferde liegen umher im Hintergrund und bei Belle Alliance wird gekämpft.¹¹

Dies belegt beispielhaft eine szenische Einrichtung, die sich um eine Transponierung des Geschehens auf die Bühne der Zeit bemüht und trotzdem dieses nur reduzieren kann auf das nur verharmlosend Darstellbare. Die Schlacht wird vor allem zur pyrotechnischen und akustischen Herausforderung. Dabei bemüht sich Stoltze durchgängig um eine politisch-historisch ausgewogene Bearbeitung, abgesehen von der patriotischen, vor allem musikalischen Hochrüstung der Preußenszenen und dem aktualisierenden, den Anlass einbeziehenden Schluss. Letztlich gilt, dass die Bearbeitung zeigt, wie sehr Grabbes Modell der Welt als dem Drama adäquater Bühne mit der Kulissenverwandlungsbühne kollidieren muss, weil dieser ein anderes Herrschaftsmodell zugrunde liegt:

Die Kulissenbühne

reproduziert [...] das autoritäre Ordnungsmodell souveräner Herrschaft. [...] Das Ergebnis war die zentralistische, hierarchische, absolutistische Monarchie. [...]

Strenggenommen kann die Kulissenverwandlungsbühne nur dieses Herrschaftsmodell sinnvoll reproduzieren, wird die Staatsform wie seit der Französischen Revolution politisch in Frage gestellt, muss der Abbildungsprozess versagen, wie auch umgekehrt eine Dramatik, die nicht auf Reproduktion und damit Bestätigung dieser politischen Struktur bedacht, mit der etatistischen Sinnstruktur dieses Theaters kollidieren muss.¹²

In der Vielzahl seiner Indizes, vor allem in seinen Verweisen auf die dramaturgische Einrichtung des bearbeiteten Textes ist der Theaterzettel für die Uraufführung von Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage* mehr als eine werbende Anzeige, sondern übernimmt weitgehend bereits die Funktion des wenig später vereinzelt eingeführten Programmhefts.

Anmerkungen

- 1 Heinrich Mann: *Der Untertan*. München 1981, S. 116.
- 2 Ebd., S. 156.
- 3 Deutsche Bühnen-Genossenschaft 3 (1874), S. 130.
- 4 Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder: Die hundert Tage*. Für die Bühne bearbeitet von Adolf Stoltze (Bühnen-Manuskript). Frankfurt/M. o.J. [1895], S. 158.
- 5 Maria Porrmann: *Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert* (Lippische Studien. Forschungsreihe des Landesverbandes Lippe in Detmold, 10). Lemgo 1982.
- 6 *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*. Hrsg. und bearb. von Franz Brümmer. 5., in den Nachträgen ergänzte und bedeutend vermehrte Ausgabe. Leipzig o.J. 4. Bd., S. 156f.
- 7 Anton Bing: *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von der Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart. Zweiter Band: Das Frankfurter Stadttheater unter Privatdirektoren, der zweiten und dritten Aktien-Gesellschaft (1842-1895)*. Frankfurt/M. 1896, S. 273.
- 8 Ebd.
- 9 Grabbe an Georg Ferdinand Kettmeil, 12. September 1830. In: *Werke und Briefe, Historische-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960-1970, Bd. 5, S. 307.
- 10 Grabbe an Wolfgang Menzel, 15. Januar 1831. Ebd., S. 318.
- 11 Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon* (Anm. 4), S. 82 (eingeschobene Szene bei Stoltze V/5 statt Grabbe V/6).
- 12 Bernd Vogelsang: *Das Theater Grabbes und das Problem der „Unspielbarkeit“*. In: *Grabbe-Jahrbuch 12* (1993), S. 44.

STEFAN HÜPPING

Verwaltung des Vermächtnisses Grabbe-Pflege im „Dritten Reich“ zwischen provinzieller Pionierarbeit und „reichswichtiger“ Angelegenheit

Am 5. November 1937 schaltete der Münsteraner Verlag der Universitätsbuchhandlung Coppenrath im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* eine Anzeige für ein neues Buch des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser mit dem Titel *Grabbes Vermächtnis*. Anlässlich der Detmolder *Grabbe-Tage* war der Band in der Reihe „Westfalen-Bücher“ erschienen – der erste, der namentlich einem Schriftsteller aus der Region gewidmet wurde. Rainer Schlösser, so heißt es in der Anzeige des Verlages, habe „die Ehrenrettung des lange verkannten u[nd] verfemten Dichters übernommen“. Der Autor durchleuchte „die geistigen und politischen Zusammenhänge von Grabbes Jahrhundert bis auf den Grund“. Dem Westfalen-Buch beigefügte Textproben sollten beweisen, dass „der Dichter es verdient, in den geistigen Besitz des deutschen Volkes und in den Spielplan des deutschen Nationaltheaters einzugehen.“

Die Wissenschaftlerin Maria Porrmann stellt die These auf, dass bereits im Jahr zuvor viele Bühnen das 100. Todesjahr des Dichters zum Anlass nahmen, „um mit einer Grabbe-Inszenierung der offiziellen Forderung nach einem spezifisch nationalen Theaterspielplan zu entsprechen“¹. Den Nachweis mit einem Grabbe-Werk zu liefern, sei dabei vor allem auf äußere Einflussnahme zurückzuführen und weniger dem Jubiläum als solchem oder den Profilierungsmöglichkeiten provinzieller Kultureinrichtungen geschuldet. Die Einflussnahme bestünde vor allem darin, dass der Dramatiker „gewaltsam für das neue Reich beansprucht wurde“².

Inwiefern war nun die proklamierte Ehrenrettung des Dramatikers eine gewaltsame Vereinnahmung? Was verbarg sich hinter Schlössers eindringlichem „Mahnruf an das deutsche Volk, einem seiner treuesten Söhne nicht länger seine Liebe zu versagen“³? Sicherlich strebten die nationalsozialistischen Machthaber danach, den Bereich der Kultur vollständig zu politisieren und zu reglementieren. Es ist jedoch zu vermuten, dass es auch in der Grabbe-Pflege einerseits gewisse Freiräume und Handlungsmöglichkeiten gab, wie es bei anderen kulturellen Einrichtungen der Fall war.⁴ Zu denken ist beispielsweise an die *Deutsche Eichendorff-Stiftung*, die, wie zu zeigen sein wird, in ihrer Entwicklung einige Parallelen zur *Grabbe-Gesellschaft* aufweist. Es scheint geboten, mit Hilfe einer vergleichenden Analyse die Motive der literarhistorischen Pflege Grabbes sowohl

von regionaler als auch von staatlicher Seite aus differenzierter zu beleuchten. Dabei lautet die Frage, welche Maßnahmen mit welcher Absicht ergriffen wurden und ob sie zu den erhofften Zielen geführt haben. Am Beispiel der Grabbe-Pflege sollen hierzu in einem ersten Schritt die Motive der einzelnen Akteure herausgearbeitet werden, in einem zweiten die Besonderheiten, Probleme und Schwierigkeiten, die bei der organisatorischen Etablierung der Feierlichkeiten in Detmold, dem Geburts- und Sterbeort des Dramatikers, auftraten. Als Vergleichspunkt dient am Schluss des Beitrags die Darstellung Ralf Klausnitzers zur Traditionspflege im Falle von Joseph von Eichendorff.⁵

Christian Dietrich Grabbe aus Sicht der kulturpolitischen Akteure

Der in Detmold geborene und verstorbene Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) zählt mit Georg Büchner zu den bedeutendsten deutschsprachigen Dramatikern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Zeitgenosse Ferdinand Freiligraths, Karl Gutzkows, Georg Herweghs, Heinrich Laubes und Heinrich Heines lässt er sich zeitlich den Dichtern des Jungen Deutschland und damit der politischen Dichtung des Vormärz zuordnen. Eine stilistische Einordnung seiner historischen Dramen und vor allem seines häufig zitierten Lustspiels *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, an dessen Schluss der Dichter selbst als dramatis personae auftritt, fällt dagegen schwer. Der Sohn eines Zuchthausverwalters studierte zunächst in Leipzig und Berlin Jura. Sein zwischenzeitlicher Versuch, Schauspieler zu werden, missglückte. Nach dem Staatsexamen 1824 arbeitete er hauptberuflich als Militär-Auditeur und veröffentlichte eine erste Sammlung *Dramatische Dichtungen* im Verlag Georg Ferdinand Kettambeils (1827). Die Zerrissenheit des zynischen, alkoholkranken Zeitgenossen führte schließlich nicht nur zum Scheitern seiner Ehe und zur Beendigung seines Dienstes, sondern schlug sich auch in seinen Werken nieder. Die historisierenden Stücke um tragisch-heroische Figuren standen unter anderem wegen der monumentalen Schlachtenszenen lange Zeit im Ruf der Unaufführbarkeit. Sein letztes Drama *Die Hermannsschlacht* feierte erst am 10. Juni 1934 in Nettelstedt bei Minden/Westfalen Premiere.⁶ Die dort aufgeführte Bearbeitung Hans Bacmeisters für die Freilichtbühne fand einen starken Widerhall in der Presse, die den Siegeszug des Werkes für das deutsche Nationaltheater prophezeite.⁷

Michael Vogt zufolge stammt die Idee, den hundertsten Todestag des Dichters mit einer *Grabbe-Woche* zu begehen, von dem Detmolder Mittelschullehrer Heinrich Hollo.⁸ Dem ist einschränkend entgegenzuhalten, dass sowohl Grabbe-Festspiele als auch ein Grabbe-Verein bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts angedacht und gewünscht worden waren.⁹ Hollo lancierte im Jahr 1935 einen

ausführlichen „Plan einer Grabbewoche in Detmold“¹⁰. Er selbst legte gesteigerten Wert auf die Anerkennung und Betonung seiner Urheberschaft an der Initiative. So schrieb er in einer kleinen „Geschichte der Detmolder Grabbetage“: „Größte Genugtuung rief in uns die Nachricht hervor, daß meine Denkschrift, die für eine Grabbewoche in Detmold die Mitwirkung großer auswärtiger Bühnen vorsah, sowohl beim Gau als au[ch] in Berlin günstig beurteilt wurde.“¹¹

In der Tat nahm sich Ministerialrat Rainer Schlösser in seiner Doppelfunktion als Reichsdramaturg und Präsident der Reichstheaterkammer des Projekts an. Ob der „Landeskulturwalter“ Fritz Schmidt nur als Mittler auftrat oder tatsächlich, wie es Hollo suggeriert, unter „dem vollen Einsatz“¹² noch Überzeugungsarbeit leisten musste, bleibt ungewiss. In einem Aktenvermerk des Propagandaministeriums heißt es, dass Schmidt vorschläge, den Münsteraner Intendanten Willi Hanke mit der Organisation der *Grabbe-Woche* zu betrauen. Allem voran sei zu klären, wer als Rechtsträger verantwortlich zeichne.¹³ Ein Brief Hankes an Schlössers nach Detmold entsandten Stellvertreter Gerhart Scherler verdeutlicht, wie kompliziert sich die Sache durch die unterschiedlichen Exponenten gestaltete:

Gestern war die Abschlussbesprechung in Detmold mit dem Gauleiter [Alfred Meyer]. Sämtliche Stellen waren mit unseren Vorschlägen einverstanden. Der Herr Gauleiter bittet lediglich der Ordnung halber seitens des Ministeriums zu bestätigen, daß der Reichsminister Dr. Goebbels das Protektorat übernimmt. Ferner wäre festzustellen, in welcher Form der Gauleiter und Reichsstatthalter an diesem Protektorat beteiligt ist. Seitens Berlin wäre ferner zu bestätigen, daß das Propagandaministerium vertreten durch die hiesige Landesstelle, die Gesamtleitung der Grabbe-Festwoche in Händen hat, daß mit der künstlerischen Gesamtleitung Intendant Hanke beauftragt, daß die rein technische Abwicklung in Händen des Intendanten des Landestheaters Detmold liegt und daß die Propaganda durch die hiesige Landesstelle erfolgt. Zur Vermeidung von Überschneidungen hält der Herr Gauleiter die Bestätigung der Angaben für notwendig.¹⁴

Vernachlässigt man einmal die mit der künstlerischen Umsetzung beauftragten Bühnenleiter, kristallisieren sich mit Heinrich Hollo, Rainer Schlösser und Alfred Meyer drei Protagonisten heraus, die auf verschiedenen Machtebenen und mit unterschiedlichen Geltungsbereichen für den Dramatiker eintraten. Wer waren sie und welche Ziele verfolgten sie?

Alfred Meyer, geb. am 5. Oktober 1891 in Göttingen, ging nach nur einem Semester Jurastudium zum Militär.¹⁵ Nach schwerer Verletzung und Kriegsgefangenschaft kehrte er erst im März 1920 aus Frankreich zurück. Mit dem Eisernen Kreuz beider Klassen und dem Verwundetenabzeichen wurde er als Hauptmann verabschiedet. Sein Studium der Staatswissenschaften und des Völkerrechts in

Bonn und Würzburg schloss er 1922 mit der Promotion ab. Während seiner Zeit in der juristischen Abteilung der Gelsenkirchener Zeche *Bismarck* trat er in die NSDAP ein (1.4.1928, Mitglieds-Nr.: 28 738) und wurde kurze Zeit später NSDAP-Orts-, dann Bezirksgruppenleiter. Seit September 1930 war er zudem Mitglied des Reichstags. Nach der Aufteilung des Gaues Westfalen am 1. Januar 1931 wurde er Gauleiter von Westfalen-Nord, zwei Jahre später folgte die Ernennung zum Reichsstatthalter in Lippe und Schaumburg-Lippe. Den Höhepunkt seiner Karriere erreichte der Veteran, als er im Juli 1941 zum „ständigen Vertreter“ des Reichsministers für die besetzten Ostgebiete, Alfred Rosenberg, berufen wurde.

Meyer, der in Bezug zur Reichspolitik eine eher schwache Position hatte,¹⁶ bemühte sich intensiv darum, „sein lippisch-westfälisches Einflussgebiet zu einer kulturellen Vorzeigeregion umzugestalten und sich selbst als ‚Kulturgauleiter‘ zu profilieren“¹⁷. Die Kultur war für ihn ein Mittel, „die deutschen Volksgenossen langsam zum Nationalsozialismus“¹⁸ zu erziehen. Er selbst verstand sich dabei als Wegbereiter: „Es ist das überhaupt eine der schönsten Aufgaben des Gauleiters, wahrer und reiner Kunst die Bahn zu brechen, und die Kunst an die Menschen heranzutragen.“ Innerhalb seines Einflussbereiches verfolgte er eine „Strategie persönlicher Präsenz und intensiver Propagandaarbeit“¹⁹, was ihn in der Bevölkerung nicht unbeliebt machte.

Christoph Schmidt weist für die Kommunen Gelsenkirchen, Münster und Detmold eine Vielzahl von Interventionen und kulturpolitischen Maßnahmen nach, in deren Folge der Reichsstatthalter „neben dem RMVP zur zentralen Bezugsgröße für jedes kommunale Kulturkonzept in der Region“²⁰ avancierte. Sowohl bei den seit 1935 jährlich stattfindenden *Richard-Wagner-Wochen*, für die mehrfach das Bayreuther Originalensemble engagiert wurde,²¹ als auch bei den ebenfalls von Detmold ausgehenden *Grabbe-Tagen* hatte der Gauleiter seine Hände im Spiel. Nicht nur, dass er der Öffentlichkeit vermitteln konnte, dass er persönlich seinem Gau die *Wagner-Wochen* „geschenkt“ habe, stand er selbst als Veranstalter der Grabbe-Feiern und später als Schirmherr der *Grabbe-Gesellschaft* in den Programmheften und Einladungen. Dabei war er zwingend auf die umfangreiche konzeptionelle und organisatorische Zuarbeit von Menschen angewiesen, die sich ihrem künstlerischem Heros verpflichtet fühlten. Im Fall Wagner war es der Musikpädagoge Otto Daube, im Fall Grabbe der Deutschlehrer Heinrich Hollo.

Hollo wurde am 3. Mai 1887 in Minden geboren.²² In Berlin und Münster studierte er Deutsch, Geschichte, Pädagogik und Staatswissenschaften und wurde 1922 mit einer Arbeit über *Die Volksschule im politischen Kampf nach der Revolution* promoviert. Als Infanterist hatte er am Weltkrieg teilgenommen und war als Leutnant der Reserve entlassen worden. Seit 1924 war er Rektor der

Mittelschule in Barkhausen/Porta-Westfalica. Ehrenamtlich organisierte er dort mit einigem Erfolg Freilichtspiele. Im November 1933 wurde er mittels § 5 des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“²³ auf eine einfache Lehrerstelle versetzt und aus den Listen der Anwartschaft für eine Schulaufsicht als Schulrat oder Bezirksrektor gestrichen. Anders als Werner Broer behauptet,²⁴ treten bei einem Blick in die Personalakte die Gründe für seine Versetzung offen zutage. In einem Schreiben des Reichsstatthalters Meyer an den Reichsminister für Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, beanstandete der Absender, dass die Vorgänge, die zu der Maßregelung geführt haben, „nicht ausreichend geklärt“ seien. Er schreibt:

Dr. Hollo war damals bereits Spielleiter der Goethe-Festspiele in Porta und an sich unpolitisch, hat aber, um seine vaterländischen Spiele nicht zu gefährden, den damaligen Verhältnissen Rechnung getragen, zumal zur Spielschar auch marxistische Mitglieder gehörten. Daraus ist Dr. Hollo der Vorwurf ‚politischer Wandlungsfähigkeit und Unzuverlässigkeit‘ gemacht worden.²⁵

Der Verdacht politischer Unzuverlässigkeit speiste sich mindestens ebenso aus der zunächst von Hollo unterschlagenen Tatsache, dass er vor seinem NSDAP-Beitritt am 1. August 1932 (Mitglieds-Nr.: 1 265 520), von 1923 bis 1929 der *Deutschen Volkspartei* und von 1930 bis 1932 der *Deutschen Staatspartei* angehört hatte. Auch in einer Stellungnahme der Bezirksregierung unterstellte man dem Mittelschullehrer hinsichtlich seiner jeweiligen politischen Einstellung „Konjunkturabsichten“. In dem Schreiben ans Volksbildungsministerium heißt es:

Es handelt sich bei Hollo um eine sehr umstrittene Persönlichkeit. Auf der einen Seite ist nicht zu verkennen ein großer Fleiß und reiches theoretisches Wissen sowie Gewandtheit im Aufziehen großer Veranstaltungen, die viel Anerkennung gefunden haben [...]. Auf der anderen Seite haben sich aber im Laufe der Zeit immer mehr unangenehme Eigenschaften bemerkbar gemacht, wie Ueberheblichkeit, Unklarheit, Gespreiztheit.²⁶

Unter dem Eindruck des Siegeszuges Hitlers brachen die unangenehmen Eigenschaften anscheinend so deutlich hervor, dass selbst Parteimitglieder das mangelnde Verantwortungsgefühl „gegenüber unserer herrlichen nationalen Bewegung“²⁷ monierten:

In den letzten Wochen fand gegen unsern zuständigen Herrn Schulrat Zobel eine beispiellose Hetze statt, die mit erschreckender Deutlichkeit eine nie geahnte Verwilderung der Sitten, der Dienstauffassung verschiedener Lehrkräfte zeigte und in der Hauptsache eingegeben war von persönlichem Hass, von ungehemmtem

Geltungsdrange der Urheber und von rücksichtsloser Konjunktur-Politik des Haupttreibers Dr. Hollo in Barkhausen.

Nicht zuletzt wegen seines kulturellen Engagements und Organisationstalents genoss Hollo allerdings die Protektion des Gauleiters. Alfred Meyer befürwortete schließlich eine Übernahme des Rektors in den lippischen Schuldienst zum 1. April 1934. Fortan engagierte sich dieser als Redner und Schulungsleiter für den NS-Lehrerbund und die NS-Kulturgemeinde. In glühender biologistisch-sozialdarwinistischer Manier erstellte er Auftragsarbeiten, wie beispielsweise zur „Geschichte der NSDAP, Ortsgruppe Heiligenkirchen“:

Ein niegeahnter Revolutionssturm ist über unser Land dahingebraust und hat alles Morsche zu Boden geschleudert. Nur das Gesunde und Starke hat Daseinsberechtigung und wird in seiner Entwicklung gefördert. Planmäßig wird aufgeräumt, neu angebaut und aufgeforstet. Aus den Kampffeldern sind ‚Schonungen‘ geworden, wo neues Wachstum aus dem tiefaufgebrochenen Boden zur Sonne strebt.

Die nat.soz. Revolution hat die marxistische Meuterei wieder gut gemacht. Der Volkskörper gesundet, weil seine Seele wieder gesund geworden ist. Wie ein Kranker aufatmet, wenn keine Fieberglut mehr durch seine Adern rast, so wird das deutsche Volk wieder seines Lebens froh. Aus neuem Lebensmut erwächst neue Lebenskraft. Und der Wille ist da, der Weg ist klar, der Führer weiß das Ziel: Wir brauchen nur zu marschieren!²⁸

Nach seinem Umzug nach Detmold fand er schnell ein neues kulturelles Stückenpferd. In der Etablierung kultureller Einrichtungen und Veranstaltungen zu Ehren des Dichters seiner neuen Heimat, Grabbe, entwickelte er besonderen Eifer. Ob es tatsächlich ohne Heinrich Hollo keine *Grabbe-Gesellschaft* geben würde²⁹, ist spekulativ. Dass sich jedoch die Rolle des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser bei der Grabbe-Pflege in rein repräsentativen Funktionen und vereinzelten Sprachregelungen erschöpfte, muss sowohl aufgrund seiner Position und Zuständigkeit im Propagandaministerium als auch wegen seines persönlichen Eintretens für die lippische Schriftstellerpersönlichkeit bezweifelt werden.³⁰ Bereits Maria Porrmann bezeichnet Schlösser als einen „Grabbe-Enthusiasten, [...] dessen propagandistische Arbeit für ein ‚völkisch-heroisches‘ Grabbebild, in zahlreichen Aufsätzen und Reden verbreitet, kaum unterschätzt werden darf.“³¹ Sein Einsatz für die Veranstaltung der Festtage und die Übernahme des Vorsitzes der literarischen Gesellschaft seien keine reine Formalie gewesen, sondern echtem Interesse geschuldet.

Am 28. Juli 1899 als zweitältester Sohn des in Jena tätigen Gelehrten Rudolph Schlösser geboren, verließ er mit dem Notabitur die Schule, um Offizier zu werden.³² Sein Kriegserlebnis in Diensten eines Feldartillerie-Regimentes

verarbeitete er in einer Sammlung von Gedichten, die 1924 unter dem Titel *Das Lied vom Stahlhelm* veröffentlicht wurden. Weil sein Vater unerwartet früh starb, musste Schlösser sein Studium der Philologie, Philosophie, Geschichte und Theologie unterbrechen. Als Bankkaufmann in Weimar fand er Anschluss an den völkischen Kreis um Adolf Bartels, dem auch seine späteren Duzfreunde Baldur von Schirach und Hans Severus Ziegler angehörten. Im Jahr 1931 schloss er sein Studium mit einer Promotion über den *Struensee-Stoff in der deutschen Literatur* ab und trat in die NSDAP ein (Nr. 772 091). Durch seine Arbeit als Theater- und Literaturkritiker beim Weimarer *Nationalsozialist* und später beim *Völkischen Beobachter* in München hatte er sich für das Amt des Reichsdramaturgen im neu gegründeten Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda empfohlen. Nach dem Tod seines unmittelbaren Vorgesetzten, Otto Laubinger, stieg er 1935 zum Abteilungsleiter im Ministerium und Präsidenten der Reichstheaterkammer auf. Damit fungierte er als „Sachbearbeiter der gesamten deutschen Theaterpolitik“³³, der Spielpläne wie des Bühnenpersonals.

Schlössers Ansprache zur Festwoche 1936 stand unter dem Titel „Die Wiederkunft Christian Dietrich Grabbes“³⁴. Auffällige Merkmale des Bildes, das der Redner vermittelt, sind der deutliche Rechtfertigungston und das sichtliche Bemühen, um eine standesgemäße Einordnung der Dichterpersönlichkeit in die Literaturgeschichte. Ihm ging es dabei um eine Neubewertung von Grabbes Leben und Werk vor dem Hintergrund einer neuen Literaturbetrachtung im „Dritten Reich“. Es ist der Versuch Schlössers, sowohl den bürgerlich-asozialen Lebenswandel des Dramatikers als auch das anziehend-abstoßende³⁵ Œuvre vor dem Hintergrund der NS-Ideologie zu rechtfertigen. Die Schwierigkeit bestand dabei nicht einmal so sehr in dessen gebrochener Biografie und seiner Trunksucht, sondern vor allem darin, dass die von der Bewegung verehrten völkischen (Literar-)Historiker, wie z.B. Heinrich von Treitschke und Adolf Bartels, Grabbe als Künstler vehement ablehnten. Legte Hanns Johst mit seinem Grabbe-Drama bereits den Grundstein für eine Neubewertung des Dichterlebens als einem einsamen, genial-heroischen Geist unter ignoranten Zeitgenossen,³⁶ fühlte sich Schlösser von der älteren völkischen Literaturbetrachtung erklärtermaßen „im Stich“ gelassen: „Auf Maß- und Formlosigkeit, umnachteten Sinn, gemachte Genialität und Großmannssucht lautet der Richtspruch.“³⁷ Mit den Vokabeln „Verfall“, „Dekadenz“ und „Renommage“ wird Grabbe beispielsweise in Bartels *Geschichte der Deutschen Literatur* belegt. Grabbes dramatische Ansätze führten demnach unausweichlich zur „phrasenhaften Unkunst“³⁸. Hinsichtlich seiner Gestaltungskraft könne man von ihm allenfalls lernen, „wie es nicht zu machen ist“³⁹. Dieser harschen Verurteilung seines völkischen Lehrmeisters konnte sich Schlösser kaum erwehren. Entscheidender, so seine Argumentation, als das künstlerische Können, sei aus nationalsozialistischer Sicht der Wille.⁴⁰ Ersteres

sei ein rein sekundäres Merkmal, letzteres das primäre.⁴¹ Die Quelle des Primären sei das Ursprüngliche, Grabbes „bodenständiges, blutechtes Niedersachsensentum, das Nordische“⁴². Bereits in seinem 1935 erschienenen Buch „Berühmte Westfalen“ hatte Robert Nissen „den unersättlichen Drang nach Größe und Leistung“⁴³ Grabbes herausgestellt. Gleich vier Mal wird in der kurzen biografischen Skizze der „Wille“ betont, der schließlich von „westfälischer Kraft und Unerbittlichkeit“ zeuge.

Diese Deutung widerspricht allerdings wesentlich den Direktiven, die vom Propagandaminister persönlich herausgegeben worden waren. So heißt es unmissverständlich in seiner viel zitierten Rede vor den Theaterleitern vom Mai 1933:

Die Kunst kommt vom Können, nicht vom Wollen. Das äußere Merkmal der Kunst ist die Gekonntheit. Es soll also niemand glauben, daß Gesinnung allein es tut. Gesinnung muß zwar dazu gehören, aber sie kann nicht die Kunst durch ihre Gesetze an sich ersetzen.⁴⁴

Die eklatanten Widersprüche im rhetorisch-argumentativen Umgang mit dem angeblich „völkischen Seher und Kündler“⁴⁵ Grabbe, verdeutlichen einmal mehr die Phrasenhaftigkeit, Willkür und Pragmatik, mit der die NS-Funktionäre ihre kulturpolitischen Direktiven kommunizierten. Möglicherweise erklärt die Position Goebbels' auch, warum sich der Propagandaminister hinsichtlich seiner Beteiligung an der Detmolder *Grabbe-Woche* in Zurückhaltung übte.

Die Etablierung der Grabbe-Festspiele und der Grabbe-Gesellschaft

Neben den seit 1935 in Detmold stattfindenden *Richard-Wagner-Wochen* wurde mit vergleichbarem propagandistischen Aufwand vom 27. September bis zum 2. Oktober 1936 zum ersten Mal eine *Grabbe-Woche* ausgerichtet. In einem Rückblick auf die Veranstaltung schreibt der Initiator Heinrich Hollo:

Ihre höchste Bedeutung aber erlangten die Grabbetage, als Reichsminister Dr. Goebbels mit folgendem Geleitwort die Schirmherrschaft übernahm: „Die Feier des dichterischen Werkes Christian Dietrich Grabbes bedeutet die Erinnerung an eine der merkwürdigsten und ergreifendsten Erscheinungen der deutschen Literaturgeschichte. In seiner Seele fanden sich alle Spannungen des deutschen Wesens überhaupt. Überreich begnadet war er doch wie keiner unserer Dichter [...] sonst zu Verzweiflungen verdammt. Über allem aber stand bei ihm unbeirrbar fest das Bewußtsein seiner nationalpolitische[n] Aufgabe, die er als Dichter hatte. Darum soll er uns und der Landschaft, die ihn geboren hat, unvergeßlich sein.“⁴⁶

Diese emphatischen Worte entpuppen sich bei näherer Betrachtung schnell als oberflächlicher Schein. Als Ghostwriter hatte der Referent Ernst Keppler das Geleitwort für seinen Minister entworfen.⁴⁷ Überhaupt hielt sich Goebbels bei der gesamten Organisation sehr zurück. Er hatte zwar im Januar 1936 mitteilen lassen, dass er gerne bereit sei, die Schirmherrschaft für die Grabbe-Feierlichkeiten zu übernehmen,⁴⁸ doch ein halbes Jahr später wurde die Theaterabteilung plötzlich durch das Ministerbüro informiert, dass sich der Minister aus der Veranstaltung heraushalten wolle. Daraufhin drängte Schlösser schriftlich, dass sein Vorgesetzter das Protektorat auch in dem Fall übernehmen solle, dass er nicht persönlich teilzunehmen gedenke. Die Gründe dafür erhellen die Motive, die der Reichsdramaturg mit den Grabbe-Festspielen verknüpfte:

Es handelt sich um die erste große Erinnerungsfeier an einen vor 100 Jahren verstorbenen deutschen Dramatiker. Außerdem wird bei dieser Gelegenheit die Theaterarbeit eines Gaues (Westfalen) repräsentativ zum Ausdruck kommen. Neben den großen Reichsveranstaltungen kommt hier ergänzend einmal zur Anschauung, wie reich das Theaterleben der einzelnen deutschen Landschaften ist.⁴⁹

Eine blühende Theaterlandschaft war dem Abteilungsleiter einiges wert: Mit dem Hinweis, „daß die ganze Grabbe-Woche solcherweise der Theaterpolitik des Reichs zugute geschrieben werden müßte“⁵⁰, befürwortete er nachdrücklich den Antrag der Veranstalter, die Festwoche mit 25.000,- RM zu bezuschussen.

Die Zusage seines Vorgesetzten benötigte Schlösser nicht zuletzt für die Öffentlichkeitsarbeit. Betroffen waren hier besonders die Bereiche, die nicht unmittelbar der Theaterabteilung oder der Reichstheaterkammer unterstellt waren oder auch gänzlich außerhalb des Propaganda-Ressorts lagen. Am 24. September wandte sich Schlösser beispielsweise an die Intendanz des Deutschlandsenders:

Es ist der Wunsch meines Herrn Ministers, daß die unter seiner Schirmherrschaft stattfindende Grabbe-Woche in Detmold kulturpolitisch einen ähnlich starken Widerhall findet, wie die Reichs-Theaterfestwoche, die Heidelberger Reichsfestspiele und der Olympia-Theatersommer.⁵¹

Eine ähnliche Bitte ging an das Zentralamt der Reichsbahn, das aufgefordert wurde, in den Bahnhöfen große Werbeplakate auszuhängen.⁵²

Zeigte sich Goebbels hinsichtlich seines Grabbe-Engagements wenig enthusiastisch, trifft das mit gleichem Recht auch für Hanns Johst zu. Für Hollo war der frisch gekürte Präsident der Reichsschrifttumskammer eine Autorität, die er sehr gerne für sein Projekt gewonnen hätte. So gedachte der Detmolder Mittelschullehrer, jeden Tag der Festwoche mit einem Einführungsvortrag zu

beginnen: „Mir scheint es von ausschlaggebender Bedeutung zu sein, dass nicht ein Grabbe-Forscher, sondern der Grabbedichter [!] Hanns Johst gebeten wird, die Vortragsreihe aufzustellen und die Vortragenden zu bestimmen.“⁵³ Johst hatte mit dem 1917 uraufgeführten Grabbe-Drama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* seinen Durchbruch als Dramatiker gefeiert.⁵⁴ Bei den Vorbereitungen der Jubiläums-Woche hielt er sich ähnlich bedeckt wie auch der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Seine für die Eröffnungsfeier am 26. September 1936 geplante Ansprache sagte er sehr zum Unmut der Verantwortlichen fünf Tage vor Beginn der Veranstaltung ab. Schließlich wurde sein Stellvertreter Heinrich Wismann entsandt, um ersatzweise eine Rede am Grab des Dichters zu halten.⁵⁵

Heinrich Hollo bezeichnete die *Grabbe-Woche* als „reichswichtige Veranstaltung“⁵⁶, die allerdings aufgrund der vermeintlichen Heimatgebundenheit des Dramatikers nur vor Ort stattfinden könne. Mit der Begründung: „das gesamte Werk des Dichters aber darf mit Recht Anspruch darauf erheben, das Interesse des deutschen Volkes zu finden“, baute er eine sprachliche Brücke von Detmold nach Berlin. Schlösser griff eine Vielzahl von Anregungen auf, die der Grabbe-Pionier vor Ort unterbreitet hatte. Hollo schlug beispielsweise vor, dass „vier benachbarte grosse Bühnen beauftragt werden“, ein Grabbe-Drama zu inszenieren, „und zwar so, dass jede Bühne eins der Dramen übernimmt und nach eigener Auffassung gestaltet“. Dementsprechend richtete sich der Reichsdramaturg im Dezember 1935 mit der Bitte um ein Gastspiel an die Theater in Münster, Bielefeld, Hannover, Osnabrück und Bochum.⁵⁷ Als konkrete Anfrage übernahm er mit *Kaiser Friedrich Barbarossa*, *Kaiser Heinrich VI.*, *Hannibal* und *Napoleon oder die 100 Tage* die ersten vier Vorschläge des Detmolder Lehrers, die beiden anderen Werke, *Die Hermannsschlacht* und *Aschenbrödel*, sollten als Freilichtspiele inszeniert werden. Hollo merkte in seinem Entwurf außerdem an, dass sich die Unkosten verringern würden, falls das jeweilige Gäste-Ensemble das Stück im Repertoire hätte. Aus dem subtilen Hinweis machte Schlösser eine kaum missverständliche Aufforderung. So glaubte er in seinen Briefen an die Bühnenleiter erklärtermaßen nicht an große Umsetzungsschwierigkeiten, „als ja auch an Ort und Stelle ruhig dieser Dichter [Grabbe] mit einem Werke vertreten sein kann“⁵⁸.

Die langfristige, intensive Auseinandersetzung Schlössers mit dem Thema Grabbe lässt auf ein besonderes Interesse des Reichsdramaturgen an dem Dramatiker schließen. Die Begutachtung der Schauspiele, die nach Kriegsbeginn einer erneuten Durchsicht unterzogen wurden, oder die Rezension verschiedener Bearbeitungen waren Routinetätigkeit.⁵⁹ Darüber hinaus nahm er von Beginn an regelmäßig an den Veranstaltungen zu Ehren des Dichters teil und engagierte sich hinsichtlich der konkreten inhaltlichen Ausgestaltung. Er bemühte

sich beispielsweise erfolgreich um Auftritte Heinrich Georges, der ausgewählte Dichter-Worte rezitierte oder in einem Gastspiel des Berliner Schiller-Theaters den Hannibal spielte.⁶⁰ Ein Kompositionsauftrag für eine neue Bühnenmusik zu *Don Juan und Faust* wurde bewusst nicht ausgeschrieben, sondern an Kurt Heuser vergeben, „bei dem vor allem feststeht, daß er ein inneres Verhältnis zu den Werken Grabbes besitzt“⁶¹.

Nach Werner Broer fanden die Grabbe-Feiern sehr hohen Zuspruch in der Bevölkerung über Detmolds Grenzen hinaus. Davon zeugten die im Vorfeld ausverkauften Vorstellungen sowie die Erinnerungen an den Volksfest-Charakter der allseits beliebten Veranstaltungen.⁶² Auch der im Zusammenhang mit der zweiten Festwoche 1937 gegründete literarische Verein im Namen des Dichters erhielt regen Zulauf. Ein Jahr nach der Gründung der *Grabbe-Gesellschaft* zählte sie knapp 140 Mitglieder, darunter prominente Schriftsteller wie Hans Friedrich Blunck oder Hermann Burte. Einen höheren Mitgliedsbeitrag zahlten die beigetretenen Körperschaften, wie z. B. die Städte Detmold, Bochum und Münster, verschiedene Zeitungen, der NS-Lehrer- sowie der Westfälische Heimatbund und die Firmen Bertelsmann in Gütersloh, Velhagen&Klasing in Bielefeld sowie die Aktienbrauerei Falkenkrug in Detmold.⁶³ Das Hinzugewinnen von neuen Mitgliedern war eine der Kernaufgaben, denen sich der Geschäftsführer mit Verve widmete. Die Werbung, die „generalstabsmäßig geplant und betrieben“⁶⁴ wurde, zeitigte auch bald Erfolge. Ende Mai 1941 meldete Hollo einen Mitgliederstand von 450 Personen nach Berlin, womit er über Einnahmen von mehr als 5.000,- RM verfügte.⁶⁵ Bis zum Kriegsende stieg die Zahl der Beitragszahler sogar auf über 700 an.⁶⁶

Gemessen an der Berichterstattung war die Durchführung der ersten Detmolder *Grabbe-Woche* ein voller Erfolg. „Über 600 Zeitungen schrieben in begeisterten Abhandlungen über diese Tage vom 26. Oktober bis 2. September“⁶⁷, stellt Hollo in seinem Rückblick fest. Unzählige dieser Beiträge fasste er zu einer Sammlung zusammen, die schließlich vom Reichspropagandaamt in Münster veröffentlicht wurde.⁶⁸

Dieser Erfolg war nicht von vornherein abzusehen gewesen. Kritische Darstellungen anlässlich des bevorstehenden Jubiläums wies Schlösser schroff zurück. Am 13. September 1936 veröffentlichte beispielsweise der *Kladderadatsch* ein Interview. Darin lässt sich sowohl Kritik an der plötzlichen Vereinnahmung des Dichters als auch an der freien Umdeutungspraxis seiner Texte herauslesen. Im Untertitel der satirischen Schrift wird das Gespräch angekündigt als:

Aktuelles klassisches Wortdrama, als Festspiel zu Erinnerungszwecken hergerichtet, zusammengestrichen und erbarmungslos bearbeitet von Herrn Kladderadatsch, unter persönlicher Mitwirkung der durch die Literaturgeschichte hinreichend legiti-

mierten, bekannten und sogar berüchtigten Herrn Grabbe und Raimund einem verehrten Publikum allhier vorgestellt.⁶⁹

Auf die Frage, weshalb Grabbe „jetzt auf die Erde gekommen“ sei, antwortet dieser knapp, er sei hundert Jahre tot. Das erzürnt den ebenfalls das Todesjubiläum für sich beanspruchenden und auf die Bühne stürmenden Ferdinand Raimund. Der Dialog endet mit der beschwichtigenden Frage des Herrn Kladderadatsch: „Aber Herr Raimund, [...] wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der Sie abgeschrieben hat!“, woraufhin Grabbe schnell den Vorhang zieht. Der Reichsdramaturg reagierte auf Satire dieser Art abwertend: „Die Veröffentlichung im *Kladderadatsch* finde ich reichlich witzlos und platt, aber nicht gerade bedenklich.“⁷⁰

Stärker echauffierte sich Schlösser über einen Zeitungsaufsatz mit dem Titel „Gesicht eines literarischen Revolutionärs“⁷¹. Darin heißt es: „Problematisch erscheint Grabbes Wesen von früher Kindheit an; eine höchst merkwürdige Natur ist ihm eigen, in der Naivität und durchaus bewußtes Tun eine seltsame Disharmonie bilden.“ Besonders reizte es ihn, „[d]en Stürmern und Drängern nachzueifern, die Philister zu verspotten und durch sein unregelmäßiges Gebahren zu brüskieren“. Auch das Lebensende wird in fast poetischen, aber recht düsteren Farben gezeichnet:

Mit der Welt, mit der Zeit, die ihn umgibt, ist er völlig zerfallen. Ein wüstes, unstehtes Treiben, das seine Gesundheit schließlich untergräbt, setzt von neuem ein. Und Christian Dietrich Grabbe hat noch nicht das 35. Jahr seines Erdendaseins vollendet, als er, ein verwilderter und gebrochener Urmensch, heimflieht in die Wälder, denen er entsprossen.

In dem Artikel fehlt jede heroische Verklärung. Das Wort von dem ungezügigten „Willen“, der sich an den Verhältnissen der Zeit und einer ignoranten Umwelt aufreißt, taucht nicht auf. Stattdessen wird das Leben einer gebrochenen Existenz geschildert, die ihre viel versprechenden Anlagen nicht nutzte. Das forderte den Theaterfunktionär zu einer längeren Stellungnahme heraus, die er mit einer leicht als Drohung zu verstehenden Aufforderung abschloss:

Der Artikel in der *B.Z. am Mittag* über Grabbe gibt die spezifisch liberalistische Auffassung über diesen Dichter wieder. Weil man Grabbe so sah, wurde so etwa um 1920 herum ein ziemlicher Betrieb um diesen Dramatiker gemacht. Könnte man ihn nur so sehen, so läge für die nationalsozialistische Kulturpolitik kein Grund vor, seines 100jährigen Geburtstages [sic] feierlichst zu gedenken. Ich hoffe, es durch meine Rede in Detmold fertig zu bekommen, unsere nationalsozialistische Sicht dieser Erscheinung eindeutig darzustellen. Damit würden dann alle die landläufigen liberalistischen Schwätzereien in der Presse zu den Akten gelegt werden können. Bei der

B.Z. am Mittag hielte ich aber immerhin eine Rückfrage Ihrerseits für angebracht, ob die kulturpolitische Schriftleitung dieser Zeitung bei Anlässen der vorliegenden Art nicht für nötig hält, sich von der Warte der neuen Weltanschauung aus mit unserer Literatur zu befassen (statt das seit Jahrzehnten Übliche noch einmal im Abklatsch zu bieten!).⁷²

Maria Pörrmann weist darauf hin, dass die Entdeckung Grabbes für die Bühnen der Weimarer Republik von den Nationalsozialisten unterschlagen oder verschleiert und „das Gedenken als eigentliches Entdecken ausgegeben“⁷³ wurde. Wie gesehen, war sich Schlösser der Präsenz des Detmolders auf den Bühnen der 1920er Jahre sehr wohl bewusst. Umso empfindlicher reagierte er, wenn Verlautbarungen an die Öffentlichkeit drangen, die seiner Deutung der Entdeckung eines verkannten völkischen Propheten widersprachen.

Nebenbei bemerkt ließ Propagandaminister Goebbels gegen Ende des Jahres kritische Töne in der Presse per Anordnung verbieten. Der Beruf des Kritikers wurde durch den des „Kunstschriftleiters“ ersetzt. Seine Zulassung wurde „von dem Nachweis einer wirklich ausreichenden Vorbildung auf dem Kunstgebiet“⁷⁴ und einem Mindestalter von dreißig Jahren abhängig gemacht.

Michael Vogt konstatiert für die Grabbe-Wochen nach 1936 einen deutlichen politischen Funktions- und Bedeutungsverlust.⁷⁵ Das lässt sich in dieser Eindeutigkeit nicht nachvollziehen. Es ist sicher richtig, dass das Konzept der Grabbe-Feiern beständig verändert wurde. So musste auf der einen Seite die Veranstaltung im Jahr des Kriegsbeginns ausfallen, genauer gesagt in kleinerer Form im Frühjahr 1940 durchgeführt werden. Auf der anderen Seite markierten die Festspiele 1941, die sowohl in Bochum als auch in Detmold ausgetragen wurden, hinsichtlich der Mittelaufwendung wie auch im Hinblick auf die Außenwirkung den propagandistischen Höhepunkt. Allein der Zuschuss des Propagandaministeriums betrug 30.000,- RM, gemessen an 25.000,- RM für die Grabbe-Woche 1936.⁷⁶ In einer aus Anlass der Neugründung der Gesellschaft nach dem Krieg erstellten Retrospektive bezeichnet auch der Grabbe-Forscher Alfred Bergmann jene Dichter-Feiern des Jahres 1941 als glanzvollen Höhepunkt.⁷⁷ Aus Sicht der Forschung erscheinen die Bochumer Inszenierungen „als wichtigste Theater-Etappe des Werdegangs Grabbes zum völkischen Klassiker“⁷⁸. Das sei zum Großteil dem dort nach Kriegsende erneut tätigen Intendanten Saladin Schmitt geschuldet, der mit seinem Konzept die „Verwirklichung der Nationaltheateridee des ‚neuen‘ Deutschland“⁷⁹ beanspruchte.

Ein Vergleich: Grabbe-Gesellschaft und Deutsche Eichendorff-Stiftung

Werner Broer weist in seinem Aufsatz über die *Grabbe-Gesellschaft* auf ein ähnliches Schicksal der Vereinnahmung hin, wie es die *Hebbel-Gesellschaft* in Wessburen oder die *Kleist-Gesellschaft* in Berlin erfuhren.⁸⁰ Auch Maria Porrmann empfiehlt eine vergleichende Sicht auf die *Grabbe-, Schiller-, Kleist- und Hebbel-Gesellschaft*.⁸¹ Ihrer These nach fungierten die „gleichgeschalteten“ literarischen Gesellschaften im „Dritten Reich“ häufig „als Multiplikatoren faschistisch vereinnahmter Deutungen ihres Dichters und seines Werkes“⁸². Ralf Klausnitzer beleuchtet am Beispiel der *Deutschen Eichendorff-Stiftung*, wie die Reichsregierung mit Hilfe der Traditionspflege eines Schriftstellers „symbolisches Kapital zu schlagen suchte“⁸³. Im Schlusskapitel seiner Studie zur Rezeption der deutschen literarischen Romantik im „Dritten Reich“ behandelt Klausnitzer als Fallbeispiel die „Eichendorff-Pflege im Dritten Reich zwischen ‚Grenzlandskampf‘ und ‚Reichsangelegenheit““. Er setzt dabei eine Zäsur im Jahr 1941, dem Jahr als Rainer Schlösser die Präsidenschaft der Stiftung übernahm und die Arbeit der „Eichendorff-Pioniere“ unter staatliche Obhut genommen wurde.⁸⁴

Anders als bei Grabbe bot bereits der Lebenslauf des Schlesiens ein hohes Identifikationspotenzial für den Reichsdramaturgen. Eichendorff, 1788 auf Schloss Lubowitz bei Ratibor geboren und 1857 in Neiße gestorben, studierte in Heidelberg und Wien Rechtswissenschaften. Nachdem er an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teilgenommen hatte, ging er in den Verwaltungsdienst, zunächst als Schulrat nach Danzig, später als Regierungsrat nach Berlin. Schlösser skizziert dessen Biografie als die eines fleißigen und pflichtbewussten Schriftstellers, Soldaten und Staatsdieners:

Er [Eichendorff] machte wie jeder andere die für den Brotberuf notwendigen Examina, er hat sie sich in den Jahren nach 1806 sogar erhüngert, er ließ sich, was damals noch keineswegs selbstverständlich war, durch seinen freiwilligen Eintritt in die preußischen Befreiungsarmeen auf Jahre aus seiner Laufbahn werfen, wurde dann preußischer Beamter und saß, man muss sich das klarmachen, zwei Jahrzehnte lang Tag für Tag vor Aktenstößen, um, wie er selbst sagt, „das große Tretrad zu schwingen“.⁸⁵

Aufopferungsbereitschaft, das Inkaufnehmen von Karrierebrüchen und vor allem der Dienst an der Gemeinschaft im Büro wie im Feld erscheinen als leuchtendes, erstrebenswertes Vorbild, das dem Reichsdramaturgen stark imponiert haben musste. Für eine Neuauflage des Eichendorff'schen Novellen-Idylls *Aus dem Leben eines Taugenichts*, dem Loblied auf die gottgegebene Schönheit der Welt und die natürlich-kreatürliche Empfindsamkeit seines wandernden Protagonisten, steuerte er einen Einführungstext bei. Einmal mehr stellt er darin die

Pflichttreue des Autors heraus, die zusammen mit höheren dichterischen Weihen eine kongeniale Verbindung eingehen.

Anders als Martin Hollender, der die Übernahme des Vereins durch das Propagandaministerium als Vervollkommnung der politisch-ideologischen Instrumentalisierung des Dichters ansieht, zeigt Klausnitzer auf, dass die kulturelle Aneignung und Vermittlung Eichendorffs durch die Nationalsozialisten vielschichtiger und komplexer war.⁸⁶ Nach 1919 sei der Romantiker zu einer kulturellen „Symbolfigur“ Schlesiens avanciert; sein Wirken im preußischen Staatsapparat habe als politisches Vorbild für die deutsche Einigungsbewegung gegolten.⁸⁷ Um 1933 sei die „Grenzlandarbeit“ der Stiftung zwar anerkannt, so z.B. in Form einer Würdigung durch den *Völkischen Beobachter*, jedoch nach wie vor stiefmütterlich behandelt worden.⁸⁸ Die Bitte um finanzielle Hilfe für „ihre ‚so richtig aus Blut und Boden‘ kommende Dichterpflege“⁸⁹ habe der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda abgeschlagen. Erst seit Mitte der 1930er Jahre habe es verstärkt Ansätze gegeben, den katholischen Dichter zu enthistorisieren und zu mythisieren.

Die *Deutsche Eichendorff-Stiftung* war eine von drei literarischen Vereinigungen zu Ehren des Dichters. Neben der in Gleiwitz ansässigen *Deutschen Eichendorff-Gesellschaft* und dem *Eichendorff-Bund* in München wurde im Jahr 1931 die Stiftung mit Sitz im oberschlesischen Oppeln ins Leben gerufen.⁹⁰ Bereits seit 1929 erschien als Fortsetzung des *Eichendorff-Kalenders* der „romantische Allmanach“ *Aurora* im Verlag *Der Oberschlesier*. Der Verlag gehörte einem der Hauptakteure bei der institutionalisierten literarischen Traditionspflege, dem Oppelner Schulrektor Karl Sczodrok⁹¹. Dort erschienen neben wissenschaftlichen und heimatkundlichen Arbeiten vereinzelt auch literarische Beiträge. Auch Thomas Mann steuerte für den dritten Jahresband einen Aufsatz über den *Taugenichts* bei.⁹² Einen weiteren Tätigkeitsschwerpunkt bildete die museale Aufarbeitung. Im Jahr 1935 errichtete man ein Museum in Neisse und baute eine Gedenkstätte in Lubowitz auf, die am 26. November 1940, dem Todestag Eichendorffs, eingeweiht wurde.

Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs mussten die im Osten neu eroberten Gebiete politisch und verwaltungstechnisch erschlossen werden. Damit einher ging auch die Bündelung der Kulturpolitik. Zu diesem Zweck ordnete der oberschlesische Gauleiter Fritz Bracht die Errichtung einer *Stiftung Oberschlesien* an, der unter anderem auch die *Eichendorff-Stiftung* einverleibt wurde.⁹³ Die Provinzialverwaltung, allen voran der Landrat Georg Kate, der sich am 17. Juni 1941 zum neuen Vorsitzenden wählen ließ, führte bei der „Gleichschaltung“ die Feder. Am 25. und 26. November des Jahres wurde unter der Schirmherrschaft der Gauleitung eine *Eichendorff-Festwoche* organisiert, in deren Verlauf Rainer Schlösser als Abgesandter des Propagandaministeriums die Präsidentschaft

eines neu eingerichteten Senats übernahm. Unter Ausschaltung der „Eichendorff-Pioniere“ und ohne rhetorisch eine streng einheitliche Linie zu verfolgen, waren von nun an die Stiftungsarbeit und die Gestaltung der jährlichen Feierlichkeiten in der Hand der NS-Funktionäre. Für die *Deutsche Eichendorff-Woche* im folgenden Jahr (25.-30. November 1942) konnte Reichsjugendführer Baldur von Schirach als Schirmherr gewonnen werden. Im Jahr 1943 fand zum letzten Mal eine Festwoche statt, bevor der Kriegsverlauf den Aktivitäten ein Ende bereitete. Nach der Flucht in den Westen griffen Anfang der fünfziger Jahre Karl Schodrok und andere ihre Dichter- und Heimatpflege wieder auf. Neben der Neugründung der *Eichendorff-Stiftung* im Jahr 1952 errichtete der ehemalige Rektor beispielsweise ein *Kulturwerk Schlesien e.V.* In Wangen im Allgäu wurde ein neues Museum gebaut, und auch die Zeitschrift *Aurora*, heute ein anerkanntes wissenschaftliches Organ, erschien ab 1953 wieder regelmäßig.

Ähnlich wie bei Grabbe gab es auch bei der Eichendorff-Pflege mehrere Akteure auf unterschiedlichen Machtebenen. Als Geldgeber, Schirmherr und Veranstalter standen an erster Stelle die Gauleiter Alfred Meyer bzw. Fritz Bracht im Licht der Öffentlichkeit. Mit einer gewissen Beliebigkeit, das heißt ohne konkreten inhaltlichen Bezug, förderten sie kulturelle Unternehmungen in ihrem Zuständigkeitsbereich. Mit mehr oder weniger großem Erfolg versuchten sie, sich durch die „Spende“ populärer kultureller Maßnahmen die Gunst der Bevölkerung zu sichern. Das immer wieder strapazierte Wort „reichsweit“ verdeutlicht, dass es sich bei den Veranstaltungen auch immer um eine Leistungsschau handelte, die über die regionalen Gau- und Provinzgrenzen hinweg ausgetragen wurde.

Die Initiative ging jedoch weder von der Gauleitung aus, noch wurden derartige Unternehmungen vom Propagandaministerium verordnet. Die eigentlichen Organisatoren waren in beiden Fällen heimatverbundene, kulturbeflissene Personen wie Heinrich Hollo und Karl Schodrok, die sich ehrenamtlich und unter enormen Aufwand um die Traditionspflege bemühten. Sie strebten nach Aufmerksamkeit und Anerkennung für ihren favorisierten Dichter und damit auch für sich selbst und ihren unermüdlichen Einsatz. Die besonderen machtspezifischen Strukturen im „Dritten Reich“ brachten es mit sich, dass ihr Streben eine ambivalente Wirkung entfaltete: Je mehr Aufmerksamkeit, das bedeutete nicht zuletzt Fürsprecher und Fördermittel, sie erlangten, desto stärker wurde ihr eigenes Tun vereinnahmt und entwertet. Ihre verdiente Anerkennung wurde an die Stellen weitergereicht, die in der NS-Hierarchie am höchsten standen: Reichsminister, Reichsleiter, Gauleiter etc.

Eine dritte Einflussebene zwischen den Honoratioren und den Pionieren bildeten die Funktionäre. An der Figur Rainer Schlösser lässt sich ihre Funktion exemplarisch beleuchten. Der Reichsdramaturg saß als Abteilungsleiter im Propagandaministerium. Es war seine Aufgabe, die „Reichswichtigkeit“ der

Angelegenheit zu begründen und zu vermitteln. Er machte aus den Eingaben und Anträgen Ministervorlagen und zog die Fäden im Hintergrund. Schlösser befürwortete nicht nur die Reichszuschüsse und koordinierte die mediale Aufbereitung und Berichterstattung, sondern er vermittelte auch Künstler oder Redner und regelte Detailfragen von den Änderungen des Textes bis hin zu Fragen der Bühnenmusik. Voraussetzung für diesen Einsatz war ein eigenes Interesse am jeweiligen Gegenstand. Die offiziellen Äußerungen Schlössers sowie seine amtliche Korrespondenz lassen auf einen nicht selbstverständlichen Enthusiasmus für den Dramatiker Grabbe auf der einen, für den Dichter Eichendorff auf der anderen Seite schließen. In künstlerischen Fragen vertrat Rainer Schlösser die offizielle Position der Regierung, sein Wort war die staatlich sanktionierte nationalsozialistische Lesart. Dass er sich, wie im Falle Grabbe gesehen, einerseits über das Urteil des literarhistorischen Vordenkers Adolf Bartels hinwegsetzen und sich andererseits bei seinem Vorgesetzten Joseph Goebbels mit seinen Anliegen durchsetzen konnte, zeugt von einem gewissen Handlungsspielraum und einer relativen Autonomie im polykratischen Machtgefüge des Propagandaministeriums. Geschickt machte sich der Theaterfunktionär die Vorarbeiten ortsansässiger Initiatoren zunutze. Das betraf nicht nur Organisatorisches, das Schlösser unterstützte oder in seinem bzw. des Ministers Sinne abwandelte, sondern auch die bereits vorgegebene inhaltliche Stoßrichtung der ideologischen Vereinnahmung. Sowohl die „Grenzlandarbeit“ der Eichendorff-Jünger als auch die Huldigung des „nordisch-fälischen“ Menschenschlages à la Grabbe führte er auf die weltanschaulichen völkischen Grundsätze zurück. Im Wesentlichen bediente er sich dabei der Blut-und-Boden-Metaphorik, die sich nicht nur auf ländliches Leben und Volkstum beziehen ließ, sondern gerade als Begründung für höchste kulturelle Errungenschaften herangezogen wurde. Eine Besonderheit ist das hohe Maß an Modernität, Pragmatik und Professionalität, mit der die Mitarbeiter des Propagandaministeriums agierten. Die mediale Aufbereitung stand dabei oftmals im Gegensatz zu den reaktionären und häufig mystisch verklärten Inhalten.

Die Neugründung der Grabbe-Gesellschaft

Im Vorwort des Sammelbandes *Grabbe im Dritten Reich* betont der Mitherausgeber und damalige Präsident der Grabbe-Gesellschaft, Werner Broer, dass das Jubiläum von 1986 „nichts, aber auch gar nichts mehr mit dem Spektakel von 1936 in Detmold und dem Ungeist jener Zeit zu tun“⁴⁹⁴ gehabt habe. Dass Bundespräsident Richard von Weizsäcker die Schirmherrschaft der Festspiele übernommen habe, sei „ein deutlicher Hinweis darauf, daß das Grabbe-Verständnis

der Öffentlichkeit nun endlich das des Dritten Reiches klar überwunden hat“. Diese auffällig prononcierte Rechtfertigung verdeutlicht zum einen, wie nachhaltig die Nationalsozialisten das Bild des Dramatikers beeinflusst und geprägt haben, zum anderen, wie problematisch sich im Nachhinein eine bruchlose Anknüpfung an eine von Anfang an kompromittierte Traditionspflege gestaltete. Anders als bei Eichendorff gab es vor der Gründung der *Grabbe-Gesellschaft* im Jahr 1937 keine institutionellen Vorläufer- oder Parallel-Organisationen. Ein weiterer Grund für eine schwierige Emanzipierung vom NS-Erbe war der immense propagandistische Aufwand, der zum einen die Entdeckung Grabbes für die Bühnen der Weimarer Republik überlagerte, zum anderen in erinnerter Form bis weit in die Jahre der Bundesrepublik immanent wirksam blieb. Befördert wurde der Effekt sowohl durch personelle Kontinuität als auch durch die Anknüpfung an den vom Propagandaministerium etablierten niveaureduzierten, massentauglichen Stil kultureller Produktionsformen.⁹⁵

Ein Blick zurück erklärt auch, wie es dazu kommen konnte, dass die *Grabbe-Gesellschaft* sich ihres ideologischen Ballastes nicht entledigte und stattdessen einen mutigeren Neuanfang wagte. Am 3. Februar 1948 wandte sich Alfred Bergmann mit einem Brief an den Regierungspräsidenten Heinrich Drake, in dem er ihm davon Mitteilung machte, dass die Grabbe-Gesellschaft ihre Aktivitäten wieder aufzunehmen gedenke:

Am 16. Dezember vorigen Jahres sind auf Einladung des Unterzeichneten eine Reihe von Männern dieser Stadt in der Landesbibliothek zusammengekommen, um zu beraten, ob und in welcher Form die Grabbe-Gesellschaft zu neuer Tätigkeit zu führen sei. Die erste Frage wurde ohne Ausnahme bejaht. In der zweiten wurden die beiden Möglichkeiten erörtert, ob man die alte Gesellschaft solle eingehen lassen, um an ihre Stelle eine neue zu gründen, oder ob man die alte, mit veränderten Satzungen und mit einem von dem alten sich grundsätzlich unterscheidenden Geiste weiterführen solle. Für die Wahl jenes Weges konnte sprechen, daß die alte Grabbe-Gesellschaft mit ihrem vorwiegend politisch-propagandistischen Charakter als in der Öffentlichkeit zu sehr belastet gelten müsse, als daß eine gedeihliche Wirksamkeit in der Zukunft zu erhoffen sei. In der Aussprache erwiesen sich diese Bedenken als nicht gewichtig genug, um für jenen Weg den Ausschlag zu geben. Vielmehr war die allgemeine Ansicht die, daß, wenn man nur den Vorstand mit Männern besetze, welche die Gewähr dafür böten, daß die Gesellschaft ihre Ziele auf neuen Wegen und mit anderen Mitteln verfolge, es der komplizierten Methode der Gründung einer neuen Gesellschaft mit all den damit verbundenen Formalitäten, Umschreibungen u. dgl. keineswegs bedürfe. So entschied man sich dafür, die alte Gesellschaft beizubehalten.⁹⁶

Obwohl die Schwierigkeiten und Bedenken gegenüber einer Fortsetzung der im „Dritten Reich“ angestoßenen Grabbe-Pflege auf der Hand lagen, entschied

man sich pragmatisch für den vordergründig einfacheren Weg des Rückgriffs auf die geleistete Vorarbeit. Es dauerte jedoch Jahrzehnte, bis die Wirkung der auf dem Papier ausgeradierten Namen Heinrich Hollo, Alfred Meyer und Rainer Schlösser verschwand.

Anmerkungen

- 1 Maria Portmann: Grabbe-Dramatik auf den Bühnen im faschistischen Deutschland: die Inszenierung einer völkischen Legende? In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Bielefeld 1986, S. 47-73, hier: S. 51.
- 2 Ebd., S. 48.
- 3 Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel vom 5. November 1937.
- 4 Instruktiv: Hans Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München, Wien 1983.
- 5 Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich. Paderborn 1999, S. 585-614.
- 6 Vgl. Lothar Ehrlich: ‚Die Hermannsschlacht‘. Werk und germanistische Interpretation im faschistischen Deutschland. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich (Anm. 1), S. 74-90, hier: S. 74.
- 7 Zur Uraufführung von Grabbes ‚Hermannsschlacht‘ auf der Freilichtbühne in Netelstedt bei Minden i. W. am 10. Juni 1934. Gekürzter Auszug aus den Pressestimmen. Bundesarchiv Berlin (künftig: BArch) R 55/20168, Bl. 153f.
- 8 Vgl. Michael Vogt: ‚Durchbruchsschlacht für Grabbe‘. Die Grabbe-Woche 1936 als Beispiel nationalsozialistischer Kulturpolitik in der Region. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich (Anm. 1), S. 91-110 (Erneut in: Hermann Niebuhr, Andreas Ruppert (Bearb.): Nationalsozialismus in Detmold. Dokumentation eines stadtgeschichtlichen Projekts. Bielefeld 1998, S. 571-588). Siehe auch: Festschrift zur Grabbe-Woche 1936. Sonderdruck der Monatshefte für westfälisches Volkstum „Heimat und Reich“. Bochum 1936, S. 354.
- 9 Vgl. Werner Broer: „Die Grabbe-Gesellschaft in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft“. In: Nationalsozialismus in Detmold (Anm. 8), S. 589-610, hier: S. 590; überarbeitete Fassung des Aufsatzes: Die Grabbe-Gesellschaft im Dritten Reich. In: „Was tragisch ist, ist auch lustig...“. Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 65-78.
- 10 Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe (künftig: LAV NRW OWL), L 76, Nr. 171, Bl. 281-291 (Ebenfalls: Lippische Landesbibliothek Detmold (künftig: LLBD), Nachlass Heinrich Hollo (künftig: Slg 16), Nr. 15.
- 11 Heinrich Hollo: Geschichte der Detmolder Grabbetage. LLBD, Slg 16, Nr. 17, S. 2 (Abgedruckt im Programmheft der Grabbe-Tage im Gau Westfalen-Nord in Detmold, Bielefeld, Gelsenkirchen und Münster 1940).
- 12 Ebd.

- 13 Rainer Schlösser, Aktenvermerk vom 23. März 1936. BArch R 55/20451, Bl. 45.
- 14 Willi Hanke an Gerhard Scherler, 9. Juni 1936. Ebd., Bl. 91.
- 15 Biografische Angaben sind entnommen: Hans-Jürgen Sengotta: Der Reichsstatthalter in Lippe 1933 bis 1939. Reichsrechtliche Bestimmungen und politische Praxis. Detmold: Sonderveröff. des Naturwiss. und hist. Verein 1976, S. 60f. sowie Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933-1945), Paderborn 2006, S. 65ff. Siehe auch: Heinz-Jürgen Priamus: Alfred Meyer. Biographische Skizze eines NS-Täters. In: Hermann Niebuhr, Andreas Ruppert: Nationalsozialismus in Detmold (Anm. 8), S. 42-79.
- 16 Vgl. Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik (Anm. 15), S. 66.
- 17 Ebd., S. 462.
- 18 Hier und das Folgende: „Aus der Arbeit eines Gauleiters“. LAV NRW OWL D 72. Zit. nach: Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik (Anm. 15), S. 66.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Vgl. ebd., S. 419ff.
- 22 Zum Lebenslauf siehe: Personalakten der Schulbehörde Heinrich Hollos. LAV NRW OWL D 9 Detmold 1, Nr. 138.
- 23 Im Gesetz heißt es: „Jeder Beamte muß sich die Versetzung in ein anderes Amt derselben oder einer gleichwertigen Laufbahn, auch in ein solches von geringerem Rang und planmäßigem Dienst Einkommen – unter Vergütung der vorschriftsmäßigen Umzugskosten gefallen lassen, wenn es das dienstliche Bedürfnis erfordert. Bei Versetzung in ein Amt von geringerem Rang und planmäßigem Dienst Einkommen behält der Beamte seine bisherige Amtsbezeichnung um das Dienst Einkommen der bisherigen Stelle.“ Reichsgesetzblatt 1933, Teil I, S. 175.
- 24 Vgl. Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 604.
- 25 Alfred Meyer an Bernhard Rust, 28. Januar 1939. LAV NRW OWL D 9 Detmold 1, Nr. 138, Bl. 73-74.
- 26 Regierungspräsident Minden, Abt. für Kirchen und Schulen an Rust, 26. September 1933. Ebd., Bl. 99-101.
- 27 Hier und das folgende Zitat: Rektor [Schürmann] an den Regierungspräsidenten von Minden vom 2. Juni 1933. Ebd., Bl. 122-124.
- 28 Ebd., Bl. 79-94.
- 29 Vgl. hier und das Folgende: Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 599, 603.
- 30 Vgl. Maria Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert (Lippische Studien. Forschungsreihe des Landesverbandes Lippe in Detmold, 10). Lemgo 1982, S. 188.
- 31 Ebd.
- 32 Zum Lebenslauf Rainer Schlössers siehe: Ralf Klausnitzer: ‚Wir rücken die Burgen unseres Glaubens auf die Höhen des Kaukasus‘: ‚Reichsdramaturg‘ Rainer Schlösser

- zwischen Jena-Weimar und Führerbunker. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 9 (1999), S. 294-317 sowie Stefan Hüpping: Rainer Schlösser – Soldat und Dichter. In: Rolf Düsterberg (Hrsg.): Dichter für das „Dritte Reich“. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. Bielefeld 2009, S. 229-258.
- 33 Rainer Schlösser an das Reichspropagandaamt Westfalen-Nord (Durchschlag), 10. Juli 1941. BAArch R 55/20452, Bl. 135.
- 34 Rainer Schlösser: Die Wiederkunft Christian Dietrich Grabbes. In: Der deutsche Schriftsteller 1 (1936), H. 10-11, S. 218-222, 243-246. Wiederabdruck mit Textproben als: Ders.: Grabbes Vermächtnis. Münster/Westf. 1937.
- 35 Vgl. das Urteil Ludwig Tiecks über Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“: „Ihr Werk hat mich angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt und meine große Theilnahme für den Autor gewonnen.“ Zit. nach: Thomas Schneider: „Grabbe, Christian Dietrich“. In: Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1997, S. 270-272, hier: S. 270.
- 36 Vgl. Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe in der Germanistik des Dritten Reichs. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich (Anm. 1), S. 9-46, hier: S. 27.
- 37 Rainer Schlösser: Grabbes Vermächtnis (Anm. 34), S. 10.
- 38 Adolf Bartels: Geschichte der Deutschen Literatur. Große Ausgabe in drei Bänden. Bd. 2 (Die neuere Zeit). Leipzig 1924, S. 327.
- 39 Ebd., S. 323.
- 40 Vgl. Rainer Schlösser: Grabbes Vermächtnis (Anm. 34), S. 24.
- 41 Vgl. ebd., S. 18.
- 42 Ebd., S. 18.
- 43 Hier und im Folgenden: Robert Nissen: Berühmte Westfalen. Münster/Westf. 1935, S. 50.
- 44 Rede des Propagandaministers Dr. Joseph Goebbels vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933. In: Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart 5 (1933), S. 28-40, hier: S. 34.
- 45 Maria Pormann: Grabbe (Anm. 30), S. 185.
- 46 Wie Anm. 11.
- 47 Ernst Keppler an Joseph Goebbels, 21. August 1936. BAArch R 55/20451, Bl. 143-144.
- 48 Ministerbüro Goebbels an Rainer Schlösser, 18. Januar 1936. Ebd., Bl. 25.
- 49 Rainer Schlösser an Ministerialrat Karl Hanke, 3. Juli 1936. Ebd., Bl. 135.
- 50 Ebd., Bl. 136.
- 51 Rainer Schlösser an Götz Otto Stoffregen, 24. September 1936. Ebd., Bl. 213.
- 52 Entwurf Gerhart Scherlers vom 17. August 1936. Ebd., Bl. 251.
- 53 Heinrich Hollo: Plan einer Grabbewoche. LAV NRW OWL L 76, Nr. 171, Bl. 290.
- 54 Vgl. Rolf Düsterberg: Hanns Johst: Der Barde der SS. Karrieren eines deutschen Dichters. Paderborn 2004, S. 47ff. „Der Einsame“ wurde während der Grabbe-Tage 1936 in einer Inszenierung der Städtischen Bühnen Münster gespielt; vgl. Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik (Anm. 15), S. 451.

- 55 Vgl. [Fritz] Schmidt an das RMVP, 22. September 1936. BArch R 55/20451, Bl. 206.
- 56 Hier und im Folgenden: Heinrich Hollo: Plan einer Grabbewoche (Anm. 53), Bl. 289-290.
- 57 Vgl. Durchschlag eines Rundschreibens an die Intendanten der Stadttheater Münster, Bielefeld, Hannover, Osnabrück und Bochum. BArch R 55/20451, Bl. 2.
- 58 Ebd.
- 59 Siehe die für die Reichsdramaturgie angefertigten Gutachten zu Grabbes Werken. BArch R 55/20168, R 55/20180, R 55/20203.
- 60 Vgl. Rainer Schlösser an Heinrich George, 8. August 1938. BArch R 55/20451, Bl. 327. Siehe auch: Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 595.
- 61 Rainer Schlösser an Hans Walter Klein, 23. Oktober 1941. BArch R 55/20203, Bl. 41.
- 62 Vgl. Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 595f.
- 63 Vgl. „Grabbe-Gesellschaft. Tagung des Vorstandes und Beirates am Mittwoch, 1. Juni 1938 in der Porta Westfalica“ (Protokoll). BArch R 55/20451, Bl. 475-481.
- 64 Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 596.
- 65 Vgl. Heinrich Hollo an Rainer Schlösser, 26. Mai 1941. BArch R 55/20452, Bl. 76.
- 66 Vgl. Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 597.
- 67 Heinrich Hollo: Geschichte der Detmolder Grabbetage (Anm. 11), S. 3.
- 68 Heinrich Hollo: Die Detmolder Grabbe-Woche 1936 im Urteil der deutschen Presse. Detmold (Reichspropagandaamt Westfalen-Nord) 1937. Zit. nach: Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik (Anm. 15), S. 453.
- 69 Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung oder Die entfesselte Phantasie eines Menschenfreundes auf der Zauberinsel. In: Kladderadatsch 89, 13. September 1936, S. 37.
- 70 Rainer Schlösser an Walther Koerber, 15. September 1936. BArch R 55/20451, Bl. 269.
- 71 Gesicht eines literarischen Revolutionärs. Vor 100 Jahren starb Christian Dietrich Grabbe. In: B.Z. am Mittag vom 9. September 1936.
- 72 Wie Anm. 70.
- 73 Maria Porrmann: Grabbe-Dramatik (Anm. 1), S. 48.
- 74 Kunstbericht statt Kunstkritik. In: Völkischer Beobachter vom 28. November 1936.
- 75 Vgl. Michael Vogt: Durchbruchsschlacht (Anm. 1), S. 109.
- 76 Vgl. Rainer Schlösser an Alfred Meyer, 7. Mai 1941. BArch R 55/20452, Bl. 72 bzw. Schlösser an Ministerialrat Karl Hanke, 3. Juli 1936. BArch R 55/20451, Bl. 135-136. Siehe auch: Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik (Anm. 15), S. 457f.
- 77 Vgl. Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 607f.
- 78 Maria Porrmann: Grabbe (Anm. 30), S. 268.
- 79 Ebd., S. 277.
- 80 Vgl. Werner Broer: Grabbe-Gesellschaft (Anm. 9), S. 602.
- 81 Vgl. Maria Porrmann: Grabbe (Anm. 30), S. 278.
- 82 Ebd.

- 83 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 607.
- 84 Ebd., S. 586.
- 85 Rainer Schöllers: Das einfältige Herz oder Eichendorff als Geschichtsschreiber unseres Innern. In: *Völkischer Beobachter* vom 18. Mai 1934.
- 86 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 607. Siehe auch: Martin Hollender: Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs. *Einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888-1988)*. Frankfurt/M. 1997, S. 145.
- 87 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 585, 588.
- 88 *Völkischer Beobachter* vom 18. Februar 1932. Zit. nach: Ebd., S. 589f.
- 89 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 590. Zit. werden Briefe Karl Sczodroks aus dem Nachlass Adolf Dyroffs in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 2834, vom 2. Juni, 9. August und 19. August 1933.
- 90 Siehe im Einzelnen: Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 587ff.
- 91 Nach 1940 in der eingedeutschten Schreibweise: Schodrok; vgl. Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 5), S. 588.
- 92 Thomas Mann: Eichendorffs ‚Taugenichts‘. In: *Aurora* 3 (1933), S. 77-81. Der Aufsatz ist im Wesentlichen die einleitende Passage seines Essays „Der Taugenichts“. In: *Die neue Rundschau* (November 1916), H. 11, S. 1478-1490.
- 93 Die Darstellung folgt: Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume* (Anm. 9), S. 598ff.
- 94 Hier und im Folgenden: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): *Grabbe im Dritten Reich* (Anm. 1), S. 7.
- 95 Vgl. Christoph Schmidt: *Nationalsozialistische Kulturpolitik* (Anm. 15), S. 476.
- 96 LAV NRW OWL L 80.04, Nr. 1501 („Grabbe-Gesellschaft“).

DETLEV HELLFAIER

Von Freunden, Witwen und schönen Kindern Neue Quellen für die Freiligrath-Forschung

Ferdinand Freiligrath gehört bekanntermaßen zu den Sammlungsschwerpunkten der Lippischen Landesbibliothek Detmold; wiederholt wurde jüngst über diesbezügliche Aktivitäten und Dienstleistungen der Bibliothek auf dem Gebiet der bibliographischen Erschließung und der Dokumentation berichtet.¹ Auf den Frühjahrsauktionen 2011 und 2012 des Auktionshauses Stargardt in Berlin konnten erfreulicherweise wieder ein Gedichtautograph sowie mehrere Briefautographen aus der Zeit zwischen 1837 und 1871 ersteigert werden.² Während vom Gedichtautograph weitere Redaktionen (Reinschriften) bekannt sind, blieben die Briefe bisher ungedruckt und damit auch der Forschung unbekannt; mithin erscheint es lohnend, zumindest den aussagekräftigen Handschriften ein wenig nachzugehen, sie vorzustellen und in ihre Überlieferungszusammenhänge einzuordnen.

Burns und seine Freunde

Bei dem jüngst erworbenen Gedichtautograph, das mit einem zugehörigen Brief eingeliefert wurde, handelt es sich um eine Reinschrift der Übersetzung der Strophen 14 bis 16 des Gedichts *Epistle to William Sim(p)son*, das der schottische Romantiker und Mundartdichter Robert Burns (1759-1796) im Mai 1785 verfasst hat. Gewidmet ist die Epistle einem befreundeten Lehrer und Poeten aus Ochiltree, East Ayrshire, Schottland, und gilt als „one of the highlights of the Kilmarnock Edition“, gemeint ist damit die Erstausgabe von Burns' *Poems* von 1786, in die die Zuschrift sogleich Eingang gefunden hatte.³ Freiligrath hat das 18-strophige Gedicht einfühlsam übersetzt und ihm den unverfänglichen Titel *An einen Freund* gegeben. Die einschlägigen Werkausgaben führen diese Übersetzung seit 1870;⁴ die sorgfältige Abschrift der genannten Strophen wird ihm Anhang noch einmal wiedergegeben.

Man darf annehmen, dass gerade diese Verse den Übersetzer besonders angesprochen haben, denn namentlich die Strophen 14 und 15 benutzte er gern für Widmungsblätter oder Stammbucheinträge; allein die Lippische Landesbibliothek verfügt über zwei weitere textidentische Fassungen aus dem Jahr 1868, von denen die eine noch in London, die andere kurz nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Bad Rippoldsau im Schwarzwald erstellt worden ist;⁵ mit weiteren

Textzeugen ist sicher zu rechnen. Während man über Hintergrund und Adressaten der beiden Niederschriften aus dem Jahr 1868 nichts weiß, gehört zu dem neu erworbenen Blatt ein aufschlussreicher Brief, der nicht nur über den Empfänger und den Anlass Auskunft gibt, sondern zugleich die Zeit der Übersetzung des Burnsschen Gedichts präzisiert. Danach sandte Freiligrath mit einiger Verspätung am 2. August 1865 von London aus die drei ausgewählten Strophen an die Gebrüder Spiro, Inhaber einer Verlagsbuchhandlung in Hamburg; die Verleger hatten ihn – und andere Dichter – wohl am 1. Mai des Jahres zu einem Beitrag für eine avisierte „Publication“ aufgefordert. Was es mit dieser auf sich hatte, geht aus einem späteren Brief Freiligraths an die Gebrüder Spiro vom 30. Dezember 1865 hervor. Darin dankt er den Verlegern für „Ihre freundliche Sendung der Poeten-Autographen“, bekundet seine große Freude über deren Erscheinen und nennt sogleich eine Reihe von Schriftstellern, die in einer möglichen Fortsetzung Aufnahme finden sollten.⁶ Wie die erforderlichen bibliographischen Recherchen schnell ergeben haben, hatte der Verlag in der Tat eine solche Sammlung unter dem Titel *Autographen deutscher Dichter, nach bisher ungedruckten Dichtungen in Original-Handschriften* herausgegeben.⁷ Mithin war das Freiligrath zur Jahreswende 1865/66 übermittelte Exemplar ein Belegexemplar und mit dem Gedichtautograph *Nach Robert Burns* liegt die dafür verwendete Reproduktionsvorlage vor. Freiligraths faksimiliertes Autograph der Übersetzung nach Burns befindet sich darin alphabetisch eingereiht zwischen denjenigen Johann Georg Fischers und Emanuel Geibels. Bisher wurde das Erscheinungsjahr mit „1867“ in den Katalogen der wenigen besitzenden Bibliotheken fingiert,⁸ doch zeigt Freiligraths Brief, dass das Werk bereits zu Ende des Jahres 1865 druckfrisch vorgelegen haben muss. Die ihm übermittelte Mappe fand unmittelbar Eingang in seine Bibliothek und gelangte mit dieser nach seinem Tode nach Übersee, wo sie sich noch heute in der Boston Public Library befinden dürfte.⁹

Der Brief vom 2. August 1865 an die Gebrüder Spiro mit dem Gedichtautograph hilft zudem, die Zeit der Abfassung der Übersetzung des Gedichts *Epistle to William Sim(p)son (An einen Freund)* näher zu bestimmen, denn Freiligrath spricht darin von „beiliegenden bisher ungedruckten Verse(n) aus einer *kürzlich entstandenen Uebersetzung* eines Burns'schen Gedichtes“; bisher galt das Fragment vom 2. Februar 1868 als ältester Beleg für dessen Übertragung ins Englische.¹⁰ Die Gelegenheit, die Übersetzung zu publizieren, bot sich bald darauf. Auf eine Anfrage um Beiträge für die Zeitschrift *Revue* übersandte Freiligrath dem ihm bekannten Journalisten, Schriftsteller und einstigen radikalen Achtundvierziger Moritz Hartmann (1821-1872) am 15. September 1865 nach Stuttgart eine Epistel und eine Elegie; beide seien bisher nach seinem Wissen „von keinem der bisherigen Burns-Uebersetzer verdollmetscht worden“.¹¹ Bei

der Epistle hat man es mit Sicherheit mit besagter *Epistle to William Sim(p)son (An einen Freund)* und bei der Elegie mit der *Elegy on Captain Matthew Henderson* zu tun; letztere erhielt bei Freiligrath den Titel *Elegie auf den Tod eines Freundes*. Sie gilt als „one of Robert's best elegies“.¹² Beide Gedichte hatten ihn offenbar besonders berührt. Gegenüber Hartmann schwärmte er vom dem zu Herzen gehenden Naturgefühl und der schlichten Schönheit der Verse, die gelegentliche Derbheiten, ja sogar Geschmacklosigkeiten vergessen lassen. Der Abdruck der beiden Übersetzungen blieb indes unausgeführt, denn die *Revue*, wohl ein ambitioniertes Zeitschriftenprojekt Hartmanns, kam nicht zustande. Und als er diesem am 24. Februar 1867 seine Übersetzung *Dreikönigsfest in Alt-England* des englischen Dichters Robert Herrick (1591-1674) vermutlich zum Abdruck in der von Hartmann redaktionell betreuten Zeitschrift *Freya* übermittelte, fragte er bescheiden an, ob dieser nicht auch „speciell für kleinere poetische Uebersetzungen ein Plätzchen übrig habe(n)? Für Sachen z.B., wie jene Burns'schen Episteln ...“¹³ Nach eigener Aussage war ihm durch das Eingehen des *Morgenblattes für gebildete Stände* ein publikumsträchtiges Organ verloren gegangen. Doch aus der Publikation in der *Freya* wurde nichts, denn auch die erschien mit dem siebten Jahrgang 1867 zum letzten Mal.

Erfolg hatte Freiligrath erst ein Jahr später. Noch von London aus und inmitten der Umzugsvorbereitungen korrespondierte er mit Wilhelm Vollmer, Cheflektor und Archivar der Cottaschen Verlagshandlung in Stuttgart und zugleich – gemeinsam mit Moritz Hartmann – Herausgeber der bei Cotta erscheinenden *Augsburger Allgemeinen Zeitung*.¹⁴ Der einflussreiche Berater des renommierten Klassiker-Verlages hatte Gefallen an Freiligraths Walt-Whitman-Übersetzungen für die Wochenausgabe der *Augsburger Allgemeinen* gefunden. Freiligrath nutzte die Gelegenheit: Er legte seinem Brief vom 12. Juni 1868 noch „ein paar Gedichte nach meinem alten Burns“ bei und versicherte, dass „die hier folgenden *beiden* Stücke“ – obwohl so charakteristisch – „bis jetzt noch von keinem der vielen Burns-Uebersetzer berücksichtigt worden“ seien.¹⁵ Die „beiden Stücke“, nämlich *An einen Freund* und *Elegie auf den Tod eines Freundes*, erschienen dann auch am 26. Juni und am 3. Juli 1868 unter der Rubrik *Neue Uebersetzungen nach Robert Burns* im Feuilleton der Wochenausgabe der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*¹⁶ und finden sich seither in den einschlägigen Gesamtausgaben. Freiligrath erbat sich die letzten Nummern des Blattes ins Schwarzwaldbad Rippoldsau, wohin er sich nach der Rückkehr aus dem Exil für einige Wochen zurückgezogen hatte.¹⁷ Was er las, hat ihn augenscheinlich nicht vollends begeistert, denn am 3. Oktober 1868, als er Vollmer erneut „einige poetische Kleinigkeiten“ zum Abdruck übermittelte, mahnte er dringend genaue Korrektur an, da „in den Whitman'schen u[nd] Burns'schen Proben etliche Fehler stehen geblieben“ seien, „die dem gewöhnlichen Leser kaum auffallen, den Verfasser aber um

so tiefer – erschüttern“.¹⁸ Ein Abgleich mit der Wiedergabe in den vom ihm selbst redigierten *Gesammelten Dichtungen* konnte diese Kritik im Hinblick auf die Burns-Gedichte allerdings nicht bestätigen.

Auch wenn Freiligrath im Juni 1868 Wilhelm Vollmer wissen ließ, dass er nach mehr als drei Jahrzehnten der Beschäftigung mit dem Schotten „noch immer nicht mit ihm fertig“ sei und er „noch manches Andere von Burns“ im Pult habe, so waren die beiden Gedichte an die „Freunde“ wohl seine letzten Burns-Übersetzungen; zumindest die letzten, die veröffentlicht worden sind. Die ersten Übertragungen – nämlich *Nun holt mir eine Kanne Wein ..., O, sah ich auf der Haide dort...* und *Die süße Dirn von Inverneß* – waren 1835 im *Morgenblatt für gebildete Stände* publiziert und durch den Band *Gedichte* von 1838 populär geworden; weitere 19 Gedichte nach Burns erschienen bis 1868, wobei das engere Zeitfenster zwischen 1835 und 1840 liegt.¹⁹ Nach eigenem Bekunden zählte Burns zu Freiligraths Lieblingsdichtern, und noch 1866 berichtete er stolz, dass er die Erstaussgabe von 1786 besitze.²⁰ Eine von ihm ins Auge gefasste Anthologie mit Übersetzungen des schottischen Dichters ließ sich jedoch nicht realisieren.²¹ – Die mittlerweile günstige Überlieferungslage zu Ferdinand Freiligrath ist sicher geeignet, zu einer intensiveren Beschäftigung mit Freiligrath als Burns-Übersetzer anzuregen. Die neu erworbenen Autographen sowie einige mit diesen in unmittelbarem Kontext stehenden, noch nicht oder nur unzureichend publizierten Briefe werden nachstehend ediert.

[1]

Nach Robert Burns.

Fragment.

[14.] In jeder Tracht voll Reizes nur
bist du dem Herzen, o Natur, –
Ob licht und lachend nun die Flur
Der Lenz belaubt,
Oder durchs Land auf öder Spur
Der Winter schnaubt.

[15.] Nie ließ die Muse sich gewinnen,
Trieb es den Dichter nicht zu sinnen
Einsam, wo Bäche rieselnd rinnen,
Und rauscht das Ried;

O süß, zu schweifen u[nd] zu spinnen
Ein herzig Lied!

[16.] Mag wirr u[nd] wüst die Menge streben,
Die weltliche, – mir sei's gegeben,
Natur, in deinem Dienst zu leben,
Und ohne Harm
Seh' über seinen Hort ich weben
Den summenden Schwarm!

F[erdinand]Freiligrath

Ferdinand Freiligrath: An einen Freund, Mai 1785, [Strophen 14-16] nach Robert Burns, eigenhänd. Gedichtautograph mit Unterschr., undat. [1865]. – 1 Bl., 1 beschr. S., 32,3x20,5 cm. – LLBD, FrS 597. – Erstdr.: An einen Freund. Mai 1785. – In: Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Stuttgart 2 (1868), Nr. 26 vom 26. Juni, S. 401f. – Abb.: J. A. Stargardt: Katalog 695, 2011, S. 27, Nr. 49.

[II]

11, Portland Place,
Lower Clapton,
London.

2. Aug[ust] 1865.

Geehrte Herren,
Die Beantwortung Ihres gefälligen Rundschreibens vom 1. Mai d[es] J[ahres] hat sich durch einen Zufall verspätet, u[nd] bitte ich desfalls um Ihre gütige Entschuldigung.

Ihrer mich ehrende Aufforderung, zu der von Ihnen beabsichtigten Sammlung einen Beitrag zu geben, entspreche ich mit aufrichtigem Vergnügen, u[nd] überreiche Ihnen zu dem Ende die beiliegenden, bisher / ungedruckten, Verse aus einer kürzlich entstandenen Uebersetzung eines Burns'schen Gedichtes. Mögen dieselben den Zwecken Ihrer Publikation angemessen scheinen, und, vor allen Dingen, mögen sie nicht zu spät kommen!

Eine geneigte Empfangsanzeige wird mich verbinden.
Hochachtungsvoll
ergeben F[erdinand]Freiligrath

Herren
Gebr[üder] Spiro
Verlagshandlung
in Hamburg.

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Gebr. Spiro, Verlagsbuchhandlung in Hamburg, dat. London, 2. August 1865. – 1 Doppelbl., 2 beschr. S. – 18,2x11,3 cm. – LLBD, FrS 597 Beil. – Teildr.: J. A. Stargardt: Katalog 695, 2011, S. 26, Nr. 49.

[III]

11, Portland Place,
Lower Clapton,

Sept[em]b[er] 15. [18]65.

Hier, lieber Hartmann, schicke ich Ihnen (besser spät, als gar nicht!) einen Beitrag für Ihre Revue. Möge er Ihnen gefallen! Beide Gedichte, so viel mir bekannt, sind noch von keinem der bisherigen Burns-Uebersetzer verdollmetscht worden, (die neue Verdeutschung von Karl Bartsch* habe ich freilich noch nicht gesehen), und ich hoffe darum Ihren Lesern, wenn auch nichts Eigenes, (wie käme ich dazu in dem Londoner Wirrwarr?), aber doch etwas Neues zu / bieten. Sie werden mir zugeben, daß beide, die Epistel wie die Elegie, allerliebste sind, u[nd] namentlich durch das frische Naturgefühl, das sie durchhaucht, zum Herzen sprechen. Hier u[nd] da muß man freilich eine kleine Derbheit oder selbst Geschmacklosigkeit mit in Kauf nehmen. Wie seltsam contrastiren nicht z.B. der barocke Eingang des zweiten Gedichts mit der schlichten Schönheit der übrigen Strophen?

Nun, möge die Sendung, wie sie denn auch sei, Ihnen / wenigstens meinen guten Willen an den Tag legen! Später, wenn es Ihnen dienen kann, will ich gern von Zeit zu Zeit Aehnliches folgen lassen.

Also: Glückauf zur Revue! Ich sehe dem ersten Heft mit Verlangen entgegen! Das Unternehmen wird unter Ihrer Leitung gewiß reüssiren!

Meine Frau dankt mit mir Ihnen u[nd] den lieben Ihrigen für das freundliche Andenken, das Sie uns bewahrt haben. Tausend herzliche Grüße von Haus zu Haus! Ihnen, u[nd] Ihren Kindern, hoffen wir, geht es wohl! Auch wir sind zufrieden.

Treu u[nd] herzlich der Ihrige F[erdinand]F[reiligrath]

N[ota]B[ene] Sie überwachen doch ja, u[nd] zwar mit freundschaftlicher Sorgfalt, die Correctur meiner Verse?

Und dürfte ich Sie bitten, von dem betreffenden Bogen ein Dutzend oder ein halb Dutzend – das genügt, Separatabzüge machen lassen, u[nd] mir sous bande per Post zuschicken zu wollen?

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Moritz Hartmann in Stuttgart, dat. London, 15. September 1865. – 1 Doppelbl., 4 beschr. S. – 18,2 x 11,2 cm. – Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 46733. – Teildr.: KARL GLADT, Deutsche Schriftfibel. Anleitung zur Lektüre der Kurrentschrift des 17.-20. Jahrhunderts. Graz 1976, S. 224, Abb. Beisp. Nr. 73.

* *Robert Burns: Lieder und Balladen, erster und zweiter Theil; deutsch von Karl Bartsch. Hildburghausen 1865. 136, 159 S., kl.-8°.*

[IV]

11, Portland Place
Lower Clapton,
London

Dec[ember] 30th 1865

Gehrte Herren,

Vorgestern Abend wurde ich durch Ihre freundliche Sendung der Poeten-Autographen aufs Angenehmste überrascht, u[nd] beeile mich, Ihnen meinen herzlichen Dank für die große Freude abzustatten, die sie mir damit gemacht haben. Die Publikation ist durch Inhalt u[nd] Ausstattung gleich ansprechend, u[nd] ich wünsche aufrichtig, daß der Empfang derselben Seitens des Publikums Sie für alle dem Unternehmen zugewandte Mühe u[nd] Liebe / reichlich entschädigen möge!

Schade, daß so viele bedeutende Namen (ich nenne nur, die mir eben einfallen: Dingelstedt, Gutzkow, Prutz, Herwegh, Hermann Lingg, Gottfried Keller, Moritz Hartmann, W[olfgang] Müller von Königswinter, Emil Rittershaus, – u[nd] wie viele sonst noch!) diesmal ausgeschlossen bleiben! Vielleicht fassen Sie diese, u[nd] andere, einmal in einer späteren Weihnachtsmappe zusammen.

In aufrichtiger Hochachtung
ergeben
F[erdinand] Freiligrath

Herren
Gebr[üder] Spiro,
Hamburg.

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Gebr. Spiro, Verlagsbuchhandlung in Hamburg, dat. London, 30. Dezember 1865. – 1 Doppelbl., 2 beschr. S. – 21,4x13,4 cm. – Dortmund, Stadt- u. Landesbibliothek, Atg. 14676.

[V]

24/2.[18]67.

Lieber Hartmann,
Die herzlichsten Grüße zuvor, u[nd] freudigen Anruf auf Ihren neuen Posten, auf dem Sie die alten treuen Waffen so wacker funkeln lassen!

Kann Ihnen die Beilage für Ihr Feuilleton dienen, so wird es mich freuen, wenn Sie Gebrauch davon machen wollen. Nur bitte ich in dem Fall, daß es bald geschehen möge, damit das Ding nicht / vollends altbacken werde.

Würden Sie gelegentlich auch für Anderes, speciell für kleinere poetische Uebersetzungen, ein Plätzchen übrig haben? Für Sachen z[um] B[eispiel], wie jene Burns'schen Episteln, die Sie damals, wegen Nichtzustandekommens Ihrer Revue, nicht benutzen konnten? Oder für Aehnliches, wie es sich ab u[nd] zu ergeben dürfte? Seit dem Eingehn des Mor/genblatts weiß ich kaum noch, wo ich mich mit solchen Kleinigkeiten ansiedeln soll, u[nd] würde mich freuen, wenn ich dann u[nd] wann in der Kühle Ihres Erdgeschosses, auf altbefreundetem Cotta'schen Boden, eine kleine Rast halten könnte.

– Und wie geht es Ihnen, wie den Ihrigen? Ihnen u[nd] Ihrer lieben Frau die wärmsten Grüße u[nd] das treuste Gedenken von mir und / meinem ganzen Hause!

Ihr F[erdinand]Freiligrath

[Beilage:]

Dreikönigsfest in Alt-England. Nach Robert Herrick** von Ferdinand Freiligrath

Jetzt geht der Spaß los
Mit Kuchen und Klos,
[...]

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Moritz Hartmann in Stuttgart, dat. [London,] 24. Februar 1867. – 1 Doppelbl., 3 ¼ beschr. S. – 13,4x10,6 cm; S. 1 oben links Freiligrath (Hd. 19. Jh.) – LLBD, FrS 602. – Beil.: 1 Doppelbl., ½ beschr. S. – 21,8x13,8 cm. – Ausz.: J. A. Stargardt: Katalog 698, 2012, S. 45, Nr. 76.

** *Robert Herrick (1591-1674), engl. Dichter. – Freiligraths Übersetzung erschien zuerst 1877 in: Gesammelte Dichtungen. Neue, sehr verm. u. vervollst. Aufl., Bd. 4. Stuttgart: Göschen 1877, S. 71-72; Neue Gedichte. Stuttgart: Cotta 1877, S. 305f.*

[VI]

London, 12/6.[18]68

Hochverehrter Herr,

In der Unruhe des Abschiednehmens u[nd] Einpackens kann ich Ihnen heute nur in aller Kürze für Ihren freundlichen Brief vom 4. d[es] M[onats] meinen Dank abtatten. Ich hörte gern, daß Ihnen die Proben aus W[alt] Whitman für die W[ochen-] A[usgabe] der A[ugsburger] A[llgemeinen] Z[eitung] passend schienen, u[nd] daß Sie mir erlauben wollen, Ihnen nachträglich noch einige Andere von meinem wunderlichen Heiligen zu senden. Sobald ich die jetzige Tummelei überstanden u[nd] meinen nächsten Bestimmungsort erreicht habe, soll / dies alsbald geschehen.

Unterdessen leg' ich Ihnen hier ein paar Gedichte nach meinem alten Burns bei. Meine ersten Uebertragungen nach Burns erschienen, irr' ich nicht, im Sommer 1835 im „Morgenblatt“, – und ich bin noch immer nicht mit ihm fertig! Die hier folgenden beiden Stücke, (wie manches Andere von Burns, was ich noch

im Pult, d[as] h[eißt] jetzt in der Packkiste, habe), sind bis jetzt noch von keinem der vielen Burns-Uebersetzer berücksichtigt worden. Und sie sind doch so charakteristisch für den Dichter! Wenn sie Ihnen passen, so bestimm' ich sie mit Vergnügen für die Wochenausgabe.

Auf Ihre freundliche Anfrage erwidere ich, daß ich zunächst aus Gesundheitsrücksichten für eines meiner Kinder, einen kurzen Aufenthalt in irgend einem kleineren Bade der Pfalz oder des Schwarzwaldes (in welchem, steht noch nicht ganz fest) nehme, u[nd] mich von dort aus mit Muße nach einer bleibenden Stätte in Süddeutschland umsehen werde. Ich habe dabei allerdings an die ländliche Umgebung Stuttgarts gedacht, doch ist noch nichts bestimmt, u[nd] ich würde unter Umständen (beim Finden einer mir durchaus passenden Wohnung usw.) selbst soweit südlich, wie der Bodensee, gehn. Jeden/falls, mag ich denn zuletzt auch bleiben, wie sich's eben trifft, hoff' ich Sie im nächsten Monat persönlich zu begrüßen. Und darauf freue ich mich herzlich.

Die Wochen-Ausgabe wollen sie mir gütigst nur noch bis Ende dieses Monats hierher zukommen lassen. Vom 1. Juli ab hoffe ich sie in Deutschland zu lesen.

In aufrichtiger Hochachtung
Ihr ergebenster F[erdinand]Freiligrath

Herrn
Dr. W[ilhelm] Vollmer
in Stuttgart.

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Wilhelm Vollmer in Stuttgart, dat. London, 12. Juni 1868. – 1 Doppelbl., 4 beschr. S. – 17,7x11,2 cm – LLBD, FrS 132. – Druck: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath, ein Dichtersleben in Briefen. Bd. 2. Lahr 1882, S. 382f.

[VII]

Bad Rippoldsau
6/7.[18]68.

Sehr geehrter Herr,
Ich schrieb Ihnen zuletzt aus London unter Beifügung einiger Uebersetzungen nach Burns. Jetzt bin ich seit einigen Tagen in Rippoldsau, – bei Regenwetter u[nd] ohne Lectüre. So komme ich denn, um Ihnen mit einer freundlichen Bitte beschwerlich zu fallen. Hätten Sie vielleicht die große Güte, mir die letzten

Nummern der Wochenausgabe der A[ugsburger] A[llgemeinen] Z[ei]t[un]g (von N[umme]r 21 incl[usive] an) unter Kreuzband zuschicken zu lassen, / u[nd] dann bis auf Weiteres mit der Sendung wöchentlich fortzufahren? Mit „Rauch“ wird es mir hoffentlich möglich sein, Nebel u[nd] Regen aus dem Felde zu schlagen.

Ich gedenke noch gegen 4 Wochen hierzubleiben, werde aber wahrscheinlich schon vorher einen kurzen Abstecher nach Stuttgart machen.

Genehmigen Sie unterdessen meine herzlichen Grüße!

Hochachtungsvoll
Ihr ergebener
F[erdinand] Freiligrath

Herrn
Dr. W[ilhelm] Vollmer.

Ferdinand Freiligrath, eigenh. Brief m. Unterschr. an Wilhelm Vollmer in Stuttgart, dat. Bad Rippoldsau, 6. Juli 1868. – 1 Bl., 2 beschr. S. – 17,7x11,2 cm – LLBD, FrS 133.

Briefwechsel Freiligrath – Louise Christiane Grabbe

Mit der Erwerbung eines Briefes vom 9. August 1841 an Louise Christiane Grabbe, geborene Clostermeier, die Witwe des Dramatikers, konnte eine Lücke in der Briefüberlieferung geschlossen werden.²² Bekanntlich war Freiligrath von früher Jugend an der Familie des Archivrats Christian Gottlieb Clostermeier besonders verbunden. Das Nachbarhaus „Unter der Wehme“ in Detmold wurde ihm gleichsam zum zweiten Zuhause. Mit seinem Gedicht *Lang, lang ist's her – Eine Erinnerung aus dem Jahre 1824* hat Freiligrath dem gelehrten Mentor ein liebenswertes lyrisches Denkmal gesetzt. Von der engen Verbindung zur Familie Clostermeier künden gehaltvolle Stammbucheinträge und ein Briefwechsel, der die Zeit von 1825 bis 1846 umfasst, nach des Archivrats Tod im Jahre 1829 wurde er mit dessen Tochter Louise Christiane (1791-1848) weitergeführt; diese hatte am 6. März 1833 Christian Dietrich Grabbe geheiratet. Alfred Bergmann hat diesen Briefwechsel 1953 ediert, kommentiert und dabei schon rekonstruieren können, dass etwa neun Briefe fehlen.²³ Namentlich die Briefe der Witwe – Grabbe war am 12. September 1836 gestorben – geben aussagekräftig

Zeugnis zu Charakter und Persönlichkeit dieser Frau, die den späten Lebensgang des Dichters und dessen Nachleben nachhaltig beeinflusst hat. Bergmanns grabbezogene Darstellung hat vor einiger Zeit eine Korrektur erfahren, die Louise Christiane in den Kontext der sozialen Situation der Frau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt; die Bewertung gelangt damit zu einem differenzierteren Urteil.²⁴ Über die privaten und lokalen Nachrichten hinaus kommt den Briefen erheblicher Quellenwert zu für die Druckgeschichte der *Hermannsschlacht* 1838 bei Schreiner in Düsseldorf, für die Entstehung und die Rezeption der subjektiv belasteten Grabbe-Biographie von Eduard Duller sowie für die von diesem und Freiligrath projektierte Gesamtausgabe der Werke Grabbes.

Der jüngst erworbene Brief gehört in letzteren Zusammenhang. Freiligrath hatte den jungdeutschen Schriftsteller Eduard Duller, der Grabbe bereits kurz nach dessen Ableben einen Nachruf in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Phönix* gewidmet hatte, im Frühjahr 1837 für die Abfassung einer Lebensskizze Grabbes gewinnen können.²⁵ Auf nur schmaler Quellenbasis, nämlich kurzer persönlicher Bekanntschaft im Jahre 1834 in Frankfurt am Main, einem von der Witwe schriftlich beantworteten Fragenkatalog, vom Hörensagen und sonstigen allgemein zugänglichen Schriften hatte dieser die erste Biographie Grabbes vorgelegt, die zusammen mit der *Hermannsschlacht* 1838 erschienen war.²⁶ Seine unkritische Darstellung und insbesondere die ungeprüfte Übernahme der Angaben Louise Christianes hatten bekanntermaßen für erheblichen Unmut und harschen Widerspruch allenthalben gesorgt.

Als Freiligrath im Mai 1841 frisch vermählt mit Ida Melos nach Darmstadt übersiedelt war, um zusammen mit Heinrich Künzel die Wochenschrift *Britannia* herauszugeben, traf er dort wieder mit Duller zusammen. Ein mehrmonatiger Aufenthalt bei ihrer Cousine Eleonore Keiser²⁷ in Mannheim gab nun Louise Christiane Grabbe die Möglichkeit, ein Wiedersehen mit Freiligrath und ein Zusammentreffen mit Duller, den sie persönlich bisher nicht kennengelernt hatte, in Darmstadt zu arrangieren.²⁸ Aus welchen Gründen auch immer („Es ist dies übrigens bloß ein Scherz – so eine Laune von mir“)²⁹ beabsichtigte sie, diesem zunächst unerkannt zu begegnen. Wie der Brief vom 9. August zeigt, ging Freiligrath bereitwillig darauf ein. Aufgrund einer längeren Abwesenheit Dullers kam ein Treffen in Darmstadt allerdings erst im Oktober 1841 zustande. Zur avisierten Gesamtausgabe der Werke und Briefe Grabbes durch Freiligrath und Duller ist es in der Folgezeit nicht gekommen, obwohl Louise Christiane Grabbe das Vorhaben nach anfänglichem Misstrauen lebhaft unterstützt und bereits Grabbe-Autographen zum Abschreiben zur Verfügung gestellt hatte. Ein 1829 zwischen Grabbe und seinem Verleger Kettembeil geschlossener Vertrag verhinderte, das Vorhaben einer Grabbe-Gesamtausgabe weiter voranzutreiben.³⁰ Das „Briefchen vom 11. Juli“, um dessen Zustellung Freiligrath sich

sorgte, hatte Louise Christiane Grabbe sehr wohl in Mannheim erreicht, doch verzögerte eine kurzzeitige Abwesenheit die erwartete Antwort.³¹

Darmstadt, 9 Aug[ust] 1841

Verehrte Freundin,

fast ängstigt es mich, daß ich auf mein Briefchen vom 11 Juli keine Antwort von Ihnen erhalten habe. Es ist Ihnen doch richtig zugekommen? Oder waren Sie, zur Zeit als es in Mannheim anlangte, schon in Baden, u[nd] sind vielleicht noch dort? Ich habe seitdem auch einen Brief von Duller empfangen, der seine Rückkehr wahrscheinlich auf Anfang k[ommenden] M[onats] festsetzt. Wollen Sie ihn incognito kennen lernen, so versteht es sich von selbst, daß ich die strengste Verschwiegenheit beobachte. Lassen Sie mich gütigst nur mit zwei Worten wissen, ob u[nd] wann ich Ihnen hier entgegensehen darf. Es schmerzt mich wahrhaft, Sie nicht in mein Haus einladen zu können; wir sind leider noch so klein eingerichtet, daß es bei'm besten Willen unmöglich ist, u[nd] wir uns das Vergnügen, Sie bei uns wohnen zu sehen, jetzt noch entsagen müssen. Hoffentlich wird es später einmal der Fall sein können. – / Meine Frau empfiehlt sich Ihnen aufs Freundlichste und Angelegentlichste, u[nd] ich bin, wie immer, Ihr treu ergebener F[erdinand] Freiligrath

[Adresse:] Ihrer Wohlgeborenen der Frau Auditeurin Grabbe bei Fräulein Keiser, zu Mannheim, Lit. C. 4, No. 12, am Zeughausplatz. Frei

Ferdinand Freiligrath, eigenhänd. Brief m. Unterschrift an Louise Christiane Grabbe, geb. Clostermeier, in Mannheim, dat. Darmstadt, 9. August 1841. – 1 Doppelbl., 4 S., 1 1/3 beschr. S., mit Adresse. – 20,4x12,8 cm. – Siegelrest u. Adresse auf S. 4. – LLBD, FrS 594. – Ausz.: J. A. Stargardt: Katalog 695, 2011, S. 24, Nr. 46.

Schönes Kind und Miniaturausgabe

Im Juni 2010 wurden im Auktionshaus Koller, Zürich, im Zuge der Versteigerung der „Bibliothek Emanuel Stickelberger“ zwei Freiligrath-Autographen angeboten. Dabei handelte es sich um einen Brief Freiligraths an einen „lieben Herrn Benrath“ vom 12. Dezember 1849 sowie um ein mit Unterschrift versehenes eigenhändiges Gedichtautograph der drei Strophen von *Einem schönen Kinde*. (Mit der *Miniaturausgabe meiner Gedichte*.)³² Während die Lippische Landesbibliothek den leider nur wenig aussagekräftigen Brief an den Aachener Buchhändler Heinrich David Benrath (1817-1883) ersteigern konnte,³³ ging

die schöne Reinschrift des Gedichts für 3.960 CHF (netto) augenscheinlich an einen süddeutschen Antiquar; das Autograph steht nun erneut für 6.500 Euro zum Verkauf.³⁴ Das „einem schönen Kinde“ zugeeignete Gedicht gehört zu den eher weniger bekannten Stücken Freiligraths; weitere Redaktionen sind, so weit sich übersehen lässt, bisher nicht zu Tage getreten. Es zählt zu den Gelegenheits- und Widmungsgedichten, die namentlich die mittlere und dann vor allem die spätere Schaffensperiode des Dichters durchziehen. Freiligrath hat diese Strophen zuerst im Jahre 1843 in das in Darmstadt erscheinende und von jenem Eduard Duller herausgegebene Journal *Das Vaterland. Zeitschrift für Unterhaltung, Literatur und öffentliches Leben* einrücken lassen; wenige Jahre später wurden sie unter dem leicht variierenden Titel *An ein schönes Kind. (Mit der Miniaturausgabe der ‚Gedichte.‘)* und einer unbedeutenden textlichen Veränderung (3. Strophe, 3. Vers: *Anmuth*, statt *Schönheit*) in die Sammlung *Zwischen den Garben* aufgenommen.³⁵ Der Zusatz auf die Miniaturausgabe seiner *Gedichte* korrespondiert mit der ersten Publikation des Gedichts, denn zu Beginn des Jahres 1843 war bei Cotta nun bereits die fünfte Auflage des Werkes herausgekommen, das ihn im deutschen Sprachraum in Windeseile berühmt gemacht hatte. Diese – fünfte – Auflage bedeutete zugleich die erste Auflage der sogenannten „Miniatur-Ausgabe“, einer Duodeztausgabe auf leichterem Papier mit Goldschnitt und abweichender Ausstattung; sie war zwar nicht unbedingt preiswerter, dafür aber handlicher und griffiger. Wie er seinen Freunden Karl Buchner und Levin Schücking um Weihnachten 1842 schrieb, war diese Miniaturausgabe soeben erschienen und man schickte sich seitens des Verlegers sogar schon an, für eine Folgeauflage (= 6. Aufl.) wieder im Oktavformat zu sorgen. Dediziert war die erste Miniaturausgabe Adelheid von Stolterfoth, der Dichterin der Rheinromantik; Freiligrath hatte ihr dies bereits im November 1842 mitgeteilt.³⁶ Die Abfassungszeit des Gedichts *Einem schönen Kinde* lässt sich dank des auf die Miniaturausgabe zielenden Untertitels von Ende 1842 bis spätestens Anfang Juli 1843, des Datums des ersten Erscheinens, eingrenzen. Das Autograph mag, wie der Vergleich zu datierten Manuskripten nahelegt, zeitlich ähnlich einzuordnen sein. Das Gedicht beschreibt selbstverständlich den Inhalt und die Ausstattung der jüngst erschienenen und hier „einem schönen Kinde“ übergebenen Miniaturausgabe von 1843: die exotischen Gedichte der „Löwen- und Wüstenpoesie“ mit ihren Mohren, Seefahrern und fernen Ländern, die zum großen Teil „in der Nordsee Uferbann“, nämlich zwischen 1832 und 1836 in Amsterdam, entstanden sind. Doch während die bisherigen, von 1838 bis 1841 erschienenen vier Auflagen der „Gedichte“ in eher schlichten Einbänden und alltäglicher Ausstattung („in Ruderwams und Reiterkleide“) daher kamen, ist nun die Miniaturausgabe mit Goldschnitt („im Gurt von Gold“) und mit feinem textilem Einband („im Rock von Seide“) auf dunkelbraunem Leinen oder

Leder versehen („südlichfinstren Brauen“). Das hübsche Widmungsgedicht beinhaltet damit eine lyrische Beschreibung der Ausgabe und wurde anlässlich des Verschenkens des neuen Buches verfasst und niedergeschrieben. Natürlich stellt sich die Frage, wer das „schöne Kind“ gewesen sein mag, das die Miniaturausgabe mit solch ansprechender Widmung als Geschenk erhalten hat. Ruft man sich in Erinnerung, mit welchen „Kindern“ Freiligrath in den Jahren 1842-1843 in näheren freundschaftlichen Kontakt gekommen ist, so stößt man zwangsläufig auf die Kinder des mit ihm und seiner Frau Ida eng befreundeten Ehepaares Karl und Auguste Buchner. In deren gastlichem Hause verkehrten die Freiligraths während ihres einjährigen Aufenthaltes in Darmstadt von Mai 1841 bis Mai 1842 desöfteren, und die Verbindung blieb, wie der umfangreiche Briefwechsel ausweist, auch in der Folgezeit bestehen.³⁷ Die heranwachsenden Söhne des Justizrats und Publizisten Karl Buchner (1800-1872), namentlich Wilhelm (1827-1900), der spätere Biograph Freiligraths, Otto (1828-1897) und Adolf (1829-1911) liebten und verehrten Freiligrath, der ihnen „so heiter und menschlich liebenswürdig entgegenkam“;³⁸ eine kindliche Zuneigung ist auch den beiden jüngeren Kindern Marie (1832-1891) und Karl (1837-1874) zu unterstellen. Marie Buchner, die nach der Familienüberlieferung „das Kindle“ genannt wurde und sich durch „einen klaren, guten Verstand und ein weiches, treues Herz“ auszeichnet und sich „unzertrennlich“ dem jüngsten Bruder gewidmet haben soll,³⁹ dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit die Adressatin der prächtig ausgestatteten Miniaturausgabe von 1843 mit dem zugehörigen Widmungsgedicht gewesen sein. Mithin war es wohl auch kein Zufall, dass das Gedicht im Juli gerade in der Zeitschrift *Das Vaterland* platziert wurde, denn dieses Blatt erschien in Darmstadt und dessen Herausgeber war Eduard Duller, der seinerseits zum Freundeskreis der Familie Buchner zählte.

Einem schönen Kinde.
(Mit der Miniaturausgabe meiner Gedichte.)

Da kommt es wiederum heran,
Das Heer von Schiffern und von Mohren,
Das in der Nordsee Uferbann
Mein einsam brütend Hirn geboren.

Doch sind es kaum die alten mehr
In Ruderwams und Reiterkleide;
Wie Herren schreiten sie einher
Im Gurt von Gold, im Rock von Seide.

Mag sie entschuld'gen drum ihr Kleid,
 Wenn sie mit südlichfinstern Brauen /
 Der Schönheit und der Lieblichkeit
 Ins kindlich off'ne Antlitz schauen!

Ferdinand Freiligrath: Einem schönen Kinde. (Mit der Miniaturausgabe meiner Gedichte.), eigenh. Gedicht mit Unterschr., [1843] – 1 Bl., 1 1/5 beschr. S., Gr-8°, leicht gebräunt, kleine Randläsur unten. – Erstdr.: Das Vaterland. Darmstadt, [2,] (1843), Nr. 161 vom 10. Juli, S. 641; unter d. Titel „An ein schönes Kind“ in: Zwischen den Garben. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1849, S. 128.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Julia Hiller von Gaertringen: Das Lippische Literaturarchiv in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. In: Ludger Syré (Hrsg.): Dichternachlässe. Literarische Sammlungen und Archive in den Regionalbibliotheken von Deutschland, Österreich und der Schweiz (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderbände 98). Frankfurt/M. 2009, S.141-155, zur Freiligrath-Sammlung, S. 145-148; Joachim Eberhardt: Jubiläum. Sammlung, Datenbank. Ferdinand Freiligrath in der Lippischen Landesbibliothek. In: ProLibris (2010), 4, S. 151-154; ders. und Claudia Schneider: Vollständiger Überblick über Freiligraths Briefe. Die Datenbank „Ferdinand Freiligrath Briefepertorium“ der Landesbibliothek. In: Heimatland Lippe 103 (2010), S. 282f.
- 2 J. A. Stargardt: Katalog 695, 2011, S. 24-27, Nr. 46-50; Katalog 698, 2012, S. 44f., Nr. 74-78. Den Ankauf der Autographen ermöglichte die „Gesellschaft der Freunde und Förderer der Lippischen Landesbibliothek“ durch großzügige Spenden.
- 3 Zu William Sim(p)son (1758-1815) vgl. die elektronisch vorliegende Robert-Burns-Enzyklopädie <http://www.robertburns/encyclopedia/SimsonWilliam1758-1815.791.shtml>; Robert Burns: Poems, chiefly in the Scottish dialect. Kilmarnock 1786, S. 208-213 (To W. S*****n, Ochiltree. May --- 1785). Die Erstausgabe wurde mehrfach nachgedruckt und liegt auch in digitalisierter Form vor; zur Entstehung und Drucklegung siehe James Mackay: A Biography of Robert Burns. Edinburgh 1992 (Repr. 1993), S. 229-247; vgl. ferner Liam McIlvanney: Burns the Radical. Poetry and Politics in Late Eighteenth-Century Scotland. East Linton 2002, S. 97-119; Robert Crawford: The Bard. Robert Burns, a Biography. Princeton, NJ. 2009, S. 189f. – Benutzt wurden die Ausgaben Robert Burns: The Complete Works, ed. and introd. by James A. Mackay. Ayrshire 1986, S. 107-111, und ders., The Complete Poems and Songs. New Lanark 2000, S. 63-67.
- 4 Ferdinand Freiligrath: Gesammelte Dichtungen. Stuttgart 1870, Bd. 4: Neuere und Neueste, S. 124-128; Freiligraths Werke in sechs Teilen. Hrsg. von Julius Schwering. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1909], Bd. 5, S. 56-59.

- 5 Lippische Landesbibliothek Detmold (künftig: LLBD), Freiligrath-Sammlung (künftig: FrS) 445, Strophe 15, mit eigenhänd. Unterschr., dat. 2. Februar 1868; FrS 583, Strophen 14f., mit eigenhänd. Unterschr., dat. Rippoldsau, 4. August 1868. – Vgl. dazu Detlev Hellfaier: Von London nach Bad Rippoldsau. Ferdinand Freiligrath im Sommer 1868. In: *Badische Heimat* 89 (2009), S. 233-237; geringfügig geändert erschienen u. d. T. ‚Ein herzig Lied!‘ Ein Albumblatt Ferdinand Freiligraths aus Bad Rippoldsau (1868). In: *Heimatland Lippe* 102 (2009), S. 48-50.
- 6 Freiligrath an Gebr. Spiro, London, 30. Dezember 1865 (Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund, Atg 14676).
- 7 Autographen deutscher Dichter; nach bisher ungedruckten Dichtungen in Original-Handschriften. Hamburg o. J., 32 faks. Bll., 4°; die kartonierte Ausgabe kostete 2 Rtl., „in Sammtband“ 5 Rtl. – Über die Verlagsbuchhandlung der Gebr. Spiro ist nur wenig bekannt; sie wurde 1825 gegründet und befand sich am Jungfernstieg 3. Das Verlagsprogramm blieb mit Bildmappen, Hamburg-Führern, aber auch Verzeichnissen der Notierungen der Hamburger Börse überschaubar, vgl. Gesamt-Verlags-Katalog des Deutschen Buchhandels [...] Münster 1881-1894 (Mikrofiche-Ausg. 1986, Sp. 599f., Fiche 39); die Autographen-Mappe von 1867 ist darin nicht mehr enthalten. – Über die Kunst-, Papier- und Verlagsbuchhandlung, Tusch- und Farbenfabrik W. & H. [ab 1840: H. & P.] Spiro vgl. auch Herwarth von Schade: In Hamburg die größte Hoffnung auf Erfolg. Hamburgs Buchhandlungen, Verlage und Druckereien im 19. Jahrhundert (Bibliothemata, 15). Herzberg 1996, S. 57.
- 8 Die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die Universitätsbibliothek Gießen und die Fürstliche Bibliothek Corvey sind im Besitz dieser Sammlung. – Herr Kollege Dr. Günther Tiggesbäumker, Corvey, machte mir dankenswerterweise das Corveyer Exemplar zugänglich; das Erscheinungsjahr „1867“ wurde in diesem Exemplar von Hoffmann von Fallersleben eigenhändig nachgetragen.
- 9 Nachgewiesen bei Karl-Alexander Hellfaier: Die Bibliothek Ferdinand Freiligraths (Nachrichten aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 8). Detmold 1976, S. 1, Nr. 5; danach besaß Freiligrath die kartonierte Ausgabe; James L. Whitney (Hrsg.): *Catalogue of the Library of J. Montgomery Sears including the Poetical Library of Ferdinand Freiligrath*. Cambridge, Mass. 1882, S. 11.
- 10 Siehe Anm. 5; vgl. Detlev Hellfaier: Von London nach Bad Rippoldsau (Anm. 5), S. 234.
- 11 Freiligrath an Moritz Hartmann, London, 15. September 1865 (Wienbibliothek Wien, H.I.N. 46733; Teildruck: Karl Glad: *Deutsche Schriftfibel. Anleitung zur Lektüre der Kurrentschrift des 17.-20. Jahrhunderts*. Graz 1976, S. 224, Abb. Beisp. Nr. 73). – Zu Moritz Hartmann, bes. zu seiner Zeit in Stuttgart, vgl. Otto Wittner: *Moritz Hartmanns Leben und Werke. Ein Beitrag zur politischen und literarischen Geschichte Deutschlands im XIX. Jahrhundert, T. 2 (Gesammelte Werke, 2)*, (Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen, 19). Prag 1907, S. 500-602; kurz Wilmont Haacke: *Hartmann, Moritz*. In: *NDB* 7 (1966), S. 737f.; *Deutsches Literatur-Lexikon*, 3. Aufl., Bd. 7. Bern, München 1979, Sp. 421f.

- 12 Zu Matthew Henderson (1737-1788), einem von Burns hoch geschätzten Freund, „well known ‚society‘ figure in Edinburgh“ und „bon vivant and boon companion of Burns“ mit dem Kosenamen ‚Captain‘, vgl. die Burns-Enzyklopädie online (Anm. 3), ferner James Mackay: A Biography of Robert Burns (Anm. 3), S. 363; George Scott Wilkie: Understanding Robert Burns. Verse, explanation and glossary. Glasgow 2002, S. 208-212; Robert Burns: The complete Works (Anm. 3), S. 337-340; ders.: The Complete Poems (Anm. 3), S. 286-289.
- 13 Freiligrath an Moritz Hartmann, [London,] 24. Februar 1867 (LLBD, FrS 602); J. A. Stargardt: Katalog 698, 2012, S. 45, Nr. 76). – Herricks Gedicht erschien erst nach Freiligraths Tod, vgl. Gesammelte Dichtungen. Neue, sehr verm. u. vervollst. Aufl., Bd. 4. Stuttgart 1877, S. 71f.; Neue Gedichte. Stuttgart 1877, S. 305f.
- 14 Über Wilhelm Vollmer (1828-1887) vgl. Hermann Fischer: Vollmer, Wilhelm. In: ADB 40 (1896), S. 253f.; Herbert Schiller: Wilhelm Vollmer, Literarhistoriker und Politiker. In: Hermann Häring, Otto Hohenstatt (Hrsg.): Schwäbische Lebensbilder. Bd. 1. Stuttgart 1940, S. 539-545; Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl., Bd. 26. Zürich, München 2006, Sp. 300.
- 15 Freiligrath an Wilhelm Vollmer, London, 12. Juni 1868 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath, ein Dichterleben in Briefen. Lahr 1882, Bd. 2, S. 382f.).
- 16 Ferdinand Freiligrath, An einen Freund, Mai 1785. In: Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Stuttgart 2 (1868), Nr. 26 vom 26. Juni, S. 401f.; Elegie auf den Tod eines Freundes. In: Ebd., Nr. 27 vom 3. Juli, S. 417f.
- 17 Freiligrath an Wilhelm Vollmer, Bad Rippoldsau, 6. Juli 1868 (LLBD, FrS 133); vgl. dazu Detlev Hellfaier: Von London nach Bad Rippoldsau (Anm. 5), S. 234, 236.
- 18 Freiligrath an Wilhelm Vollmer, Cannstatt, 3. Oktober 1868 (LLBD, FrS 141).
- 19 Nils Tatter M.A., Hameln, hat 2009 im Rahmen eines Projektes in der Lippischen Landesbibliothek Detmold das gesamte Übersetzungs-Oeuvre Freiligraths noch einmal akribisch zusammengestellt; dabei taten sich bemerkenswerte Details der Überlieferungsgeschichte auf; exemplarisch wurden die Übersetzungen nach Scott, Hugo und Longfellow näher untersucht, vgl. Nils Tatter: „Lieblingsbeschäftigung“ und „fluchwürdiges Helotenwerk“. Ferdinand Freiligrath als Übersetzer. In: Michael Vogt (Hrsg.): Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlass des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek, Detmold (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012, S. 163-180.
- 20 Freiligrath an Gustav Schwab, Amsterdam, 1. Juni 1835 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 15], Bd. 1, S. 155f.); ders. an Hermann Kindt, London, 9. September 1866 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (künftig: GSA), 17/VI, 18d, nach Ferdinand Freiligrath Briefrepertorium, Nr. 1870). – Die Ausgabe Kilmarnock, 1786, befand sich in Freiligraths Bibliothek, siehe Karl-Alexander Hellfaier: Die Bibliothek Ferdinand Freiligraths (Anm. 9), S. 37, Nr. 1337; James L. Whitney (Hrsg.): Catalogue (Anm. 9), S. 36.
- 21 Freiligrath an Johann Heinrich Künzel, Barmen, 21. Februar 1839 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 15], Bd. 1, S. 298-300); ders. an den Verleger

- Wilhelm Engelmann in Leipzig, Barmen, 16. April 1839 (LLBD, FrS 18); ders. an Wolfgang Müller von Königswinter, Barmen, 19. April 1839 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 15], Bd. 1, S. 305f.).
- 22 LLBD, FrS 594.
- 23 Alfred Bergmann (Hrsg.): Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold insbesondere mit Louise Christiane, der späteren Gattin Grabbes. Detmold 1953; Bergmann hat seinerzeit festgestellt, dass drei Briefe Louise Christianes und mindestens sechs Briefe Freiligraths fehlen; Detlef Döring: Neuentdeckte Quellen zum Leben und Werk von Christian Dietrich Grabbe. In: Grabbe-Jahrbuch 7 (1988), S. 102-109, konnte in der Universitätsbibliothek Leipzig einen der vermissten Briefe Freiligraths an die Witwe, dat. Darmstadt, 15. Oktober 1841, auffinden und veröffentlichen.
- 24 Alfred Bergmann: Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 23), S. 12-31; Werner Broer: Louise Christiane Clostermeier – ein Frauenleben des 19. Jahrhunderts. In: Grabbe-Jahrbuch 13 (1994), S. 98-118.
- 25 Eduard Duller: Grabbe. (Schattenbild.) In: Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland. Frankfurt/M. 1836, Nr. 232 vom 30. September, S. 925f. – Zu Duller siehe Philipp Walther: Duller, Eduard. In: ADB 5 (1877), S. 457f.; Paul Wentzcke: Duller, Eduard. In: NDB 4 (1959), S. 185; Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl., Bd. 3. Bern 1971, Sp. 665-667; Österreichisches Biographisches Lexikon, 2. Aufl., Bd. 1. Wien 1993, S. 203.
- 26 Eduard Duller: Grabbe's Leben. In: Christian Dietrich Grabbe: Die Hermannsschlacht. Drama. Düsseldorf 1838 (Repr. 1978 mit einem Nachw. von Hans-Werner Nieschmidt, S. 5-91).
- 27 Eleonora Florentine Friederike Luise Keiser (1767-1855), Tochter von Dr. Simon Henrich Adolf Keiser und Johannette Constantine, geb. Knoch, einer Schwester von Louise Christiane Grabbes Mutter Louise. Eleonora Keiser war in ihrer Jugend eine Maitresse Leopolds I. zur Lippe, wurde 1795 mit einer jährlichen Apanage von 800 Talern abgefunden und zog sich nach Mannheim zurück, vgl. Alfred Bergmann: Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 23), S. 137, Anm. 113, Reg. S. 186.
- 28 Louise Christiane Grabbe an Freiligrath, Mannheim, 8. Juli 1841 (Ebd., S. 138f., Nr. 31).
- 29 Louise Christiane Grabbe an Freiligrath, Mannheim, 16. August 1841 (Ebd., S. 140-143, Nr. 33).
- 30 Vgl. dazu Alfred Bergmann: Warum gibt es keine zeitgenössische Gesamtausgabe von Grabbes Werken? In: Düsseldorfer Heimatblätter 5 (1936), S. 249-266.
- 31 Freiligrath an Louise Christiane Grabbe, Darmstadt, 11. Juli 1841 (Alfred Bergmann: Ferdinand Freiligraths Briefwechsel [Anm. 23], S. 139f., Nr. 32); Louise Christiane Grabbe an Freiligrath, Mannheim, 16. August 1841 (Ebd., S. 140-143, Nr. 33).
- 32 Koller Auktionen (Auktion 25. und 26. Juni 2010. Bibliothek E. Stickelberger), 153 (2010), 1, S. 11f., Nr. 28-29.

- 33 Freiligrath an Heinrich David Benrath, Köln, 12. Dezember 1849 (LLBD, FrS 590). – Der Buch- und Musikalienhändler Benrath aus Aachen hatte 1848 Interesse am Vertrieb der Neuen Rheinischen Zeitung und war diesbezüglich mit Moses Hess in Verbindung getreten, vgl. François Melis: Zur Gründungsgeschichte der Neuen Rheinischen Zeitung. In: MEGA-Studien 1 (1998), S. 3-63, hier: S. 26; auch erschienen in: Zur Geschichte der Neuen Rheinischen Zeitung und ihrer Edition in der Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA), (Wissenschaftliche Mitteilungen, 7). Hamburg 2012, S. 38-109, hier: S. 66.
- 34 Kotte Autographs 41 (2010), S. 9f., Nr. 25.
- 35 Das Vaterland. Zeitschrift für Unterhaltung, Literatur und öffentliches Leben. Darmstadt [2] (1843), Nr. 161 vom 10. Juli, S. 641; Zwischen den Garben. Stuttgart, Tübingen 1849, S. 128.
- 36 Freiligrath an Karl Buchner, St. Goar, 22. Dezember 1842 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 15], Bd. 2, S. 40-43; ders. an Levin Schücking, St. Goar, 26. Dezember 1842 (LLBD, FrS 360); ders. an Adelheid von Stolterfoth, St. Goar, 5. November 1842 (GSA, 17/VI,17c, nach Ferdinand Freiligrath Briefrepertorium, Nr. 264; bei Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 15], Bd. 2, S. 33-35, ohne den betr. Absatz gedr.). – Zu Auflagenhöhen und Honoraren dieser Ausgaben vgl. Kurt Roessler, Irene Hufnagel: 1844er Assmannshäuser. Kommentarband zu „Ein Glaubensbekenntniß. Zeitgedichte“ von Ferdinand Freiligrath. Mainz 1994, S. 65-67.
- 37 Zu Freiligraths Aufenthalt in Darmstadt vgl. die kurze Skizze von Wilhelm Schoof: Freiligrath in Darmstadt. Ein Gedenkblatt zu seinem 150. Geburtstag am 17. Juni. In: Hessen-Journal 2 (1960), 6, S. 22; siehe auch Detlev Hellfaier: „von Autographensammlern ausgeplündert“. Ein kurzer Briefwechsel zwischen Wilhelm Buchner und Karl Ferdinand Dräxler. In: Grabbe-Jahrbuch 26/27 (2007/08), S. 142-158, hier: S. 147-149.
- 38 Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 15), Bd. 1, S. III.
- 39 Marie Buchner: Aus der Urgroßeltern Zeit. Eine Familienchronik in Briefen. Heilbronn 1928, S. 87. Die Autorin dieser „Familienchronik“ war eine Tochter Wilhelm Buchners, des Freiligrath-Biographen. – Der Biographie Marie Buchners (1832-1891) wurde nicht weiter nachgegangen; sie blieb offenbar unvermählt in Darmstadt. Nach Freiligraths Tod besuchte sie Ida Freiligrath und trug sich mit den Zeilen „Mit warmer Verehrung und der innigsten Liebe. Cannstatt im Mai 1881, Unvergeßlich für mich!“ in deren Stammbuch ein, siehe Heinrich Haxel: Vier Stammbücher der Familie Freiligrath (Nachrichten aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 7). Detmold 1976, S. 24.

„Sticklufft oben u. Sticklufft unten – was soll aus dieser Misere Gutes kommen?“

Freiligraths Briefe an Levin Schücking aus dem Jahr 1843¹

Es war Sommer 1839, als eines Tages ein merkwürdig offen und gutmütig aussehender Mann bei mir eintrat; ich erschrak fast bei seinem Anblick, denn ich glaubte meinen toten Freund bei mir eintreten zu sehen, [...] – es war Ferdinand Freiligrath. Ich war natürlich hoch erfreut, ihn kennen zu lernen.²

So beschreibt Levin Schücking in seinen „Lebenserinnerungen“ die erste Begegnung mit Ferdinand Freiligrath, der im Frühjahr 1839 dessen Einladung zu einem Treffen in Westfalen folgt und ihn erstmals in Münster trifft.

Der Briefwechsel zwischen zwei der meistgelesenen Schriftsteller im 19. Jahrhundert offenbart nicht nur geistige und soziale Prozesse im historischen Zusammenhang. Er gibt zudem Einblick in epochenübergreifende Verflechtungen bis in die Gegenwart, was ihn noch heute für die Forschung interessant macht. Dennoch liegt bislang keine fundierte, kritische Briefedition vor, der diesen Fundus an Informationen aufbereitet. Einzig Buchners „Dichterleben in Briefen“ (1882), das von den über 3.700 überlieferten Briefen von Freiligrath nur ca. 620 Briefe (weniger als 20%) enthält, versammelt einen Teil der Texte in gedruckter Form. Doch genügt diese Briefbiographie wissenschaftlichen Ansprüchen? Beim Vergleich mit den Originalhandschriften fällt u.a. auf, dass ganze Passagen fehlen.

Wer waren die beiden heute immer mehr in Vergessenheit geratenen Schriftsteller-Persönlichkeiten Freiligrath und Schücking? Wie war ihre Beziehung zueinander?

Ferdinand Freiligrath, Ostwestfale aus Detmold, begann in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre im romantischen Ton Gedichte zu verfassen. Daneben übersetzte er Lyrik aus dem Französischen und Englischen. Seine erste Gedichtsammlung erschien 1838 und enthielt vor allem exotische Gedichte und eine Auswahl seiner Übersetzungen. Anfang der vierziger Jahre wandte sich Freiligrath tagesaktuellen Problemen zu, wie Pressefreiheit und Verfassungsversprechen. Seine Positionen radikalisierten sich auf Grund erster staatlicher Repressionsmaßnahmen (Publikationsverbote einzelner Gedichte). 1844 veröffentlichte er unter dem Titel „Ein Glaubensbekenntniß“ einen Sammelband mit politischen Zeitgedichten.³ Um Verfolgungen zu entgehen, verließ Freiligrath, noch bevor das „Glaubensbekenntniß“ verboten wurde, Rheinpreußen und ging über

Belgien und einen Zwischenaufenthalt in der Schweiz ins Londoner Exil. Nach der Märzrevolution von 1848 in Berlin kehrte Freiligrath im Mai in die Rheinprovinz zurück. Er siedelte sich in Düsseldorf an, wo er zum „Trommler der Revolution“ wurde und als überzeugter Demokrat für Pressefreiheit und gegen die staatliche Repression eintrat. Wegen seines politischen Gedichts „Die Toten an die Lebenden“ wurde er am 28. August inhaftiert und verbrachte sechs Wochen wegen „Aufreizung zum Umsturz“ in Untersuchungshaft, wurde aber vom Düsseldorfer Geschworenengericht am 3. Oktober 1848 freigesprochen. Er arbeitete daraufhin in der Redaktion der von Karl Marx geleiteten „Neuen Rheinischen Zeitung“ mit. 1851 wurde Freiligrath steckbrieflich gesucht und floh im Mai zum zweiten Mal nach England.

1868 konnte er nach über sieben Exiljahren wieder nach Deutschland zurückkehren: um Emil Rittershaus veröffentlichten Freunde aus Barmen für ihn einen Aufruf in der Familienzeitschrift „Gartenlaube“ mit dem Ziel einer Sammlung auf nationaler Ebene. Die in der gesamten deutschen Literaturgeschichte bis heute einmalige Geldsammlung für den in finanzielle Not geratenen Schriftsteller ergab 60 000 Taler.

Sein Einfluss auf die Mitmenschen war enorm. Es schloss Bekanntschaft mit vielen bedeutenden Zeitgenossen und blieb per Korrespondenz mit ihnen in Kontakt. Die originalen Briefezeugnisse von Freiligrath sind auf über 70 Standorte verteilt, u.a. im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar sowie in der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund. Die Briefe an Levin Schücking liegen in relativ geschlossener Form in der Freiligrath-Sammlung der Lippischen Landesbibliothek Detmold vor und bergen einen hohen informatorischen Neuwert.

Levin Schücking⁴, ebenfalls Ostwestfale, allerdings aus Meppen, war Autor, liberaler Journalist und z. T. als Auslandskorrespondent aktiv. Durch seine Mutter, ebenfalls eine Dichterin, lernte er Annette von Droste-Hülshoff kennen und schätzen. Bei den Zeitgenossen waren besonders seine historischen Romane äußerst populär, ihm wurde jedoch auch schon zu Lebzeiten vorgeworfen, keine hochwertige Literatur zu produzieren. Eine wichtige Rolle spielte Schücking als Literaturvermittler. Er arbeitete von 1843 bis 1845 in der Redaktion der vielgelesenen und auflagenstarken, bei Cotta erscheinenden Augsburger „Allgemeine Zeitung“ und leitete anschließend von 1845 bis 1852 das Feuilleton der „Kölnischen Zeitung“ des Verlegers Joseph DuMont.

Laut Schückings „Lebenserinnerungen“⁵ ist Freiligraths erster persönlicher Brief aus Barmen auf den 12. August 1839 datiert. Daneben existiert eine frühere förmliche Nachricht vom 24. April 1839 an Schücking, wo sich Freiligrath für die freundliche Einladung ins lippische Land bedankt und eine vage Zusage für sein Kommen macht.⁶

Die beiden Dichter entdeckten schnell Sympathien füreinander und es entwickelte sich eine Freundschaft, die sich auf viele gemeinsame Interessen stützte. Neben manchen geselligen Zusammenkünften, erfolgte ihr Austausch über einen regen Briefverkehr. Durch Freiligraths Vermittlung, machte Schücking 1842 die Bekanntschaft mit der Schriftstellerin Louise von Gall, zunächst auf rein brieflicher Ebene. Nach wenigen Monaten verlobten sie sich, ohne sich vorher persönlich begegnet zu sein. Ein Jahr darauf erfolgte die Heirat und sie verlebten trotz Freiligraths Bedenken, eine abwechslungsreiche Ehe.

Auf Initiative von Ferdinand Freiligrath hin, veröffentlichten sie 1841 „Das malerische und romantische Westphalen“, wobei Schücking den Hauptteil der Bearbeitung übernahm: ein Bildband im Stil eines Reisebuchs über Westfalen-romantik, welches das zeitgenössische Lebensgefühl ansprach.

Aufgrund unterschiedlicher politischer Ansichten, erfuhr die Freundschaft zwischen den Schriftstellern in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre jedoch eine länger andauernde Abkühlung. Der letzte Brief Freiligraths an Schücking vor den revolutionären Ereignissen im Frühjahr 1848 in den europäischen Metropolen Paris, Berlin und Wien stammt vom 20. September 1847. Freiligrath äußert in ihm Hoffnungen auf revolutionäre Umtriebe in Italien, die zum Fortschrittshebel für die Entwicklung in Europa werden könnten. Der nächste Brief Freiligraths folgte dann erst wieder am 5. Juli 1849, anderthalb Monate nach dem Verbot der „Neuen Rheinischen Zeitung“. Er versuchte mit diesem Brief den politisch eher indifferenten Schücking, indem er auf die alten freundschaftlichen Bande hinweist, dazu zu bewegen, sich in der „Kölnischen Zeitung“ für den gemeinsamen Freund Gottfried Kinkel einzusetzen. Dieser war als Revolutionär in Karlsruhe eingekerkert. Freiligrath schreibt: „Sie, Herr Schücking, theilen Kinkels politische Sympathien nicht. Aber Sie wissen besser als hundert Andere, was Kinkel als Mann der Wissenschaft, was er als Schriftsteller, was er als Dichter ist.“⁷

Ein Wiedersehen der beiden Freunde fand im Rahmen eines Besuchs von Schücking 1862 auf der Weltausstellung in London statt. Am 29. Mai 1862 schrieb Freiligrath dem Freund,

wenn Du mir Gelegenheit geben wolltest Dich zu sehen, u dir selbst zu wiederholen, was ich Dir vor Jahren schon durch Joseph DuMont [...] aussprechen ließ: – wie sehr ich es nämlich beklage, daß Missverständnisse u Zufälligkeiten einen Riß in unser Verhältnis gebracht haben, u wie aufrichtig ich mich freuen würde, Dir mein Herz u Hand beweisen, wie lieb du mir noch immer bist, – u stets gewesen bist!⁸

Von da an schrieben sie sich wieder regelmäßig.

Überblick über die Briefthemen

Die im Folgenden edierten neun Briefe von Freiligrath aus dem Jahr 1843, spiegeln die wichtigsten Themen dieses Lebensabschnittes wieder. Er war für Freiligraths Entwicklung vom Dichter exotischer Lyrik zum Verfasser politischer Gedichte von großer Bedeutung.

Die Briefe geben Auskunft über:

- Freiligraths privates Umfeld;
- die Beziehung zum Briefpartner Levin Schücking, dessen engere Lebensplanung und dessen Verhältnis zu Louise von Gall, die am 7. Oktober 1843 Schückings Ehefrau wird;
- Privates aus dem engeren Freundeskreis (Emanuel Geibel, Schlickum u.a.);
- Neuigkeiten aus dem literarischen Umfeld;
- eigene neue literarische Produktionen, aber auch das Interesse an der literarischen Produktion des Briefpartners;
- Rezensionen oder andere Erwähnungen und Notizen über Freiligrath und Schücking in Zeitschriften und Zeitungen;
- Bitten um publizistische Unterstützung (z.B. Brockhaus-Lexikonartikel);
- Diskussionsbeiträge und -anregungen betreffend ästhetische Vorstellungen und den so genannten „Parteienstreit“ mit Georg Herwegh;
- Stellungnahmen zu Freiligraths Positionierung zwischen „vernünftigem Fortschritt“, „Tendenzpoesie“ und „radikalem Liberalismus“.

Editorische Notiz

Vier der neun überlieferten Briefe Freiligraths an Schücking aus dem Jahr 1843 sind bisher ungedruckt: Brief Nr. 8 liegt in einer vollständigen Übersetzung vor und vier Texte sind in erheblich gekürzter Fassung im 2. Band von Wilhelm Buchners, Biographie „Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben“, erschienen (genauere Angaben bietet die jeweilige Überlieferung zu den einzelnen Briefen).

Die Briefftexte werden diplomatisch getreu wiedergegeben. Orthographische Unregelmäßigkeiten bleiben erhalten und die wenigen Sofortkorrekturen in den Briefen Freiligraths sind durchgestrichen veranschaulicht. Grammatische Unregelmäßigkeiten beziehungsweise Abweichungen von der heutigen Orthographie sowie von den Interpunktionsregeln und Konventionen heutiger Syntax werden beibehalten, damit der Leser die Briefe in einer möglichst authentischen Form lesen kann.

Der mit Geminationsstrich versehene Buchstabe „m“ wird im Folgenden als Doppelkonsonant wiedergegeben. Auf Grund von Umfangsbeschränkungen ist allerdings der Zeilenfall nicht mit dem des handschriftlichen Originals identisch.

I. Zeichenformatierung

<i>recte</i>	Autortext
< <i>italic</i> >	Herausgeberzusätze
Calibri	Der Schriftwechsel in der Autorschrift von Kurrentschrift zur lateinischen Schrift wird durch Calibri ausgezeichnet.
<u><i>recte</i></u>	Im Original von eigener Hand unterstrichene Graphen beziehungsweise Wörter werden unterstrichen wiedergegeben.
<i>recte</i>	Im Original von eigener Hand gestrichene Graphen beziehungsweise Wörter sind gestrichen wiedergegeben.

II. Diakritische Zeichen

[Text]	Textergänzungen der Herausgeber im Autortext
<Text>	Herausgeberzusätze (Positionsangaben, Textlücken u.a.)
₁	Angabe des Seitenwechsels
^	Kennzeichnung unsicherer Getrennt- bzw. Zusammenschreibung

Anmerkungen

- 1 Die Edition der neun Briefe Freiligraths an Levin Schücking wurde in einem Projektseminar im Sommersemester 2011 an der Bergischen Universität erarbeitet. Gedankt werden soll an dieser Stelle allen SeminarteilnehmerInnen, ganz besonders aber den Studierenden des Masterstudiengangs „Editions- und Dokumentwissenschaft“ Sebastian Fuhrmann, Fabienne Michalak und Robert Schellhase für ihre Mitarbeit am Projekt der hier vorgelegten Teiledition. Ein großer Dank geht auch an Detlev Hellfaier, den Leiter der Lippischen Landesbibliothek Detmold, der dem Seminar digitale Faksimiles in bestmöglicher Qualität kostenfrei zur Verfügung gestellt und die Druckerlaubnis erteilt hat. Allen Mitarbeitern der Lippischen Landesbibliothek gilt ein weiterer Dank: sie haben es ermöglicht, dass eine zweitägige Exkursion des Seminars im Sommer 2011, die zur Überprüfung der editorischen Arbeiten an den Originalhandschriften vorgesehen war, in einer intensiven, aber auch entspannten Atmosphäre stattfinden konnte.
- 2 Vgl. Levin Schücking: Lebenserinnerungen. Hrsg. von Walter Gödden und Jochen Grywatsch. Bielefeld 2009, S. 52.

- 3 Vgl. Bernd Füllner: Ferdinand Freiligrath und die Zensur – Überlegungen zur Entwicklung Freiligraths zum politischen Dichter. In: Karriere(n) eines Lyrikers. Referate des Kolloquiums aus Anlaß des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek, Detmold (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012, S. 35-60.
- 4 Vgl. zur Biographie und zu Levin Schückings literarischen Werken die Angaben im „Lexikon westfälischer Autorinnen und Autoren 1750 bis 1950“ (www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000002).
- 5 1886, posthum erschienen.
- 6 Vgl. die Angaben im Freiligrath-Briefrepertorium (www.ferdinandfreiligrath.de).
- 7 Original: Lippische Landesbibliothek Detmold (künftig: LLBD), Freiligrath-Sammlung (künftig: FrS) 380, transkribiert von den Autoren.
- 8 Original: LLBD, FrS 381, transkribiert von den Autoren.

Dokumente

1. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Mondsee

St. Goar, 15. Februar 1843, Mittwoch¹|₁

St. ^Goar, 15. Febr. 1843.

Lieber alter Levin!

Um Dich dießmal nicht länger auf Antwort warten zu lassen, will ich rasch ein paar Blätter vollwerfen, die dir, wenn sie auch nicht als ein ordentlicher Brief bestehen können, doch meine stete Liebe u. meinen innigen Antheil an allen deinen Erlebnissen bekunden mögen.

Also: ich kann gratuliren?! *Ventre saint gris*², Kerl, das geht rasch, das ist kühn! Verlobte sich doch selbst Bürger erst mit der Elise Hahn (galli gallinaeque³ sind ein weitverbreitetes Geschlecht), nachdem er sie gesehen hatte! Allen Respect vor Deiner Nachtigall – aber als ein Paar kann ich Dich u. sie kaum mir vorstellen! Sie so dick, Du so dünn; Sie so aeußerlich, Du so innerlich; Sie so adlig, Du so bürgerlich (wenn auch mit aristokratischen Sympathien) – wahrlich, Alter, ich weiß nicht, wie diese Extreme in einer Ehe vermittelt werden sollen, u. wasche meine Hände in Unschuld u. Rosenwasser.⁴ Aber Du bist verliebt, u. ich darf Dir nicht philiströs mit „Vernunftgründen“ |₂ zu Leibe gehen! Zudem: „was kein Verstand der Verständigen sieht, das ergründet in Einfalt ein kindlich Gemüth!“⁵ Wer weiß, wie gut Ihr am Ende doch Zusammen paßt, u. wie beschämt ich Dir u. der Gallina noch einmal die vorhergehende Seite abbitten

1 Überlieferung zum 1. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 361.

Zeugenbeschreibung: 2 Blatt, gef., 8 S. beschr. mit schwarzer Tinte; blau-graues, feinglatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,3 x 22,0 cm.

Erstdruck: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Labr 1882, Bd. 2, S. 50f., unvollständig (nur 25 %).

2 *Ventre saint gris*] *franz. „beim Leibe Saint Gris“, gemeint ist Jesus Christus. Der Überlieferung nach verwendete der franz. König Heinrich IV. den Fluch auf Anraten seines Beichtvaters, um den Namen Gottes nicht zu beschmutzen.*

3 *galli gallinaeque*] *lat. „Hähne und Hennen“.*

4 *Rosenwasser*] *Seit dem Mittelalter als Desinfektionsmittel genutzt.*

5 *kindlich Gemüth*] *Ungenau nach Schillers Gedicht „Die Worte des Glaubens“: „Und was kein Verstand der Verständigen sieht/ Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth“ (Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. München 1962, Bd. 1 (Gedichte 1789-1805, S. 215).*

muß. Weiß Gott, wie gern ich's thun würde! Liebt die Gallina dich wirklich, liebt sie dich mit all' der Wärme und Innigkeit wieder, von der ich sicher bin, daß Du sie ihr entgegenträgst, dann gesteh' ich offen, daß sie in der Achtung, die ich ihr schon jetzt zolle (u. die natürlich neben meinen Zweifeln, ob just Ihr Beide ein gutes Paar abgeben würdet, bestens bestehen kann), noch um ein Bedeutendes gestiegen ist. Sie hat dann eine Saite ihres Wesens aufgedeckt, die ich ihr, offen gestanden, kaum zugetraut hätte! Nun, alter Levin, möge Gott Alles so fügen, wie es Dir u. der Gallina zum Heile gereicht. Ich wünsche Dir alles, alles Glück! Gott segne Dich, Gott behüte Dich! Wer in der Ehe solchen Lebensfrieden, solche Lebensfreude, solchen Lebensmuth gefunden hat, wie ich, der wünscht ₃ seinem besten Freund gewiß das Gleiche!

Nun aber ein ernstes Wort über Deine Zukunft. Du darfst vorläufig, einiger einsamer, langweiliger Wintermonate wegen, deine Stelle nicht aufgeben. Es ist eine langweilige, weit aus[^]sehende Geschichte, das geb' ich zu, aber wenn Du aushältst (u. die Universitäts- u. Reisejahre sind ja ohnehin plaisirlicher), so hast Du doch am Ende Deiner Prüfungsjahre, außer Deinen Ersparnissen, durch die Pension eine Versorgung, eine Subsistenzbasis fürs Leben. Das soll, wer auf Freiersfüßen geht, nicht außer Acht lassen. Wie sich freilich das lange Warten mit Deiner u. der Gallina sonstigen Wünschen₂ verträgt, ist eine andere Frage, die am Besten zwischen dir u. ihr u. vielleicht noch einem guten Freunde, der den Ehestandsrummel kennt u. über die *res angusta domi*⁶ ein Wort mitzureden weiß. (Du siehst ein, daß ich ohnmaßgeblich auf mich selbst anspiele) mündlich erörtert würde.

₄ Dieß Alles erwägend, lautet mein Rath u. Vorschlag nun, wie folgt. Ueber-eile Dich, in Bezug auf Deine Hofmeisterei⁷, fürs Erste nicht, sondern informire ruhig u. gelassen fort! Nimm Dir aber im Frühjahr oder Sommer einen Monat Urlaub, u. komm nach St. Goar, wohin die Gallina⁸ zu versetzen, Dich nur einen Liebesbrief kosten wird, ohne daß Philalethes⁹ nöthig hätte, folgendes Sonett deßwegen erschallen zu lassen:

O Nachtigall, die wir Gallina nennen,
 O sch[e]ußlig Huhn, das gackernd allemorgen
 Sich ein Verdienst erwirbt durch Eierlegen,
 Doch nimmer brütet – Ausbund aller Hennen!

6 *res angusta domi*] lat. „einengende Sachen zu Hause“.

7 Hofmeisterei] *Amt eines Hauslehrers am Adels-hof.*

8 Gallina] *Gemeint ist Louise von Gall, die spätere Ehefrau von Levin Schücking.*

9 Philalethes] *Philalethes („Freund der Wahrheit“) war das Pseudonym für Johann von Sachsen (1801-1873), der wie Freiligrath auch als Übersetzer arbeitete. Auch Freiligrath nutzte dieses Pseudonym, als er Scherzsonette über Louise von Gall verfasste.*

Was Du verbrichst, o lern' es jetzt erkennen!
 Was hilft dein ganzer reicher Eiersegen,
 Piept uns kein Volk von Küchlein draus entgegen?
 Drum komm zurück aus Darmstadt von der Tenne!

Manch Liebesei, so dir im Gehn entglitten,
 Liegt, wo am Lurlei gierg'ge Wellen saugen;
 Noch ist es frisch, drum brüt' es aus mit Sitten!

In Sanct Goar bald wolln niederhocken!
 Flieg' auf Dein Nest mit frommen Hühneraugen,
 Und laß erschallen glucksendes Frohlocken!

|5 Seid Ihr dann hier, so wird sich alles wie von selbst machen. Die glückliche Gegenwart wird einer glücklichen Zukunft vorarbeiten, u. was nach allseitiger Ueberlegung am Besten scheint, kann beschlossen u. mit Effect ins Werk gerichtet werden. – Ueberleg' Dir das, lieber Schücking, u. schreib' mir bald u. offen, ob mein Vorschlag Dir gefällt, oder was Du sonst vorhast. Das Heirathen ist eine ernsthafte Sache, die man nicht blindlings betreiben soll.

Vielleicht lockt es Dich auch, daß Emanuel Geibel (wie er mir kürzlich in einem freundlichen Briefe anzeigte) mit dem Frühjahr auf einige Zeit hierherkommen wird. Meine Frau u. ich, Du u. das Gallina, Geibel, die Stolterfoth, Schlickus *pictor* – das könnte wieder ein prächtiger Poetensommer werden! Du mußt jedenfalls auf einige Zeit Dich losreißen.

Apropos: Die Pension¹⁰ hast Du Dir vom Fürsten doch contractlich sichern lassen? denn nur in diesem Falle, oder wenn Du sonst die moralische Ueberzeugung hast, daß man Dir später rücksichtlich der Pension Wort halten wird, brauchst Du natürlich in |6 dem Maaße, wie ich es oben andeutete, deine gegenwärtige Stellung auf Deine Entschlüsse einwirken zu lassen. –

Das Verbot der Rhein. Ztg., der Deutschen Jahrbücher, der Leipziger Allgemeinen, Herwegh's Verbannung, Hoffmann's Absetzung ohne Pension¹¹ – das

10 Pension] *Freiligrath erhielt rückwirkend seit dem Jahresbeginn 1842 vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. eine Pension von 300 Thalern.*

11 Absetzung ohne Pension] *Dem Verbot der „Rheinischen Zeitung“ am 31. März 1843 folgte alsbald das Verbot der „Deutschen Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst“. In Leipzig wurde Ende 1842 die dortige „Allgemeine Zeitung“ vorübergehend verboten, nachdem sie den kompromittierenden Brief Herweghs an den preußischen König publiziert hatte. Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) wurde 1842 in Breslau wegen seiner „Unpolitischen Lieder“ (1841/42) fristlos und ohne Pension aus seiner Stellung als Universitätsprofessor entlassen.*

Alles hat mich, wie jeden vernünftigen Freund der Freiheit und des Fortschrittes, kürzlich um so mehr verdüstert u. auf mir gelastet, als es unläugbar ist, daß bloß die Eitelkeit, der Egoismus u. die Tappigkeit unsrer radikalen Wortführer die Reaction in diesem Maaße hervorgerufen haben. Insonderheit Herwegh's Jungenhaftigkeit hat mich schon geärgert. Diese Buben gebärden sich, als ob sie allein das Heil uns bringen könnten, und tragen nur dazu bei, daß wir ein doppelt Schloß ans Maul kriegen. Dabei ihr *chevalières*¹² Losdreschen auf's Christenthum, ihr frivoles Kokettiren mit Socialismus und Communismus, ihre Impietät gegen alles Aeltere p.p. p.p. – *difficile est, satyram non scribere*.¹³ Die Laus lief mir über die Leber,⁷ u. ich ließ ein Gedicht an Herwegh¹⁴ in der Kölnischen los, von dem ich vorauswußte, daß es mir die Clique (i.e. die Freunde Herwegh's, nicht die Freunde der Freiheit) mehr als je auf den Hals hetzen würde. Dieß ist denn auch geschehen, u. die Rheinische Ztg. vornämlich schlägt, mit gelähmtem Flügel selbst, weidlich auf mich los. Das Gedicht hat ungeheure Sensation erregt, u. beinahe eine eigene Literatur – pro u. contra – hervorgerufen. Meinetwegen! Wenn die Rheinische mir vorwirft, ich sei neidisch, ich sei ein „Höfling“, die Pension redete aus mir, ich griff „zur Standarte der Polizei“, ich sei „arm“, ich müßte aus dem Englischen übersetzen, ich sei undankbar gegen Gust. Schwab und Justin. Kerner – so beweisen alle diese Anschuldigungen nur die Bornirtheit, die verlogene Bosheit u. das Getroffensein meiner Gegner, die, statt sich an den Gegenstand, an mein Gedicht, zu halten, mit Nebensachen |₈ ins Feld rücken. Jeder ächt Liberale wird auf meiner Seite sein, das weiß ich u. deß tröst' ich mich. Ich stehe jetzt vielleicht unabhängiger, innerlich freier da, als jeder andere Poet. Ich sehe der Zukunft (meiner eigenen, heißt das) froh u. heiter entgegen, u. denke mich schon in Kurzem auf einem Standpunkte zu befinden, der meine Feinde beschämen wird. Von der Zukunft des Vaterlandes erwart' ich nicht viel. Stickluft oben u. Stickluft unten – was soll aus dieser Misere Gutes kommen? Es ist jetzt übrigens vielleicht die rechte Zeit, daß das Korn u. die Spreu, die Männer des gesetzmäßigen, vernünftigen Fortschrittes u. die halbgaren Schreier des Radikalismus, sich sondern. Ich wollte, wir könnten über das Thema einmal sprechen.

Ich schicke Dir hierbei das Gedicht, sammt dem letzten Aufsatz darüber, der mir zu Gesicht gekommen ist. Die Rheinische muß ich leihen, u. kann Dir also von ihren Ausfällen gegen mich keinen beilegen. Herwegh's Brief such'

12 *chevalières*] *franz.* „*ritterliches*“.

13 *difficile est, satyram non scribere*] *lat.* „*es ist schwer, nicht spöttisch zu schreiben*“.

14 Gedicht an Herwegh] *Freiligrath antwortete mit dem Gedicht „Ein Brief“ auf Herwegh's „Partei“-Gedicht. „Ein Brief“ (St. Goar, Jan. 1843) erschien im Feuilleton auf der Titelseite der „Kölnischen Zeitung“, Nr. 20 vom 20. 1. 1843.*

ich aufzutreiben, u. schick ihn, sobald ich ihn habe. Antworte bald, u. sag' mir Deine Meinung über mein Herweghlied. Gott segne Dich, Levin!

In alle Wege,

Dein Freiligrath

2. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Mondsee

St. Goar, 11. März 1843, Samstag¹⁵

|₁

St. Goar, 11. März 1843.

Lieber theurer Levin!

Dein Brief hat mir wieder einmal unendlich wohl gethan! Du bist u. bleibst doch immer die alte treue Hand, die ich nun bald vor vier Jahren zuerst zu Münster in der Salzgasse kennen lernte, u. mit der ich wenige Wochen später das trauliche Barkhäuser Idyll¹⁶ bei dem wilden, kecken Julius Meyer verlebte. Wie liegt das Alles schon in weiter Ferne hinter uns! Münster, Oerlinghausen, Detmold, Unkel, Mainz, Frankfurt, Darmstadt – bei Gott, ja, wir haben schöne, herrliche Momente mit einander gefeiert, u. es erquickt mich in innigster Seele, wenn ich sehe, wie Jahr auf Jahr uns nur inniger u. fester zusammenschmiedet. Ich segne die Stunde wilden Taumels, in der wir bei dem närrischen Professeur Schütz mit den komisch langen Händen (wenn ich mich recht erinnere!), mit der stillen isländischen Frau u. dem wunderschönen Töchterchen Benedicte die Gläser zum Schmollis¹⁷ an einander stießen. Ich lebte damals doch eine seltsambewegte Champagnerzeit! Gott sei Dank, daß sie vorüber ist, u. daß ich mir, außer anderem Guten, auch Dich aus ihr in die stillere, innerlichere Gegenwart

15 *Überlieferung zum 2. Brief: Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 362.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 3 S. beschr. mit brauner Tinte; S. 4 mit Adresse, 3 Poststempeln u. Siegelresten; weiß-cremefarben, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 21,7 x 27,6 cm.

Erstdruck: An dieser Stelle.

16 *Barkhäuser Idyll] Gemeint ist das Rittergut Niederbarkhausen. Dort trafen sich im Sommer 1839 Freiligrath und Levin Schücking für einen achttägigen Aufenthalt, wie Schücking in seinen Lebenserinnerungen aus der Retrospektive schreibt (Levin Schücking: Lebenserinnerungen. Hg. von Walter Gödden und Jochen Grywatsch. Bielefeld 2009, S. 52).*

17 *zum Schmollis] Studentensprache: „Bruderschaft trinken“.*

gerettet habe! – Vergib mir den feierlichen Introitum!¹⁸ Eine Stelle Deines Briefes brachte mich darauf. Wie hängst Du übrigens gegenwärtig mit Westphalen noch zusammen? Correspondirst Du mit Meyer, schreibst Du der Hohenhausen (die jetzt ja wohl in Cassel ist), hängst Du, außer durch die Droste, auch sonst noch irgendwie an Münster? Schreib’ mir’s Alter, u. laß uns hoffen, daß wir uns auch in der lieben gemeinschaftlichen Heimath noch einmal die Hand drücken! Mein Herz hängt doch an ihr – u. das deine wohl auch!

Du hast ein Recht, die Lösung der Zweifel von mir zu fordern, die ich Dir in Betreff Gallinae virginis in den Weg geworfen habe. Nun kann ich Dir diese Lösung nicht eher geben, als bis Du selbst mich noch über einige Dinge ins Klare gesetzt hast. Vor Allem sag’ mir: Bist Du durchaus davon überzeugt, daß die Gallina die Sache eben so ernst nimmt, wie Du selbst, nach Deinen letzten beiden Briefen, sie zu nehmen scheint? Beruht das, was $\frac{1}{2}$ Du mir über Eure „Verlobung“ schreibst, auf einer erstersten, förmlicheren Vereinbarung, als auf dem anfänglichen Lea- u. Rahelsscherze? Hat Dir die Gall selbst mehr als nur vage Versicherungen gegeben? Kannst Du sie wirklich u. im Ernst Deine Braut nennen? Und glaubst Du, daß sie Dich in ihrem Herzen, wenn vielleicht auch noch nicht vor den Leuten, als ihren Bräutigam ansieht? Nennt Ihr euch du? Beantworte mir, ich bitte u. beschwöre Dich, all’ diese Fragen offen u. ohne Rückhalt eine nach der anderen! Und thu’ es bald! Eh’ ich Deine Antwort habe, bin ich nicht im Stande, dir eine allseitig motivirte Lösung Deiner Zweifel zu geben! Laß mich drum nicht lange warten! Du darfst mir glauben, daß nur der innigste, wärmste Antheil an deinem Geschick mich bewegt, dir so zu Leibe zu gehen!

Das Portrait, was die Gall Dir geschickt hat, ist ähnlich, aber ruhiger aufgefaßt, als sie gewöhnlich ist. „Schriftstellerinnenartig salopp“ ist sie nicht. Nichts weniger als das! Ihre Erscheinung ist durchaus eine elegante – die einer vollendeten *Salons*. Dame, würde ich sagen, wenn sie für eine solche nicht zu lebhaft in ihren Gesten wäre.

Der Beifall, den Du mir über mein Herweghslied¹⁹ aussprichst, hat mir nach dem vielen Aerger, den es mir schon bereitet hat, wahrhaft wohl gethan. Die Augsburger Allgemeine, welche bis zu ihrer Nummer vom 5. März vor mir liegt, hat Deinen Artikel gegen die die Rheinische²⁰ noch nicht gebracht. Ich vermuthete, gleich Dir, daß sie es in ihrer heillosen Feigheit unterlassen wird, drück Dir

18 Introitum] *lat.* „Eingang“. *Gesprochener oder gesungener Psalm zu Beginn der Messe.*

19 Herweghslied] *Freiligrath reagierte mit seinem am 20. Januar 1843 im Feuilleton der „Kölnischen Zeitung“ veröffentlichten Gedicht „Der Brief“ auf den unbedachten, durch Indiskretion an die Öffentlichkeit gelangten Brief Herweghs an Friedrich Wilhelm IV., mit dem Herwegh seine Audienz beim König kommentierte.*

20 Rheinische] *Gemeint ist die „Rheinische Zeitung“.*

aber nichtsdestoweniger herzlich die Hand für Deinen beabsichtigten Succurs.²¹ Könntest Du mir, wenn die Allgemeine wirklich das Maul hält, nicht mit Deiner Antwort eine Abschrift Deiner Artikel schicken? Ich bring' ihn vielleicht sonst unter. Gestern hatte die Rhein- u. Moselzeitung einen langen Ausfall gegen die Rheinische zu meinen Gunsten.

[3 Die Zustände zu Mondsee²² scheinen ja wahrhaft trostlos zu sein. Keine Frage, daß Du da heraus mußt, es mag kosten, was es will! Radowitz ist augenblicklich leider in einer außerordentlichen Sendung nach Petersburg, doch wird er in ein paar Monaten höchstens wieder zurück sein, u. ich will dann gleich Deinetwegen bei ihm vorgehen. Die Stolzenfelser Inspectorstelle ist schon vergeben, an einen Maler oder sonst einen Künstler, glaub' ich. Doch wird sich auch sonst wohl etwas finden.

Von Tennyson weiß ich nichts weiter, als daß er zu London lebt, u. 1830 u. 33 zwei Bändchen Lyrica²³ herausgab, die voriges Jahr, in Einen Band vereinigt u. mit neuen Stücken vermehrt, eine zweite Auflage erlebte. Er ist allerdings sehr bedeutend, aber mehr ein angebildeter, als ein geborener Poet. Sehr viel Künstliches, sehr viel Gemachtes, sehr viel Angeregtes! Aber doch ein famoser Kerl! Seine Lieder [sind]²⁴ mir, wie Aeolsharfenklang²⁵ – <Textlücke²⁶> Herbstabend auf einer westfälischen [Hai]de²⁷. Hast Du „Mariana“ oder „Mariana im Süden“²⁸ gelesen? Im ersteren muß es zu Anfang der 4^{ten} Strophe heißen: „Einen Steinwurf in das Feld hinein“ – statt: „Ein Steinwurf“ p.p.

Ich soll aber jetzt einen Hauslehrer für einen Landkammerrath Vogt zu Blankenhayn im Thüringer Wald besorgen. Die Familie wird als achtungswerth u. die Kinder als liebenswürdig geschildert. Gehalt „gut“ – ein Zimmer wird nicht angegeben. Reflectirst Du darauf?

Dingelstedt ist seit längerer Zeit zu Wien – der Sängerin Lutzer nachgezogen, die ihn jetzt doch nicht heirathen will. Er leidet gefährlich an den Augen, u. hat sich bei dem berühmten Augenarzt Jaeger in die Cur gegeben. Hast Du ihn

21 Succurs] *Unterstützung* (lat. eigentl. „succurs“.)

22 Mondsee] *Gemeinde im Salzkammergut (Oberösterreich), östl. von Salzburg. Dort hatte Schücking 1842/43 eine Hofmeisterstelle bei dem Fürsten Wrede inne.*

23 Lyrica] *Tennyson veröffentlichte 1830 den Gedichtband „Chiefly Lyrical“ und 1833 einen Band mit dem Titel „Poems“.*

24 [sind]] *Von den Herausgebern ergänzt.*

25 Aeolsharfenklang] *Die Äolsharfe steht als Sinnbild für den Dichter.*

26 <Textlücke>] *Evtl. zu ergänzen: „wie ein“.*

27 [Hai]de] *Von den Herausgebern ergänzt.*

28 Mariana im Süden] *Freiligraths Freiligraths-Übersetzungen „Mariana“ und „Mariana im Süden“ waren kurz vorher in den Ausgaben vom 3. und 7. Januar 1843 im „Morgenblatt für gebildete Leser“ erschienen.*

denn nicht gleich in seinen „W.W.“ Briefen²⁹ in der Allgemeinen gekannt? Ein characterloser Koketterich! Der „Nachtwächter“³⁰ u. die W.W. Briefe! Welch' ein Klimax!

Ich schließe, lieber Levin, weil der Brief noch zur Post soll. Ich hätte Dir noch manches auf Deinen Brief zu beantworten, aber

<alR:>

es soll xxx das nächste Mal geschehen, damit diese Zeilen nicht länger aufgehalten werden. Antworte bald u. gewissenhaft. Du bist es mir und Dir selbst schuldig! Meine Frau grüßt Dich aufs freundlichste

Ohne Wandel

Dein

alter

Freiligrath

|₄ <Adresse:>

S^r wohlgeboren

Herrn Levin Schücking

bei des Herrn Fürsten Wrede

Durchlaucht

Mondsee

frei bairisch-

bei Salzburg

Oestr. Grenze

in Ober-Oestreich

29 W.W.-Briefen] *Dingelstedt* hatte Anfang 1843 unter der Chiffre *WW* Korrespondenzen aus Wien für die *Augsburger „Allgemeine Zeitung“* geschrieben, in denen er die politischen Zustände in Österreich und die Zensurmaßnahmen streng verurteilte.

30 „Nachtwächter“] *Dingelstedts* berühmte Sammlung politischer Gedichte erschien 1841 unter dem Titel „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ in Hamburg bei *Hoffmann und Campe*.

3. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Mondsee

St. Goar, 25. 03. 1843, Samstag³¹

Erschlossener Brief aus Freiligraths Mitteilung vom 17. April 1843 an Levin Schücking: „Dein letzter Brief hat mich in doppelter Weise aufs Erfreulichste berührt. Einmal, weil mir die noble, herzliche Manier, mit der du mein Schreiben vom 25. März aufgenommen [...]“

4. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, [Mondsee]

St. Goar, 17. April 1843, Montag³²

|1

St. Goar, am OsterMontage³³
1843.

Liebster, Theuerster!

Dein letzter Brief hat mich in doppelter Weise aufs Erfreulichste berührt. Einmal, weil mir die noble, herzliche Manier, mit der du mein Schreiben vom 25. März aufgenommen, in tiefster Seele wohl that, u. dann, weil ich allerdings aus deinem Briefe sowohl, als aus den beigelegten Briefbruchstücken zu erkennen glaube, daß mein jüngstes Urtheil über die Gallina zu scharf gewesen ist. d.h. über die Gallina, wie sie jetzt sein muß, wie die Liebe zu dir u. der Einfluß deines lieben, innigen Gemüthes sie verändert zu haben scheinen. Auf die Gallina des vorigen Sommers, auf die Gallina, die wir im Herbst zu Darmstadt verließen, paßt meine Schilderung, da verlaß dich drauf. Aber, wie gesagt, es scheint ein Wechsel in ihr vorgegangen zu sein, der, was gestern wahr war, heute unwahr macht. Ist dem **wirklich** so – u. ich glaube es wirklich – so will ich mit tausend Freuden Unrecht gehabt haben, u. wünsche dir u. ihr selbst von Herzen Glück zu der Wandlung.

Nach der zweideutigen Art, in der sie Eures Verhältnisses fort u. fort halb desavouirend gegen meine Frau erwähnte, während deine Briefe aufs Bestimmteste

31 *Überlieferung zum 3. Brief: Erschlossener Brief aus BriefNr. 3.*

Die Handschrift ist verschollen.

32 *Überlieferung zum 4. Brief: Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 363.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 2 S. beschr. mit schwarzer Tinte; S. 4 mit Adresse, Poststempel u. Siegel; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier, Größe: 13,4 x 21,2 cm.

Erstdruck: An dieser Stelle.

33 *Der Ostermontag 1843 fiel auf den 17. April.*

von einer ernstern Verlobung redeten, mußten wir wohl an ihrer Redlichkeit, dir gegenüber, irre werden. Wir mußten glauben, daß |₂ es ihr bloß um einen neuen Triumph, um eine neue Befriedigung ihrer Eitelkeit zu thun sei, u. da schien es mir Freundespflicht, dich noch einmal aufs Entschiedenste u. in ausführlichster Weise zu warnen. Um jedoch so bestimmt u. sicher auftreten zu können, wie ich es in meinem vorigen Briefe that, mußte ich allerdings erst die feste, unumstößliche Gewißheit durch dich haben, daß du wirklich fest mit ihr verlobt warst. Nur in dieser Gewißheit konnte ich dir den letzten ausweichenden Wisch der Gallina an meine Frau einschicken, der bereits in meinen Händen war, als ich dir unterm 11. März meine letzten, auf vollste Aufklärung dringenden Fragen stellte.³⁴

Die Gallina hat nun in den übersandten Brieffragmenten einen so plausiblen Grund für ihr Laviren aufgestellt („ihr Stolz erlaube ihr nicht, sich deine Braut zu nennen, bevor du sie gesehen“), daß dadurch ihre Doppelzüngigkeit gegen uns zur Genüge erklärt ist, u. sie dir gegenüber vollständig gerechtfertigt dasteht. Sie hat jetzt auch, offenbar auf deine Veranlassung u. theilweise von meinem Urtheil über sie durch dich unterrichtet, in den letzten Tagen meine Frau von Eurer Verlobung in Kenntniß gesetzt. Wir bedauern nur, daß sie es nicht eher u. nur auf deinen Wunsch gethan. Wir waren ihres Vertrauens wahrlich |₃ nicht unwerth, u. da wir schon durch dich Alles wußten, so hätte es ihr ja eigentlich schon die Klugheit gebieten sollen, nicht Versteckens mit uns zu spielen. Alle Halbheit, alle Unwahrheit rächt sich. Hätte sie uns früher mit derselben Ehrlichkeit u. Offenheit, die sie so gern im Munde führt, zu Vertrauten gemacht, so würde das Umschlagen ihres Characters durch die Liebe zu dir, das ich jetzt gern voraussetze, uns schon weit eher klar geworden sein, wir würden nicht an ihr gezweifelt u. ich würde dir nicht Mittheilungen gemacht haben, die, möge sich Euer späteres Loos noch so glücklich für Euch gestalten, doch augenscheinlich ein peinliches Intermezzo in deinen Gefühlen u. in Eurem Verkehr hervorrufen mußten. Das hätte sie vermeiden können.

Doch das soll nun Alles nicht gewesen sein, u. ich glaube dir wirklich u. aus voller Überzeugung sagen zu können, daß die Gallina, nach den mitgetheilten Fragmenten u. nach ihrem allerletzten Briefe an meine Frau, dich in der That u. Wahrheit liebt, u. daß Du eine glückliche Wandlung in ihrem ganzen Wesen bewirkt hast. „Ich bin die alte Luise nicht mehr“, schreibt sie meiner Frau, u. ich glaube, daß das dießmal keine Phrase ist. Du hast das Räthsel dieser seltsamen, mir jüngst noch bei allem Zauber ungemüthlichen Natur gelöst; die Undine hat eine Seele durch dich gekriegt. Möge der Wechsel nachhal-|₄ tig u. auf die Dauer

34 Frage stellte] *Freiligrath hatte bei Schücking am 11. März nachgefragt, ob das was Schücking ihm brieflich mitgeteilt habe, „auf einer ernsteren, förmlicheren Vereinbarung“ beruhe (vgl. Brief Nr. 2, 2. Blatt).*

sein! Wenn die G. so fromm u. innig wird, wie sie glänzend u. geistreich ist, so glaub ich, daß sie dich sehr glücklich machen kann. Du mußt sie noch erziehen, u. das wird dir leicht werden, wenn dir ihre Liebe bleibt.

Tritt ihr nun bei Eurem Rendezvous unbefangen u. vorurtheilslos entgegen. Ich zweifle gar nicht daran, daß ihr erster Eindruck auf dich ein durchaus erfreulicher u. vortheilhafter sein wird, wünschte aber doch, daß Du sie (wie sie es in den Fragmenten vorschlägt) nicht bloß bei flüchtigen Begegnungen würdigen u. beurtheilen lernstest. Wolltet Ihr den Sommer hier zubringen, so glaub' ich, daß Rheinfels der Landrath, wenn es ihm nur ein wenig nahe gelegt würde, sie gern eine Zeitlang beherbergen würde. Wir selbst sind mit dem Raume zu beschränkt, da die jüngste Schwester meiner Frau im künftigen Monat zu uns zieht. Von den Neckereien, welche die Gallina in ihren Bruchstücken von mir fürchtet, kann natürlich keine Rede sein, u. ihre desfallsige Furcht beweist nur, wie wenig sie mich zu beurtheilen versteht (schnellfertige, gedankenlose Urtheile über Menschen u. Dinge sind überhaupt eine Schwäche an ihr), u. wie sehr sie überhaupt Mißtrauen in uns setzt. So lange Eure ganze Correspondenz ein Schmerz war, konnte |₅ ich necken; jetzt, wo aus dem Scherze Ernst geworden ist, u. wo wir von dir, wie von der G., ins Vertrauen gezogen sind, fällt natürlich jeder einfältige Witz von selbst weg. Ich brauche Dir das nicht erst zu sagen. Ihr könntet Euch vielleicht nirgends freier u. ungestörter kennen lernen, als eben hier, u. Euer Verhältniß würde von uns aufs Discreteste respectirt u. ignoriert werden. Bei der Menge von Besuchen, die mir der Sommer bringt, hättest Du hier auch die vortrefflichste Gelegenheit, eine etwa noch vorhandne Koketterie zu beobachten, oder dich über ihr Verschwundensein zu freuen.

Daß die G. sich durch Binzers an Zedlitz deinetswegen gewandt, wußte ich schon durch einen Brief Hn. von Binzers vom 4^{ten} April, worin er mir schreibt: „Was Sch. betrifft, so hat sich meine Frau, auf Bitte seiner Freundin, an Z.³⁵ gewandt, u. die Antwort erhalten, daß seine Staatsanstellung außerordentlich schwer in erster Instanz zu erlangen sein werde; aber die Stelle eines Erziehers in einem der ersten Häuser (mit Pension auf Lebenszeit) hofft Z. ihm verschaffen zu können, wenn er dazu autorisirt würde.“ – Damit wird aber weder dir, noch der Gallina gedient sein. Sieh' Dich übrigens bei Deinen Bemühungen um eine feste Stellung vor, daß Du |₆ aus Hast ins Ehejoch zu kommen, nicht etwa ein Engagement eingehst, welches Dir später drückend werden könnte. Mit Stolzenfels ist es nichts, wie ich Dir schon geschrieben zu haben glaube. Ein Künstler, irr' ich nicht ein Architekt, ist Inspector dort geworden. An Deiner Stelle würd' ich am Liebsten einen Contract mit Cotta schließen. Es war recht von dir, daß Du die Gallina batest, jetzt vor der Hand nicht zur Princeß Carl zu gehen.

35 Z.] Gemeint ist hier Joseph Christian Freiherr von Zedlitz.

Laß Dich überhaupt nicht zu tief mit hoher und höchster Aristokratie ein. Du kennst meine politischen Ansichten, u. weißt, daß ich keine radikalen Vorurteile habe; aber ich meine, wir sind Volkskinder, Du so gut wie ich, u. wenn wir auch, im Gefühle geistigen Adels, alles wirklich Niedrige u. Gemeine verachten u. desavouiren dürfen u. sollen, so müssen wir, weil der Dämos seine schwachen Seiten nicht so zu überfirnissen versteht, wir die Aristoi, darum doch nicht gleich so prüde sein, uns nur den letztern anschließen zu wollen.

Die Mehrzahl von ihnen hat doch nichts, als eben seine ein bischen Routine. Ich komme hierauf, weil in den Fragmenten der Gall einmal die Rede von deiner u. ihrer „Vornehmigkeit“ |₇ ist. Die leichteren u. gefälligeren Formen, die der Adel allerdings vor uns voraus hat, sind just auch nicht Alles, u. es birgt sich nur zu oft eine größere Hohlheit u. Gemeinheit hinter ihnen, als sie der Bürger in plumper Nonchalance manchmal offen zur Schau trägt.

Daß die G. Verfasserin der fraglichen Correspondenz im Morgenblatt³⁶ war, hatten wir, meine Frau u. ich, bei'm ersten Blick hinein erkannt. Es ist komisch von ihr, zu glauben, daß sie sich in einem derartigen Aufsätze zu verläugnen verstehe, u. die Darmstädter, die sie nicht mit ihren Armbändern zwischen den Zeilen rasseln hörten sind rechte Esel. Die Gallina schreibt, wie sie spricht, u. wenn man ein zwei Monate täglich mit ihr verkehrt hat, so sieht man sie in ihren Novellen, Correspondenzen p.p. fast wie im Leben leibhaftig von sich. Uebrigens wird' ich zu Darmstadt, das ich im nächsten Monat auf wenige Tage mit meiner Frau besuche, Nichts vor der Autorschaft verlauten lassen: „Prima Donna“ scheint mir ein sehr schwaches Produkt.

Auch das ist komisch, daß die Cousine der Gall meint, dich zu Traisa³⁷ gesehen zu haben. Als die Familie Gall |₈ zu Traisa neben uns im Garten saß, (ich erinnere mich des Factums ganz genau durch Buchners *sotto voce*³⁸-Sticheleien gegen den Adel) war Hackländer mit uns, u. der kann sich also eigentlich für das „noble u. distinguirte Gesicht“ bei Fräulein Lili bedanken. Hätte die Dich selbst gesehen, so wären die Worte „nobel“ u. „distinguirt“ besser am Ort gewesen als so. Der feiste fidele Hackländer u. Du feinprofilirter Gespensteräugiger!

36 Correspondenz im Morgenblatt] *Louise von Gall hatte eine zweiteilige Korrespondenz aus Darmstadt geschrieben, die im „Morgenblatt für gebildete Leser“, Nr. 48 u. 49, vom 25. u. 27. Februar 1843 erschienen war. Im zweiten Teil geht sie kurz auf den Zwist zwischen Herwegh und Freiligrath ein und beschreibt Freiligrath als einen „wahren, wohlwollenden Charakter, ohne Neid und Falschheit“, dem von allen Seiten vorgeworfen werde, er habe „Herwegh aus Mißgunst und hämische Schadenfreude angegriffen“ (S. 196).*

37 Traisa] *Traisa war ein beliebtes Ausflugsziel für die Darmstädter. 1840 hatte der Ort ca. 500 Einwohner.*

38 sotto voce] *Senkung der (Stimm-)Lautstärke zur Steigerung eines dramatischen Effekts.*

Ich freue mich herzlich auf Dein baldiges kommen u. halte nach Vorschrift Zimmer für dich bereit, mit denen Du zufrieden sein wirst. Die Kost findet sich, wenn Du hier bist. Geibel trifft zu Pfingsten hier ein. Die Fragmente Gallinae bewahre ich säuberlich. Meine Frau grüßt Dich aufs Schönste. Adé, Alter! behalt' mich lieb, u. schreib' mir bald Näheres über dein kommen p.p. Ich muss abrechnen, weil wir heut Nachmittag Besuch haben, u. ich gleich einen Maitrank ansetzen muß. Inliegend 2 Spier Waldmeister³⁹ zur Veredlung Deines schlechten Salats! – Ich habe Dich sehr lieb, Levin, u. bin u. bleibe

Dein alter ohne Wandel

Freiligrath

5. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Marienberg b. Boppard

St. Goar, 17. Juli 1843, Montag⁴⁰

|₁ Liebster Kleuker!

Du hast nun durch Geibel deine Bereitwilligkeit aussprechen lassen, einem armen Teufel, in Gemeinschaft mit uns, etliche écus de Prusse⁴¹ zu spendiren. Indem ich Dir dafür danke, bemerke ich Dir zugleich, daß Geibel u. ich unser bischen Armuth morgen, als am 18. *huj.*⁴², gen Ulm in das Spargelland abzuschicken vorhaben. Willst Du dir drum einen Gotteslohn verdienen, so lass mir wo möglich bis morgen früh Deinen Beitrag /: u. zwar in Papier :/ zukommen. Bis dat, qui cito dat.⁴³ Mein Protégé /: Deine Braut hat ihn voriges Jahr als „großen Unbekannten“ zu Cöln kennen gelernt, u. sich mit uns ein wenig über ihn moquirt :/ wird zwar, fürcht' ich, nie u. nimmer in seiner Fahrigkeit ein lumen werden, aber es |₂ genügt uns, daß er ein armer Teufel u. in großer Bedrängniß ist. Wenn wir uns wiedersehen, will ich Dir seinen Brief mitheilen. Außer den

39 Spier Waldmeister] *Spitzen der aromatischen Waldmeisterpflanze.*

40 Überlieferung zum 5. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 363.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 2 S. beschr. mit schwarzer Tinte; S. 4 mit Adresse, Poststempel u. Siegel; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,4 x 21,2 cm.

Erstdruck: An dieser Stelle.

41 écus de Prusse] *Franz. Bezeichnung für Gold- und Silbermünzen. Gemeint ist hier die preußische Währung Reichsthaler.*

42 *huj]* *abgek. für „hujus“; lat. „diesen Monat“.*

43 *Bis dat, qui cito dat]* *lat. Sprichwort: „Doppelt gibt, wer gleich gibt“ (Publius Syrus).*

Moneten will ich ihm auch einige Zeilen an einen Freund in Ulm, u., wenn er xxx es will, ein Empfehlungsschreiben an die Birch-Pfeiffer schicken. – Es ist doch weiß Gott viel Noth in der Welt! – Wer nur überall helfen könnte! –

Die Brockhausiana⁴⁴ mache ich Dir bestimmt ehestens zurecht. Viele Grüße von Haus zu Haus. Auch Geibel grüßt. – Wie ist es denn mit Deinem heutigen Logis? Dein Monat ist schon am 12. d^r umgeworfen. Hast Du vielleicht die Kündigung vergessen, oder hältst Du die Piëcen noch? – Kolb war noch nicht hier. –

Also: wenn Du kannst, so gib Deine Antwort noch Heut^Abend zur Post!
Recht von Herzen

Dein
uralter

Strolch

St. Goar, 17. Juli 43.

<alR>

Schlickus erscheint Euch dieser Woche.

6. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Marienberg b. Boppard

St. Goar, 22. Juli 1843, Samstag⁴⁵

[1 Lieber Levin!

beikommend endlich (aber für einen Marienberger Nichtsthuer wahrscheinlich doch noch zu früh) allerlei Apparat für den Brockhausischen Artikel!⁴⁶ Nodnagel hat im Biographischen das Richtigste geliefert, u. du kannst dich daher, unter Hinzufügung des seitdem Vorgefallenen, hauptsächlich nur an ihn halten. Addenda aber sind:

44 Brockhausiana] *Material für Schücking, der einen Artikel verfassen sollte für die nächste Auflage der bei F.A. Brockhaus in Leipzig erscheinenden „Allgemeinen deutschen Real-Encyklopädie für gebildete Stände. Conversations-Lexikon“ (vgl. Brief 6).*

45 Überlieferung zum 6. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 364.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 3 S. beschr. mit schwarzer Tinte; S. 4 mit Adresse u. Siegelresten; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 21,2 x 26,9 cm. Erstdruck: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Labr 1882, Bd. 2, S. 68f.; unvollständig (ca. 60 %).

46 Brockhausischen Artikel] *Die „Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für gebildete Stände. Conversations-Lexikon“ enthielt in ihrer 9. Auflage (Leipzig: F.A. Brockhaus) im 5. Band (1844) einen Freiligrath-Artikel.*

- 1.) Das Nichtzustandekommen der „Britannia“ durch Perfidia u. Ignoranz derer von Pforzheim; Ende 1841.
- 2.) Die Verleihung einer durch Gries' Tod erledigter Pension von 300 Thlrn. durch den König von Preußen; Anfang 1842.
- 3.) Mein Umzug von Darmstadt nach St. Goar; Mitte 1842.
- 4.) Gedicht an Herwegh mit Allem, was daran hängt; Januar bis März 1843.

Bei der Aufzählung des von mir Edirten bitte ich Dich, des „Rhein. Odeon“⁴⁷ (mit Hub u. Schnetzler) gar nicht zu erwähnen. Ich habe eigentlich nur gestattet, daß mein Name auf den Titel gesetzt worden ist. Was dagegen das „Rhein. Jahrbuch“ angeht, so ist die Idee desselben (d.h. die dem Rh. J.⁴⁸ eigenthümliche Zusammenstellung von Novellistischem, Literarhistorischem, Kritischem, Epischem u. Lyrischem) einzig von mir ausgegangen, u. es darf drum nicht ausgelassen werden. |₂ Sie wollten mich an einen Rhein. Musenalmanach haben, ich dachte aber, eine Gesammtrepräsentation Rheinischer Kräfte wäre besser, zumal ein Versuch, die deutsche Taschenbuchsliteratur im Allgemeinen zu heben, damit verbunden werden konnte.

Das Heft Recensionen u. die Engl. Anzeige sind Dir als Reminiscenzen an eine jüngste und doch schon so fern liegende Vergangenheit vielleicht interessant, wenn auch nicht direct für Deinen Zweck brauchbar.

Die inliegenden Zeilen aus Carrieres Feder⁴⁹ (ursprünglich für ein Pariser Dings „Biographie des hommes du Jour“ bestimmt, das mich um Notizen über mich bat) ist sind nie gedruckt worden, da ich zu faul war, sie nach Paris zu schicken. Du kannst sie daher, wo es Dir convenirt, ohne Scrupel verbotenes deinem Artikel verweben. Schick' sie mir aber, nach gemachtem Gebrauch, sammt dem Andern wieder zurück.

Wenn Du meiner jüngeren Sachen (Grÿn⁵⁰, Immermann⁵¹, Flecken am Rhein⁵², Herwegh u.s.w.) gedenken willst, so wirst Du mir eine Freude machen. Es wird

47 Rhein. Odeon] *Das „Rheinische Odeon“ wurde gemeinsam von Freiligrath, Ignaz Hub und August Schnetzler herausgegeben.*

48 Rh. J.] *1840 und 1841 hatte Freiligrath gemeinsam mit Karl Simrock und Christian Joseph Matzerath das „Rheinisches Jahrbuch für Kunst und Poesie“ veröffentlicht.*

49 Carrieres Feder] *Die erwähnten Zeilen sind nicht überliefert.*

50 Grÿn] *In seinem Brief vom 9. Oktober 1842 an Schücking hatte sich Freiligrath beklagt, dass sein Gedicht über den Löwen Gryn („Auch eine Rheinsage“; „Morgenblatt für gebildete Leser“, Nr. 34-37 vom 9. bis 12. Februar 1842), mit dem er sich von seiner exotischen Dichtungsphase verabschiedet, am Rhein gar nicht gefallen habe.*

51 Immermann] *Der von Freiligrath herausgegebene Sammelband „Karl Immermann. Blätter der Erinnerung an ihn“ ist 1842 bei Krabbe in Stuttgart erschienen.*

52 Flecken am Rhein] *Erste Proben des Gedichts „Ein Flecken am Rhein“ erschienen im „Morgenblatt für gebildete Leser“ in der Ausgabe vom 1. Oktober 1842.*

sich immer schon ein Anknüpfungspunkt dafür finden. Ueber meine politischen Händel müßte jedenfalls auch ein verständigendes Wort gesagt werden, etwa im Ton Deines Artikels in der |₃ Allgemeinen.

Vergiß doch auch nicht, zu sagen, dß in die Zeit meines Barmer Aufenthalts⁵³ meine persönliche Bekanntschaft mit Immermann fällt. –

Diese Nacht hab' ich mit anderem verrücktem Zeug auch geträumt Kolb wäre gestorben. Hier war er wenigstens noch nicht.

Ich habe jetzt ein famos Gedicht in der Mache.

Gott sei mit Dir, Levin! Meine arme Frau ist seit Dienstag sehr leidend, u. heute schon den 4^{ten} Tag bettlägerig. Das drückt mich manchmal mehr, als ich sagen kann. Heute früh geht es ihr gottlob etwas besser. –

Laß bald von Dir hören!

von Herzen

Dein

Freiligrath

St. Goar,

22. Juli 43.

Meine sechste Auflage⁵⁴
ist heraus. Seit 14 Tagen schon.

7. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Marienberg b. Boppard

St. Goar, 24. Juli 1843, Montag⁵⁵

|₁ Lieber Levin!

Inliegendes Billetdoux der Anmuthstrampel⁵⁶ ist so eben arrivirt, und wird Dich hoffentlich in deinen diesseitigen Bezügen nicht erschüttern. –

53 Barmer Aufenthalts] *Mai 1837 bis Anfang 1839 war Freiligrath Buchhalter in Barmen.*

54 sechste Auflage] *Im Sommer 1843 erschien bei Cotta in Stuttgart die sechste Auflage von Freiligraths erfolgreicher Gedichtsammlung „Gedichte“.*

55 Überlieferung zum 7. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift. Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 365.*

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 3 S. beschr. mit brauner Tinte; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,4 x 21,2 cm.

Erstdruck: An dieser Stelle.

56 Anmuthstrampel] *wesen, [...] in prägnantem verächtlichem gebrauch vereint sich der wortsinn ‚geschöpf, kreatur‘ [...] mit der entgrenzenden, den betroffenen als indefinibel*

Schlickus pictor ist richtig am Samstag nicht gekommen. Geibel ist gleichfalls noch am Schwärmen.

Uebrigens haben wir die Ehre, heute den Anfang der Hundstage⁵⁷ zu genießen. Möge dabei nur nicht das Théâtre enfantin auf den Hund, resp. in den limbum infantum⁵⁸ kommen! Es sind aber Hundstage, wie sie mein Strolch vor etlichen Jahren erlebte, als ich ihn den Tag über zwanzigmal ins Wasser schmiß. Mein Brausebad heute früh war doch schudderig!

Vale, Levin!

Dein alter

FFth

24. Juli, als
am Tage Christinae⁵⁹ und
der Madame Saqui.

hinstellenden funktion des wortes, die es mit ausdrücken wie subjekt, individuum teilt; [...] „Brentano nannte dieses kindlich harmlose wesen einst eine anmuthstrampel“ (Deutsches Wörterbuch, Bd. 29, Sp. 566).

- 57 Hundstage] *Als Hundstage werden gewöhnlich im deutschsprachigen Raum die heißen Tage im Sommer in der Zeit vom 23. Juli bis zum 23. August bezeichnet.*
- 58 limbum infantum] *eigtl. „limbum infantium“. Der „limbus“ bezeichnet in der katholischen Theologie einen Ort, an dem die Anschauung Gottes mangels heiligmachender Gnade nicht möglich ist. Danach würden Säuglinge, die vor der Taufe sterben, in den limbum infantium kommen.*
- 59 Christinae] *Vermutlich bezieht sich diese auf die Heilige Vhristina von Bolsena, deren Gedenktag auf den 24. Juli fällt. Die Heilige Christina on Bolsena wurde der Zauberei angeklagt, daraufhin ins Gefängnis geworfen und schließlich in der Nacht auf einer Basaltplatte in einen See hinausgestoßen, um sie zu ertränken. Engel hielten sie aber über Wasser und Christus selbst erschien ihr, taufte sie und übergab sie dem Erzengel Michael, der sie an Land brachte.*

8. *Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Marienberg b. Boppard*
*St. Goar, 6. August 1843, Sonntag*⁶⁰

|₁ Liebster Kleuker⁶¹!

Den allerschönsten Dank für die freundliche Abfassung u. Zusendung des Brockhausischen Artikels! Ich bin durchaus mit demselben einverstanden, u. habe nur an ein paar Stellen einige unbedeutende Einschiebsel⁶² gemacht, die Du – insonderheit den Passus über meine Verheirathung – nothwendig finden u. billigen wirst.

Meiner Frau geht es Gottlob wieder besser, eine ungemene, durch die Krankheit gesteigerte Nervenreizbarkeit abgerechnet: Sie verläßt das Bett den Tag über wieder auf einige Stunden, u. hat seit vorgestern endlich auch wieder einen geregelten Schlaf. Das nasse kalte Wetter ist einer raschen Besserung leider nicht günstig.

Du sprichst von Aufbrechen. Wohin denn? Nach Ostende, Darmstadt oder Augsburg? Jedenfalls, hoff' ich, wirst Du # dich vorher noch hier sehen lassen. Seit Du in's Zeichen des Wassermanns getreten bist u. die Plejaden⁶³ über Dir leuchten lässest, hast Du eigentlich verflucht wenig zur Belebung unsres |₂ Verkehrs gethan, u. ich könnte dir eigentlich böse deßwegen sein, wenn ich Dir nicht so gut wäre u. dich toto tempore mit den Umständen entschuldigte.

60 Überlieferung zum 8. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: Fr.S. 366.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 3 S. beschr. mit brauner Tinte; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,5 x 21,4 cm.

Drucke: D¹ Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Labr 1882, Bd. 2, S. 69f.; unvollständig (ca. 60 %), D² Klaus Nellner: Ferdinand Freiligrath. Handschriften und Drucke von Werken und Briefen aus der Freiligrath-Sammlung der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Detmold 1985, S. 62f.; vollständig.

61 Kleuker] *In der privaten Korrespondenz von Freiligrath benutzter Spitzname für den Freund Schücking.*

62 Einschiebsel] *Vgl. Brief Nr. 6 vom 22. Juli 1843.*

63 Plejaden] *Ein offener Sternhaufen, der mit bloßem Auge gesehen werden kann. Sie galten in der griechischen Mythologie als Nymphen beziehungsweise als Töchter des Atlas und der Okeanide Pleione.*

Geibel, der ohnlängst den illustrious author of Pelham⁶⁴ auf der Prinzeß Marianne⁶⁵ kennen gelernt hat, ist auf acht Tage hinunter nach Bonn u. Cöln. Josephus DuMont mit dem ich gestern nach Bacherach fuhr (er ist mit Frau u. Schwägerin nach der Schweiz) sagte mir, daß demnächst eine Besprechung Geibels durch Buchner im Feuilleton der Köln. Ztg. zu lesen sein würde – wie gefällt dir die Kinkelsche Moselreise in den Beilagen der Allgemeinen?⁶⁶

Herwegh blamirt sich doch gründlich⁶⁷.

Ich bin seit 14 Tagen wieder einmal rechtschaffen schafferrig (wie die Schwaben sagen), u. lasse ein Sonett nach dem andern vom Stapel.⁶⁸ Meist über Fragen der Zeit, aber auch Anderes ist nicht ausgeschlossen. Grundton: ein der Reaction wie dem Schwindel der Radikalen gleich |₃ entfernter stehender Liberalismus. Ich hab' vorläufig ein halb Dutzend als Probe an's Morgenblatt geschickt, u. lasse die ganze Reihe wahrscheinlich in einem Hefte für sich noch diesen Herbst drucken. Ich denke, das Zeug soll wieder einmal um sich fressen.

Schlickus tranchirt nach wie vor als vorsitzender Stammgast in der Löwenburg u. vergißt Gott u. die Welt darüber. Ein ächter Lotofage!⁶⁹

Vale, lieber Alter, u. laß dein Antlitz bald über uns leuchten. Schönste Grüße von Haus zu Haus:

64 author of Pelham] *Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873) wurde in Deutschland 1840 bekannt durch die Übersetzung seines Romans „Pelham, or, The adventures of a gentleman“ durch Gustav Pfizer.*

65 Prinzeß Marianne] *Das 1831 erbaute Dampfschiff Prinzessin Marianne verkehrte von 1831-1841 für die Köln-Düsseldorfer Deutsche Rheinschiffahrt.*

66 Kinkelsche Moselreise] *Auf welche Artikel Kinkels in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ Freiligrath hier anspielt, war bei einer Durchsicht der vorangehenden Monate (Februar bis Anfang August) nicht zu ermitteln.*

67 blamirt sich doch gründlich] *Bezieht sich auf Herweghs Gedicht „Duett der Pensionirten“, das Geibel und Freiligrath attackierte, die beide eine Pension vom preußischen König erhielten. Das Gedicht erschien am 6. Februar 1843 in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“. Evtl. spielt Freiligrath auch auf Herweghs soeben veröffentlichten „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz“ an.*

68 vom Stapel] *Im Sommer 1843 verfasste Freiligrath eine größere Anzahl von Sonetten mit politischer Thematik, die er als „Patriotische Phantasien“ sammelte und die zum Teil in dem Sammelband „Ein Glaubensbekenntniß“ (1844) integriert wurden.*

69 Lotofage] *Die Lotophagen sind ein Volk in Homers Odyssee. Sie leben unter menschenunwürdigsten Umständen, wähen sich aber unter dem berausenden Einfluss der Lotosfrüchte im Paradies. Als Odysseus mit seiner Mannschaft an Land geht, schickt er zwei Gefährten aus. Diese werden von den Lotophagen freundlich empfangen und mit Lotosfrüchten beschenkt. Darauf vergessen die Männer ihre Heimat und den Zweck ihrer Landung.*

Am Mittel^Rheine, zu der Lurlei Füßen,
Wo bei den Heiden weiland Sanct Goar⁷⁰
Der erste Christ u. Salmenfänger⁷¹ war,
Da schwingt sich auf ein feierliches Grüßen.

In alle Wege
Dein

6. Aug. 1843, als
am Tage des Vertrags
von Verdun.⁷³ Was sagst
Du zu der officiellen
Affenschande, so man mit dem
Tage zu treiben sich gemüssigt sieht?

Aeltester⁷²

<alR der ersten Seite:>

sammt Deiner verehrten Damen

70 Sanct Goar] Franz. Missionar (gest. um 575) aus Aquitanien (Südwestfrankreich), der sich um 530 an der Stelle des heutigen St. Goar niederließ. Er bekehrte die Landbevölkerung, speiste die Armen und setzte sich für Reisende und Kranke ein.

71 Salmenfänger] Lachsfischer.

72 Der „r-Schnörkel“ geht bis zum Seitenende (in das Wort „gemüssigt“).

73 Im Vertrag von Verdun einigten sich im August 843 die Brüder Lothar I., Karl der Kahle und Ludwig II. auf eine Teilung des von ihrem Großvater Karl dem Großen hinterlassenen Reiches. Lothar erhielt das Mittelreich und den Kaisertitel, Karl Westfranken und Ludwig das ostfränkische Gebiet.

9. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, Marienberg

St. Goar, 11. August 1843, Freitag⁷⁴|₁ Liebster Kleuker!

Den schönsten Dank für dein freundliches Extrablatt u. sämtliche Neuigkeiten, so es mir communicirt. Der Wisch Lewaldi inliegend zurück. Ein größerer Comödiant ist mir noch nicht vorgekommen. Und einem Buche für den gothischen Dom⁷⁵ läßt er bÿzantinische Titelblätter malen. Für den 2^{ten} Jahrgang würd' ich ihm auch was malen an Deiner Stelle. Der wird aber wohl nicht kommen.

In dem Aufsätze des F. v. G. über Grabbe⁷⁶ ist mir absonderlich eine Anspielung auf Frauenherz^Novellen aufgefallen. Uebrigens bin ich durchaus nicht einverstanden damit, daß Grabbus schon jetzt als Romanfigur benutzt werden soll. Dafür steht er uns noch zu nahe, war überhaupt von vornherein zu verkommen u. verludert, als daß sich nur irgend etwas Erquickliches oder Erbauliches aus ihm machen ließe. Da ist der tolle, lebenskräftige Günther tau-|₂ sendmal besser u. dankbarer – Ein so schwacher, kindisch willensloser Mensch wie Grabbe ist kein Vorwurf für die Kunst. Für die Psychologie allerdings im hohem Grade.

Wegen meiner Sonette sei unbesorgt. Ich mache vorläufig, was gemacht werden muß, u. sichte nachher das vielleicht zu Starke heraus. Glaube nicht, daß ich einer Mode zu Lieb, die schon wieder aus der Mode ist, das Zeugs mache. Daran denk' ich nicht. Es kommt mir eben, u. ich kann es nicht abweisen. Lachen muß' ich übrigens, als ich das von deutschen Tÿrannen in Deinem Zettel las.

74 Überlieferung zum 9. Brief: *Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.*

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 367.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 4 S., 2 4/5 S. beschr. mit brauner Tinte; S. 4 mit Adresse, Siegel und 2 Poststempeln: 1) ST^GOA / 11 / 8; 2) N / 12 / 8; weiß-gelbliches, fein-glatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,4 x 21,2 cm.

Adressseite mit rotem Siegel und zwei Poststempeln: 1) ST^GOA / 11 / 8; 2) N / 12 / 8
Erstdruck: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Labr 1882, Bd. 2, S. 70f.; unvollständig (ca. 65 %).

75 Buch für den gothischen Dom] *Bezieht sich vermutlich auf Lewalds Kurzrezension zu Hermann Püttmanns Publikation: „Der Kölner Dom, neueste Nachrichten über den Fortbau desselben“, in der die beiliegenden Stablstiche ausdrücklich gelobt werden (Köln und Aachen 1842) in „Europa. Chronik der gebildeten Welt“, Jahrgang 1842, Bd. 3, S. 464 (Rubrik: Bildende Kunst).*

76 *Das von Alfred Bergmann herausgegebene Sammelwerk „Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik“ (Bielefeld 1987, Nachdruck) enthält keinen Hinweis auf diesen Aufsatz.*

Eins der Sonette nämlich wünscht für Deutschland einen ordentlichen, recht-schaffenen Tÿrannen:

„O drückt' auf uns nur landlos ein Johann!⁷⁷
Kein größer Heil, bei Gott, als solche Johne!
Ihr wißt, wie Kühnheit zorniger Barone
Die Freiheit Englands Jenem abgewann!“

↳ Du kannst Dir die weitere Ausführung denken. Einem guten Fürsten trotzst man keine Magna Charta⁷⁸ ab. Dem schlechten aber rückt man auf's Kolet.⁷⁹ Also, da wir eine M. C. haben wollen u. müssen, ist ein John nützlich u. wünschenswerth: Ich glaube nicht, daß ich das Paradoxon in solcher Weise durch Sophistik rette.

Deines baldigen Herüberkommens freu ich mich von Herzen! Bringe dann u[ns]⁸⁰ deine Gespenstergeschichte mit. Item [deinen]⁸¹ Roman, wenn Du die Aushängebogen alsdann auf einige Tage missen kannst. Geibel ist noch in Bonn u. Köln.

Vale!

Semper tuissimus⁸²

Yo el Baribal⁸³

11/ 8. 43

77 Johann] *John Lackland (1167-1216), von 1199 bis 1216 König von England. Er war der jüngste Sohn König Heinrich II. und folgte seinem Bruder Richard I., genannt Richard Löwenherz, auf den Thron.*

78 Magna Charta] *Vereinbarung des englischen Königs John Lackland mit dem revoltierenden Adel im Jahr 1215, die diesem größere politische Freiheiten zusicherte.*

79 Kollet] *Fr. Collet. 1) Derjenige Theil der Kleidung, so um den Hals geht. In dieser Bedeutung sagt man nur noch im gemeinen Leben, jemanden bey dem Collete fassen. (Oekonomische Encyclopädie von J. G. Krünitz, Bd.VIII.).*

80 u[ns]] *Von den Herausgebern ergänzt.*

81 [deinen]] *Von den Herausgebern ergänzt.*

82 Semper tuissimus] *lat. „Immer ganz der Deine“.*

83 Yo el Baribal] *span. „ich der Baribal“ (nordamerikanischer Schwarzbär). In seinem Brief vom 17. März 1842 redet Schücking seinen Freund Freiligrath spaßhaft mit „Redlichster aller Strolche! pensionierter Barribal“ an (Vgl. Wilhelm Schoof: Levin Schücking in Meersburg. Unveröffentlichte Briefe aus dem Freiligrath-Nachlaß im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. In: Westfalen. Hefte für Geschichte und Volkskunde. Münster 1964, 42. Band, Heft 1-4, S. 399).*

|₄ <Adresse>

Wohlgeboren

Herrn Levin Schücking, bei Herrn

Dr. Schmitz,

frei.Marienberg

bei Boppard.

10. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking,

St. Goar, [24.-30.] [Oktober] [1843]⁸⁴|₁ Liebster Kleuker!

Es gränzt freilich an Verworfenheit, einen jungen Ehemann schon in der 3^{ten} Woche seines honeymoon's mit Wischen zu behelligen: da mir indessen die Beilage mit dringender Bitte um baldige Beförderung so eben durch einen Reisenden zugestellt worden ist (d.h. der Reisende brachte mir einen Brief deiner Tante Beckmann, worin wiederum der beiliegende an dich), so hoffe ich, auf Entschuldigung zählen zu dürfen. Zuerst also dir u. deiner Gemahlin die herzlichsten Glückwünsche von mir u. meiner Frau! Es war ein gescheuter Einfall von Euch, noch vor dem Winter voran zu machen; der Teufel hole das Warten, oder: „Warte, wer warten kann!“ citirt Freiligraths Ferdinand sich selbst, d.h. seine Uebersetzung eines Longfellowschen Gedichts.⁸⁵ Du bist aber ein Strolch, uns Deine Hochzeit⁸⁶ einen Tag zu früh haben feiern zu lassen. Was ist das für eine heidnische Bräutigamsconfusion! |₂ Ging also Freitag den 6^{ten} hujus⁸⁷ Nachmittags 4 Uhr einsam spaziren, nachdem ich mir vorher Dir zu Ehren den grü-

84 Überlieferung zum 10. Brief: Eigenhändige Handschrift mit Unterschrift.

Bestand: Lippische Landesbibliothek Detmold (LLB Detmold), Freiligrath-Sammlung, Sign.: FrS. 368.

Zeugenbeschreibung: 1 Blatt, gef., 6 S. beschr. mit brauner Tinte; weiß-gelbliches, feinglatt-pergamentenes Papier; Größe: 13,4 x 21,2 cm.

Erstdruck: Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. 2 Bde. Labr 1882, Bd. 2, S. 82f.; unvollständig (ca. 50 %).

85 Freiligrath zitiert hier einen Vers aus der neunten Strophe von Longfellows „Skeleton in Armour“ nach seiner im August 1842 publizierten Übersetzung „Das Skelet in der Rüstung“ (Morgenblatt für gebildete Leser, Nr. 205 u. 206 vom 27./ 29. August 1842, S. 817f./ S. 823).

86 Hochzeit] Die Hochzeit zwischen Levin Schücking und Louise von Gall fand am 7. Oktober 1843 statt.

87 hujus] ergänze „mensis“, lat. „diesen Monats“.

nen Salzburger⁸⁸ sammt güldner Troddel aufs Haupt gestülpt hatte. Sah drin aus, als wär' ich selbst wieder ein Hochzeiter. Wunderschöner stiller Herbstnachmittag. Lange im Wald auf moosigem Hügel gelegen; still an Euch gedacht; Segen gesprochen; Milton's barbarisch schöne Ode „on Christ's nativity“⁸⁹ gelesen; still vergnügt nach Haus gegangen. Ida Punsch gemacht; extra Punsch; angestoßen; leben gelassen; getrunken.

Also hab' ich, in der Meinung, Deinen Hochzeittag zu feiern, Deinen Polterabend begangen, o Levin! Hol' aber der Teufel solch' herbstliche Waldliegerei mit ossianscher Scenerie⁹⁰. Denn andern Tags hat' ich ein ge-|₃ geschwollen Gesicht sammt tic douloureux⁹¹, u. hab' mich zwei Wochen damit herumtragen müssen. Alles Dir zu Ehren!

Nun aber nochmals: tausend Glück! Recht aus vollem Herzen! Mög' es Euch wohl ergehen, u. laß mich hören, daß Du vergnügt u. glücklich u. zufrieden bist!

Duller hat mir dein „Schloß am Meere“⁹² geschickt. Du hast mich sehr dadurch erfreut, u. ich danke Dir aufrichtig dafür. Eine Besprechung des Buchs in meinem nächsten Briefe, wo ich auch auf deine beiden Novellen im Rhein. Taschenbuche u. in der Urania⁹³ kommen werde, die ich letzte Woche mit Vergnügen gelesen habe. – Ein Packet von Gutsch u. Rupp (offenbar die Dombacksteine⁹⁴ enthaltend) hab' ich in diesen Tagen weiter nach Augsburg adressirt, u. danke, daß es richtig in deine Hände gekommen ist.

88 Salzburger] *Trachtenhut aus Hasenhaarfilz mit Band oder Kordel.*

89 on Christ's nativity] *John Miltons (1608-1674) Ode "On the Morning of Christ's Nativity" (verfasst 1629) thematisiert die Geburt und die Inkarnation Christi.*

90 ossianscher Scenerie] *Der irische Barde Ossian aus vorchristlicher Zeit verfasste Klagen über den Untergang der alten Heldengeschlechter und schilderte die trauernde Natur. Es geht um den Typus der urzeitlich-wilden, schwermütig gestimmten Ideal-landschaft.*

91 tic douloureux] *Gesichtsschmerz. Eine Krankheit, die „sich durch heftige nervöse od. scheinbar rheumatische Schmerzen in den Weichtheilen des Antlitzes (im Gebiete des fünften Nervenpaares) in der Regel halbseitig äußert [...]“ (Pierer's Universal-Lexikon. Altenburg 1859, Band 7, S. 298).*

92 „Schloß am Meere“] *Schückings Roman „Ein Schloß am Meer“ war 1843 in zwei Bänden erschienen in Leipzig bei F.A. Brockhaus.*

93 Urania] *Levin Schücking: Nur keine Liebe. In: Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1844. Leipzig: F.A. Brockhaus, S. 309ff.*

94 Dombacksteine] *Ironisch für „Dombausteine“.*

4 Der Ghibelline⁹⁵ wird wohl noch in Weinsberg sein, wo Du ihn auf Deiner Hochzeitsreise wahrscheinlich gesehen hast. Der Faullenzer hat noch keine geschriebene Sülbe von sich sehen lassen, doch bin ich so großmüthig gewesen, ihm zum Tage seiner Menschwerdung (den 18. Oktbr.) einen Gratulationsbrief nach Weinsberg auf den Hals zu schicken. Eh' er hier fortging, hat er mir noch einige Gegenstände aus deinem Koffer (die er der Verpackung wegen hätte herausnehmen müssen) zur Verwahrung übergeben, als da sind:

- 1.) Die Anmuthstrampel⁹⁶ u. etwelche andere Lithographien.
- 2.) Ein Stoß Vaterländer.⁹⁷
- 3.) Johnson's Lives, Vol. II.⁹⁸

Was damit geschehen soll, schreibst Du mir wohl. Die Vaterlandsnummern wirst Du wohl kaum mehr gebrauchen, u. schlage ich Dir unmaßgeblich vor, sie Peter Becker dem 5 Literaturfreund zu vermachen. Zum Johnson II. könntest Du mir gelegentlich auch *Johnson I.* schicken. Ich hätte das Buch doch gern wieder, da sich grade an dieß Exemplar persönliche Erinnerungen für mich knüpfen, die ich mir durch den Besitz bewahren möchte. Ich revanchire mich gern in anderer Weise einmal.

Was ist das für ein Geschwätz über unsere Fahrt mit Saphir, Walesrode p. p. im Herloßsohn'schen Morgenstern⁹⁹? Satanische Verlogenheit. Cf. die Berichtigung der Flegelei¹⁰⁰ in der Josephina¹⁰¹ vom 6 Oktbr.

Besagte Josephina hat kürzlich ein Zopflied¹⁰² von mir gebracht, das am Niederrhein u. in Westfalen mit ungemeinem Beifall aufgenommen worden ist, u. bereits gesungen wird. In den nächsten Tagen wird sie auch ein Lied auf den neu

95 Ghibelline] *Scherzhafte Bezeichnung für den seit 1819 in Weinsberg (b. Heilbronn) lebenden Justinus Kerner.*

96 Anmuthstrampel] *Vgl. Anm. 56.*

97 Vaterländer] *Die Zeitschrift „Das Vaterland“ erschien in Darmstadt.*

98 Johnson's Lives, Vol. II] *Samuel Johnsons „The Lives of the Most Eminent English Poets“ (6 Bde., 1779-1781) erschien 1826 in einer zweibändigen Ausgabe.*

99 Morgenstern] *Carl Herloßsohn (1804-1849) gab 1843 bis 1844 in Leipzig das Unterhaltungsblatt „Der Morgenstern“ heraus.*

100 Flegelei] *In der „Kölnischen Zeitung“ erschien am 6. Oktober 1843 bereits eine Berichtigung der Verleumdungen durch Herloßsohn über Freiligraths Verhältnis zu Saphir und Walesrode.*

101 Josephina] *Scherzhafte für „Kölnische Zeitung“.*

102 Zopflied] *Freiligraths so genanntes „Zopflied“ mit dem Titel „Und noch einmal der Zopf“ erschien in der „Kölnischen Zeitung“ am 12. Oktober 1843.*

gebauten Königstuhl bei Rhense¹⁰³ |₆ von mir auftischen, n. b. wenn sie's wegen der Puchanta (Hutterus) nicht refusirt. Bin überhaupt fleißig gewesen seither.

Vorigen Freitag war ich mit Deinem Vetter Rittmeister u. seiner Gemahlin zusammen auf dem Dämpfer. Hat mir Deine Hochzeit¹⁰⁴ beschrieben, viele Grüße an Dich aufgetragen.

Ueber Longfellow's schwimmendes (d. h. annoch schwimmendes) Geschenk für Deine Gemahlin will Dir der Landrath schon geschrieben haben. Hat er auch von der Heirath des Transatlantikers¹⁰⁵ geredet?

Und nun Adieu für heute! Nimm einmal mit diesem Geschmiers vorlieb – ich bin in Eile u. habe Kopfweh. Die besten und schönsten Grüße Dir u. der Deinigen von mir u. Ida. Gott, mit Dir! Laß bald von Dir hören!

Ohne Wandel

Dein alter

FFth

<alR:>

Dingelstedt Hofrath, Hackländer Sekretär des Kronprinzen!
Lewalds kleiner Cohen aus Baden verwiesen – „Die Hebräer
in Eile!“ – Grüße Binzers!

103 Rhense] *Freiligraths* „Der Königsstuhl zu Rhense“ erschien ohne Zensureingriffe in der „Kölnischen Zeitung“ vom 26. Oktober 1843. In Rhense, oberhalb von Koblenz, stand der 1814 zerstörte Königsstuhl.

104 Deine Hochzeit] *Vgl. Anm. 86.*

105 Heirat des Transatlantikers] *Nach einer sieben Jahren währenden Verlobungszeit stimmte Frances Appleton im Mai 1843 einer Heirat mit Longfellow zu. Die Hochzeit fand nur wenig später statt.*

*Kommentiertes Personenverzeichnis**1. Liste der Spitz- und Kosenamen*

Bar[r]ibal	Ferdinand Freiligrath, Levin Schücking
Gallina	Louise von Gall
Ghibelline	Emanuel Geibel
Kleuker	Levin Schücking
Philaethes	Ferdinand Freiligrath
Landrat Rheinfels	Hans Karl Heuberger
Strolch	Ferdinand Freiligrath

2. Personenverzeichnis

Beckmann, Schückings Tante.

Becker, Peter, Literaturfreund.

Binzer, August Daniel (1793-1868), Schriftsteller, Publizist und Redakteur bei der Zeitung für die elegante Welt.

Binzer, Emilie Henriette Adelheid von, geb. von Gerschau, Pseudonym: Ernst Ritter (1801-1891), adelige Schriftstellerin, führte biedermeierlichen Salon.

Birch-Pfeiffer, Charlotte (1799-1868), Schauspielerin und Bühnenschriftstellerin, Ehefrau von A. D. Binzer.

Buchner, Karl (1800-1872), Jurist, Schriftsteller und Publizist, befreundet mit Freiligrath.

Buchner, Wilhelm (1827-1900), Verfasser der Briefbiographie: „Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen“. (2 Bde., Lahr 1882).

Bürger, Gottfried August (1747-1794), Dichter, verheiratete sich in dritter Ehe 1790 mit Elisa Hahn, ohne sie vorher gesehen zu haben.

Bürger, Elise, geb. Hahn (1769-1833), Schauspielerin, Schriftstellerin, Rezitatorin, verlobte sich mit G. A. Bürger nach einem einjährigen Briefwechsel und wurde 1790 seine dritte Ehefrau.

Carl, Princeß s. Marie, Prinzessin

Carriere, Philipp Mor[i]tz (1817-1895), Schriftsteller und Philosoph, befreundet mit Emanuel Geibel.

Cohen[-Walesrode], J. C., jüdischer Musiker und Kaufmann, Vater von Ludwig Walesrode.

Cotta, Johann Georg von (1796-1863), Buchhändler und Verleger in Stuttgart, leitete seit 1832 die J. G. Cottasche Buchhandlung.

Dingelstedt, Franz, Freiherr von (1814-1881), Dichter, Publizist und Theaterleiter, nahm 1843 in Stuttgart eine Anstellung beim König von Württemberg als Vorleser und Bibliothekar an und wurde im selben Jahr zum Hofrat ernannt.

- Dingelstedt, Jenny, geb. Lutzer (1816-1877), österreichische Opernsängerin, Koloratur-sopranistin, berühmt als „böhmische Nachtigall“ und „Trillerkönigin“, bis 1845 an der Wiener Hofoper, seit 1843 Ehefrau von Franz von Dingelstedt.
- Droste-Hülshoff, Annette Freiin von (1797-1848), Dichterin, befreundet mit Levin Schücking.
- Duller, Eduard (1809-1853), deutsch-österreichischer Dichter, Geschichtsschreiber und Geistlicher.
- Freiligrath, Ferdinand (1810-1876), Spitznamen: Philalethes, Strolch, Bar[r]ibal (1810-1876), Dichter und Übersetzer.
- Freiligrath, Ida, geb. Melos (1817-1899), Professorentochter aus Weimar, seit 1841 Ehefrau Freiligraths.
- Gall, Louise von s. Schücking, Louise, geb. von Gall
- Geibel, Emanuel (1815-1884), Spitzname: Ghibelline, Dichter, Übersetzer, besuchte Freiligrath 1843 u.ö. in St. Goar.
- Grabbe, Christian Dietrich (1801-1836), Dramatiker.
- Gries, Johann Diederich (1775-1842), Dichter und bedeutender Übersetzer, verkehrte mit Gustav Schwab und Ludwig Uhland, erhielt kurz vor seinem Tod vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV ein ‚Gnadengehalt‘ (300 Thaler), das in seiner Nachfolge wenig später Ferdinand Freiligrath erhielt.
- Günther, Johann Christian (1695-1723), Lyriker, starb 27jährig an Tuberkulose.
- Gutsch, Friedrich (sen.), Hofbuchhändler in Karlsruhe, Begründer des Artistischen Instituts (gegr. 1835), ab 1839 als Artistisches Institut F. Gutsch & Rupp. Bei F. Gutsch & Rupp erschien 1843 der Sammelband: „Dombausteine. Von einem Vereine deutscher Dichter und Künstler“.
- Hackländer, Friedrich Wilhelm (1816-1877), Schriftsteller, Publizist, zog 1840 nach Stuttgart um, dort wurde er wurde 1843 Sekretär und Reisebegleiter des württembergischen Kronprinzen Karl und zum Hofrat ernannt.
- Hahn, Elise s. Bürger, Elise
- Herloßsohn, Carl (1804-1849), Schriftsteller, Journalist und Publizist, Begründer und Redakteur der Zeitschrift „Der Komet. Ein Unterhaltungsblatt für die gebildete Lesewelt“.
- Herwegh, Georg (1817-1884), Verfasser politischer Lyrik, ab 1840 zweijährige Kontroverse mit Freiligrath im so genannten „Parteienstreit“ über das Verhältnis von Literatur und Politik.
- Heuberger, Hans Karl (1790-1883), Spitzname: Rheinfels, von 1829-1848 Landrat im Landkreis St. Goar, befreundet mit Freiligrath und tauschte mit ihm humoristische Scherzgedichte aus.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (1798-1874), Professor in Breslau, Lyriker, Literaturhistoriker und Publizist, wurde wegen seiner „Unpolitischen Lieder“ (1841/42) fristlos und ohne Pension aus seiner Stellung als Universitätsprofessor entlassen, seit 1843 mit Freiligrath bekannt.
- Hohenhausen, Elise von (1812-1899), Schriftstellerin, leitete einen literarischen Salon (u.a. 1831-1845 in Münster), dem auch Levin Schücking angehörte.

- Hub, Ignaz (1810-1880), Dichter und Publizist, von 1836 bis 1838 neben Freiligrath u.a. Mitherausgeber des Rheinisches Odeon.
- Hutterus, Johann Martin (1810-1865), Jurist, Schriftsteller und Dichter, steuerte drei Gedichte zum ersten Jahrgang des „Rheinischen Jahrbuchs für Kunst und Poesie“ (Köln: DuMont-Schauberg 1840) bei.
- Immermann, Karl Leberecht (1796-1840), Schriftsteller und Dramatiker, mit Freiligrath befreundet seit Herbst 1837 und von ihm sehr geschätzt.
- Jaeger von Jaxthal, Christoph Friedrich (1784-1871), österreichischer Augenarzt in Wien, einer der berühmtesten Augenärzte und Augenoperateure.
- Johnson, Samuel (1709-1784), englischer Gelehrter, Lexikograph, Schriftsteller und Kritiker, verfasste „The Lives of the Most Eminent English Poets“ (6 Bde., 1779-1781), 1826 erschien eine zweibändige Ausgabe.
- Kerner, Justinus (1786-1862), Dichter, Arzt und medizinischer Schriftsteller, Freiligrath lernte Kerner im Herbst 1840 persönlich kennen.
- Kinkel, Gottfried (1815-1882), ev. Theologe, Pfarrer und Dichter, Prof. für Kunst- und Kulturgeschichte in Bonn, verkehrte bei Freiligrath in St. Goar seit dem Frühjahr 1843.
- Kleuker, Johann Friedrich (1749-1827), ev. Pfarrer und Professor der Theologie.
- Lewald, Johann Karl August (1792-1871), Schriftsteller, Publizist, Regisseur und Theaterleiter, Stuttgarter Gönner.
- Longfellow, Henry Wadsworth (1807-1882), amerikanischer Professor und Schriftsteller, Freiligrath übersetzte Gedichte Longfellows und lernte ihn 1843 in St. Goar kennen.
- Lutzer, Jenny s. Dingelstedt, Jenny
- Macpherson, James (1736-1796), schottischer Schriftsteller und Politiker, Verfasser der angeblich von dem irischen Barden Ossian geschriebenen Gesänge aus vorchristlicher Zeit über den Untergang der alten Heldengeschlechter.
- Marie, Prinzessin von Preußen (1808-1877), Tochter von Erzgroßherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar, heiratete 1827 Prinz Carl von Preußen (1801-1883), den dritten Sohn des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm III.
- Mayer, Julius (1817-1863), Geschäftsführer der Holter Eisenhütte, „wahrer Sozialist“, Mittelpunkt eines literarisch-politischen Kreises auf Schloss Holte.
- Milton, John (1608-1674), englischer Dichter.
- Nodnagel, August (1803-1853), ev. Theologe, Schriftsteller und Pädagoge.
- Ossian s. Macpherson, James
- Radowitz, Joseph Maria von (1797-1853), preußischer General, Diplomat und Außenminister, gilt als der Begründer der preuß. Unionspolitik.
- Rheinfels s. Heuberger, Hans Karl
- Rupp s. Gutsch, Friedrich
- Saphir, Moritz Gottlieb (1795-1858), österreichischer Schriftsteller und Journalist, gehörte zum Literatenkreis um Freiligrath in St. Goar.
- Saqui, Marguerite-Antoinette, geb. Lalanne (1786-1866), berühmte französische Seiltänzerin.

- Schlickum, Carl, (1808-1869), Illustrator, Zeichner und Maler, 1839 begab er sich mit dem Dichter Ferdinand Freiligrath auf eine große Wanderung durch das Westfalen und schuf die Bildvorlagen für Freiligraths und Schückings Gemeinschaftswerk „Das malerische und romantische Westphalen“ (1840), Freiligrath benutzt in seiner Korrespondenz gern die scherzhaft latinisierte Form: „Schlickus“.
- Schnezler, August Ferdinand Alexander (1809-1853), Dichter, Sagensammler und Publizist, war Mitarbeiter bei verschiedenen Zeitschriften, redigierte mit Ignaz Hub und Ferdinand Freiligrath von 1838 bis 1841 das „Rheinische Odeon“.
- Schücking, Levin (1814-1883), Spitzname: Kleuker, Schriftsteller und liberaler Journalist, Auslandskorrespondent, lernte Freiligrath im Sommer 1839 in Westfalen kennen.
- Schücking, Louise, geb. von Gall (1815-1855), Spitzname: Gallina, Schriftstellerin, seit dem 7. Oktober 1843 mit Levin Schücking verheiratet.
- Schütz, Professor (mit isländischer Frau[?] und Tochter Benedicte), konnte nicht ermittelt werden.
- Schwab, Gustav (1792-1850), Schriftsteller und Literaturhistoriker, förderte Freiligrath, war mit Justinus Kerner befreundet
- Stolterfoth, Adelheid von (1800-1875), Dichterin, besuchte Freiligrath in St. Goar.
- Tennyson, Alfred (1809-1892), britischer Dichter des Viktorianischen Zeitalters, seine Gedichte wurden von Freiligrath übersetzt.
- Vogt, Friedrich Gustav, Landeskammerrat in Blankenhain (Thüringer Wald).
- Walesrode, Ludwig Reinhold, geb. als Ludwig Isaak Cohen, Pseud. Emil Wagner (1810-1889), Schriftsteller, Übersetzer und Journalist, Republikaner und guter Freund Freiligraths.
- Wrede, Carl Theodor Fürst von (1797-1871), Jurist, Regierungsrat, 1842 nahm Levin Schücking bei Fürst v. Wrede in Ellingen und Mondsee eine Hofmeisterstelle an.
- Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von (1790-1862), österreichischer Offizier und Schriftsteller, machte die Bekanntschaft von August Daniel von Binzer und führte literarische Diskussionen u. a. mit Freiligrath und Immermann.

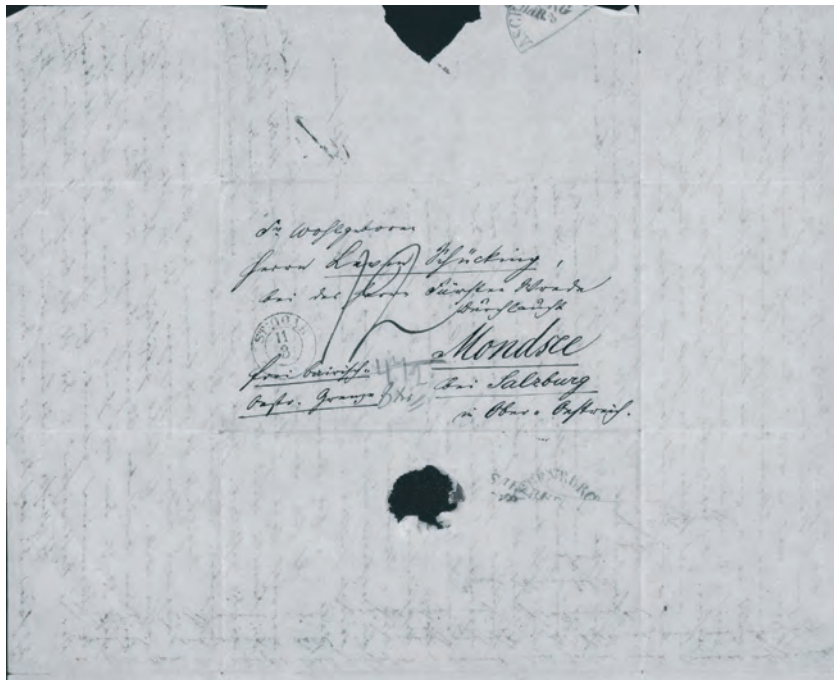


Abb. 3. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, 11. März 1843
 (Lippische Landesbibliothek Detmold, Freiligrath-Slg., Fr S 362, 2v (vgl. 2. Brief))

3

Di kampf bis di witeren Aufschörung
 Doctor. Quam guten Siefen bestyft
 war kein Magna Charta ab. Dese
 Hesper aber nicht war auf's Sid.
 ent. Also, da wir wie M. C.
 Gaben woler 2. uffer, ist ein Sops
 wäthelst i. wünschenswerth. Ich glaube nicht,
 daß ich das Karadogen in solchen Sumpf
 durch Sopsifit wäthelst.

Duinst bedingte Gewitterkammer frei.
 ist mich von fegat! Bringst dem
 duinst Geymstrug-Schiffen mit. Item
 Roman, wenn du bi Aufschörung
 alodann auf einige Tag wiffen lauff.
 Grubel ist noch in Lony i. Nöln.
 Vale!

Sempet tuissimus
 Go el Baribal

11/8. 48.

Abb. 4. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, 11. August 1843
 (Lippische Landesbibliothek Detmold, Freiligrath-Slg., Fr S 367, 3r (vgl. 9. Brief))

Lieber Vater!

So grüßte herzlich ad Herrschaften,
 einer jungen Gemahlin, so in der
 Star Waise findet honey moon's
 mit Wissen zu befalligen: da wir
 indessen die beilage mit denigen
 Litter im künftigen beförderung so aber
 daß einer künftigen zugewandt war.
 der ich (d. j. der Kaiserin kaiser
 mir einen Brief dieses künftigen
 künftigen, worin wiederum der
 künftigen ad sich), so falls ich,
 auf künftigen gäßen zu künftigen.
 grüßte also die d. dieses Gemahlin
 die künftigen künftigen vor mir
 d. warum so? so war an ge-
 künftigen künftigen vor künftigen, auch vor
 den künftigen waren zu künftigen; der
 künftigen soll das künftigen, oder:
 d. künftigen, was künftigen künftigen! citiert
 künftigen künftigen künftigen, d. j.
 künftigen künftigen künftigen künftigen
 künftigen. die künftigen an künftigen
 und künftigen künftigen künftigen künftigen
 künftigen künftigen zu künftigen. Was ich das
 für eine künftigen künftigen künftigen!

Abb. 5. Ferdinand Freiligrath an Levin Schücking, ohne Datum

[24.-30.] [Oktober] [1843]

(Lippische Landesbibliothek Detmold, Freiligrath-Slg., Fr S 368, 1r (vgl. 2. Brief))

JOACHIM EBERHARDT

Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“

Im Frühjahr 2012 erreichte das Lippische Literaturarchiv die Anfrage, ob wohl die Quelle des Freiligrath-Zitats „Ich bin nicht zum General geboren, ich will nur ein Trompeter der Revolution sein“, auszumachen sei. Diesen Satz zitierte Norbert Lammert in seiner Rede als Bundestagspräsident 2010 zum Gedenktag des 17. Juni.¹ Das charakterisierende Beiwort vom „Trompeter der Revolution“ gab vielen Artikeln über Freiligrath im Gedenkjahr 2010 die Überschrift – 8 Beiträge nennt die Bibliographie von 2010. Auch zum 100. Todestag 1976, zum 150. Geburtstag 1960, zum 75. Todestag 1951, zum 50. Todestag 1926 weist Fleischhacks einschlägige Bibliographie Beiträge nach.²

Das früheste Werk über Freiligrath, das sich dieses Beiworts als Überschrift bedient, stammt von Alfred Semerau 1919.³ Obwohl aus Brief- und Werkzitate zusammengestellt, enthält es keinen Hinweis darauf, woher das Wort vom „Trompeter der Revolution“ stammt. Auch die Forschung ist nicht klüger. Walter Grab hat 1990 ohne Beleg erklärt, der Ausdruck stamme von Friedrich Engels.⁴ Das steht allerdings im Widerspruch zur oben angeführten vollen Fassung des Zitats, das in seiner Ich-Form deutlich als Selbstäußerung markiert ist.

Angefragt hatte Roland Götz, der selbst eine sehr viel frühere Quelle angeben konnte: Genau in der von Lammert zitierten Formulierung steht der Satz im biographischen Eintrag zu Freiligrath in Band 7 der Allgemeinen Deutschen Biographie, geschrieben von Moriz Carrière und veröffentlicht 1878. Carrière berichtet auch von seinem historischen Kontext:

Nun schrieb er 1848 auf dem Comptoir die freudigen Verse: „Im Hochland fiel der erste Schuß!“ und begrüßte die endlich frei entfaltete deutsche Fahne, aber mit der Deutung ihrer Farben: Pulver ist schwarz, Blut ist roth, golden flackert die Flamme! Er wollte die Republik für sein Vaterland, antwortete aber der Aufforderung, wie Herwegh eine Freischar dafür zu bilden: „Ich bin nicht zum General geboren, ich will nur ein Trompeter der Revolution sein“. Er kehrte in die Heimath zurück und ward ein Sprecher der rheinischen Demokratie.⁵

Die historische Einordnung des Satzes überzeugt und erlaubt zudem eine recht genaue Datierung: Der Satz soll gefallen sein nach der Februarrevolution in Paris, nachdem Herwegh eine Freischar gebildet hatte, und bevor Freiligrath aus London zurückkehrte (also vor dem 6. Mai 1848). Woher weiß Carrière davon?

Er kannte Freiligrath persönlich, wie eine Reihe von Briefen seit 1838 belegt; erhalten geblieben sind allerdings nur solche bis 1842 und ab 1872. Ob Freiligrath ihm die Szene selbst erzählt hat, muss daher derzeit offen bleiben.

Allerdings gibt es eine andere Spur. Eduard Schmidt-Weißenfels berichtet dieselbe Anekdote in seinem „biographischen Denkmal“ von 1876. Dort heißt es, Freiligrath habe – in der von Carrière berichteten Situation, nämlich im Februar/März 1848 in London vor das Ansinnen gestellt, wie Herwegh eine Freischar anzuführen – gesagt: „Meine Herren, nein. Ich bin nicht zum General geboren, mir genügt die Stellung eines Trompeters der Revolution“.⁶

Die größere Umständlichkeit und Detailfreude dieser Formulierung weist schon darauf hin, dass Schmidt-Weißenfels' Bericht näher an der Quelle ist. Tatsächlich liefert er sogar eine Quellenangabe in der Fußnote: „Neue Fr. Presse Ende März aus Zürich“.

Da es die Wiener Tageszeitung *Neue Freie Presse* erst seit 1864 gibt, kann diese Quellenangabe sich nicht auf das Revolutionsjahr 1848 beziehen (was meine erste Annahme war). Claudia Dahl vermutete, sie bezöge sich auf das Erscheinungsjahr von Schmidt-Weißenfels' Buch, also auf 1876 und hatte damit Recht. Tatsächlich findet sich in der Ausgabe vom 29. März 1876 in der *Neuen Freien Presse* ein entsprechender Artikel.⁷ In der Abendausgabe vom 18. März hatte die *Neue Freie Presse* Freiligraths Tod gemeldet:⁸

Stuttgart, 18. März. Ferdinand Freiligrath ist heute Nachts in Cannstatt gestorben. Im sechsundsechzigsten Jahre stand dieser mächtig gefügte Sohn des Detmolder Landes, welcher die deutsche Poesie über Meere und Länder fliegen und in entfernten Welttheilen ihre Stoffe suchen lehrte. Die akademische Aesthetik hat an dem brennenden Colorit und der sprachlichen Verwegenheit seiner Gedichte Manches zu bekritteln gehabt, aber das hat sie nicht bestreiten können, daß er einen neuen Weg aus der Stoffdürre zeitgenössischer Poesie in die Mannichfaltigkeit universeller Bilderpracht gefunden. Und diese Kühnheit des Dichters war auch diejenige des politischen Mannes. Mit Wort und That stand er zur Freiheit, und die Opfer derselben stützten sich an ihn, als er selbst im Londoner Exile sich schwer und seufzend durch's Leben brachte. Ein Meister zweier Sprachen und Literaturen, ein Held des Gedichtes und der Wirklichkeit, ist er heimgegangen, nachdem ihm wenige Jahre vor seinem Tode noch das Vaterland seinen Respect und seine Verehrung bekundet hatte. Deutschland wird schmerzlich um ihn trauern!

Diese Meldung scheint einige Leser gefunden zu haben; denn der besagte Artikel vom 29. März ist ein Leserbrief. Den Text gebe ich nachfolgend komplett wieder:

(Zur Charakteristik Freiligrath's) Aus Zürich geht uns von vertrauenswürdiger Seite nachstehende Zuschrift zu:

Ich erlaube mir, Ihnen folgende kleine Beiträge zu beliebiger Verwendung mitzutheilen: Obschon 17 Jahre jünger als Freiligrath, stand ich während meines Aufenthaltes in London (1846/48) auf sehr freundschaftlichem Fuße mit ihm. Er war damals Foreign Correspondent bei Huth und Comp. in der City, und ich wohnte im Westend. Wenn mich nun mein Weg in die City führte, was wöchentlich wenigstens Einmal geschah, so holte ich Freiligrath ab und nahm gemeinschaftlich mit ihm ein bescheidenes Mittagessen in einem nahegelegenen Speisehause ein, an dem öfters auch der jetzt berühmte deutsche Londoner Buchhändler Tr..... sich beteiligte. So geschah es auch am 25. Februar 1848. Unter dem Eindrucke der Ereignisse in Paris saßen wir in erregter Stimmung beisammen, als Freiligrath ein Stück mit Bleistift beschriebenen Papiers aus der Tasche nahm und zu uns sagte: „Seht, Freunde, da habe ich heute Vormittags trotz der vielen Correspondenzen, die ich zu erledigen hatte, doch noch Muße gefunden, meinen Gefühlen Luft zu machen und sie in einigen Strophen zu Papier zu bringen; ja, es ward mir sogar möglich, eine Abschrift derselben noch mit der heute abgehenden amerikanischen Post an Karl Heinzen für die Deutsche Schnellpost in Newyork zu senden“. Und nun las er uns die „Februar-Strophen“: „Im Hochland fiel der erste Schuß“ vor. Der Eindruck, den dieselben auf uns machten, war überwältigend. Ich nöthigte Freiligrath, mir das Manuscript zu überlassen, eilte damit in die Druckerei und ließ mir eine größere Anzahl Abzüge davon machen, die ich sofort an eine Menge Blätter in Deutschland und der Schweiz versendete. Nach den März-Ereignissen in Wien, Berlin etc. wurden auch die Deutschen in London vom Revolutions-Fieber angesteckt; sogar die Kaufleute. Als nun die Kunde nach London kam, daß der Dichter Herwegh in Paris eine deutsche Legion organisire, um mit derselben zur Unterstützung der republikanischen Bestrebungen nach Deutschland zu ziehen, munterten mehrere Deutsche in meiner Gegenwart Freiligrath auf, in London Aehnliches zu unternehmen; er sei berufen, eine solche Rolle zu spielen etc. Da antwortete er lächelnd: „Nein, meine Herren, ich bin nicht zum General geboren; mir genügt die Stellung eines Trompeters der Revolution!“ J. S.

Die Anekdote wird hier als Neuigkeit mitgeteilt; das Trompeter-Zitat der größten Wirkung willen am Schluss – aller Wahrscheinlichkeit nach ist das die früheste veröffentlichte Quelle.

Der Artikel enthält einige Hinweise auf den Absender: Die Initialen „J.S.“ dürften seine sein,⁹ da die *Neue Freie Presse* ihre Artikel sonst nicht zu zeichnen pflegt. Er lebt 1876 in Zürich, ist 1827 geboren und war von 1846 bis 1848 in London, wo er Freiligrath wöchentlich sah. Die Vermutung liegt auf der Hand, dass solche Bekanntschaft Spuren im Briefkorpus hinterlassen hat, und so findet man in den Briefpartnern Freiligraths der genannten Jahre schnell Jacob Lucas Schabelitz. Schabelitz (1827-1899) war der Sohn eines Schweizer Buchhändlers und Verlegers; sein Vater Jacob Christian gründete 1842 die *Schweizer*

Nationalzeitung. Seinen Sohn machte er bereits 1844 mit dem Druck- und Verlagsgeschäft bekannt. Nach kurzer Freischärlerzeit 1845 reiste Jacob Lucas über Freiburg, Heidelberg, Brüssel nach London, wo er am 22. Mai 1846 eintraf. Durch seinen Freund Louis Bamberger erhielt er die Möglichkeit, in einer Londoner Druckerei als Schriftsetzer zu arbeiten und wurde im Oktober zum „Hilfsschriftleiter“ der *Deutschen Londoner Zeitung*.¹⁰ Freiligrath lernte er im April 1847 kennen.

Am Samstag, den 17. April 1847 schreibt Schabelitz in sein Tagebuch:¹¹

Dienstag Nachmittag [13. April 1847] ward ich durch Trübner Ferdinand Freiligrath vorgestellt. Ich fand in ihm einen einfachen, gewöhnlichen Mann, mit dem ich gleich ganz familiär wurde. Es handelte sich um Druck und Verbreitung eines Gedichtes von „Gentz von Frankenstein“, um meine Verwendung wurde nachgesucht, um den Herzog zur Kostenübernahme zu bewegen. Ich versprach es Freiligrathen. Nach halb-stündiger Unterhaltung trennten wir uns. [...]

Mittwoch schrieb ich in Betreff des Gedichtes an Freiligrath u. erhielt eine verbindliche Antwort, die ich als interessantes Document unter die Actenstücke meiner Londoner publicistischen Carriere legte.

Der besagte Brief Freiligraths vom 14. April ist noch erhalten; in ihm bedankt sich Freiligrath für Schabelitz' Bemühungen um die Veröffentlichung.¹² – Der zitierte Eintrag lässt erkennen, dass es sich bei dem „jetzt berühmte[n] Londoner Buchhändler Tr....“ um [Johann Nicolaus] Trübner (1817-1884) handelt.

Schabelitz erwähnt Freiligrath in seinem Tagebuch mehrfach. In einem Eintrag von Sylvester 1847 blickt er auf die Vorwoche zurück und hält für Montag, den 27. Dezember, fest:

Am Montag Abend war ich mit Trübner, Becker und Freiligrath zu Hrn. Levin in Cumberwell zum Supper eingeladen. Da ging's hoch her! und welche Unterhaltung! Wie gemüthlich ist Freiligrath! Es wurde von diesem Letztern der Vorschlag gemacht, einen kleinen Club zu bilden u. jede Woche einmal zusammen zu kommen. Natürlich wurde dies mit Glanz beschlossen u. Hr. Levin mit Aufsuchung eines Lokals beauftragt. Unter Gesang u. Fidelität verstrich uns die Zeit sehr schnell u. es war Mitternacht, als wir von Levin weggingen.

Am 16. Januar heißt es:

Samstag Abend [8. Januar] begab ich mich nach der White Hart Tavern Liverpool street, wo der von Freiligrath proponirte Club sich zum ersten Male versammelte. Wir waren nur sieben: Freiligrath, Levin u. ein Fremder, Becker, Trübner, Krauss und ich. Der Abend verging uns bei sehr angenehmer Unterhaltung, wobei ich besonders Freude an dem gemüthlichen Wesen Freiligraths hatte. Erst gegen 12 Uhr trennten

wir uns u. schlugen unsern Heimweg ein, nachdem wir abgemacht, dass wir von nun an jeden Freitag Abends 7 Uhr zusammen kommen wollten.

Im letzten Eintrag des Tagebuchs vom 30. Januar 1848 ist entsprechend festgehalten:

Freitag [21. Januar] [...] Abends brachte ich Louis in die Oper nach Drurylane theatre, von wo ich dann in unsern eg. Club ging. Dort verbrachte ich einen sehr angenehmen Abend; ich bin mit Freiligrath schon sehr befreundet ...

Freitag [28. Januar] Nachmittags speiste ich mit Krauss in der „Virginia“ und ging nachher mit ihm in unsern Freitags clubb, wo es recht fidel zuging.

Das Tagebuch wirft mit diesen Einträgen ein bisschen Licht auf die oben zitierte „Zuschrift“.¹³ So wird man annehmen dürfen, dass das „sehr freundschaftliche Verhältnis“ zu Freiligrath, dessen Schabelitz sich in der Zuschrift rühmt, nicht vor dem Ende des Jahres 1847 beginnt. Schabelitz lernt ja Freiligrath erst im April 1847 kennen, und erst am 21. Januar 1848 hält er im Tagebuch die Freundschaft als solche fest. Die in der Zuschrift genannten wöchentlichen mittäglichen Zusammenkünfte meinen vermutlich den „Freitags clubb“. Dafür spricht, dass Schabelitz im Tagebuch vor der Bildung des „clubb“ keine Mahlzeit mit Freiligrath erwähnt, aber recht ausführlich andere Gesprächs- und Essenspartner benennt. Nach dem Zeugnis des Tagebuchs lässt sich vermuten, dass die Übung der freitäglichen Treffen des „Freitags clubb“ noch eine Weile fort dauert.¹⁴ Der 25. Februar, den Schabelitz in seiner Zuschrift nennt, ist ein Freitag, und Trübner gehört, wie gesehen, zu den Mitgliedern des informellen Clubs, so dass hier die Daten zusammenpassen. Datum und Erinnerung werden bestätigt durch den überlieferten Brief an Karl Heinzen vom gleichen Tag,¹⁵ mit dem Freiligrath „Im Hochland fiel der erste Schuss“ nach New York für den Abdruck in der *Deutschen Schnellpost* sendet.

Für die Trompeter-Anekdote ließ sich bisher kein weiterer Beleg ausmachen. Es ist denkbar, dass auch diese Begebenheit bei einem Treffen des Freitags-Clubs stattfand. In den erhaltenen Briefen aus dem März lässt sich der „fiebernde Jubel“ in London über die Revolutionsereignisse recht gut ablesen. An Arnold Ruge schrieb Freiligrath am 6. März 1848: „Wo die Geschichte, wo der Demos dichtet, kann der Poet, ohne zu erröthen, vor der Hand schweigen.“¹⁶

Anmerkungen

- 1 Norbert Lammert: Gedenkstunde des Deutschen Bundestages anlässlich des 57. Jahrestages des Volksaufstandes vom 17. Juni 1953. http://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2010/30224222_17__juni/gedenkstunde.pdf.

- 2 Ernst Fleischhack: Bibliographie Ferdinand Freiligrath 1829-1990. Bielefeld 1993. Die Einträge sind nummeriert: 1976: Nr. 1855, Nr. 1857; 1960: Nr. 1824, Nr. 1841; 1951: Nr. 1808; 1926: Nr. 1788, Nr. 1792, Nr. 1793.
- 3 Ebd., Nr. 1751.
- 4 Walter Grab: Ferdinand Freiligrath als „Trompeter der Revolution“ von 1848. In: Grabbe-Jahrbuch 9 (1990), S. 114-134, hier: S. 122. – Dank an Bernd Füllner für den Hinweis.
- 5 Moriz Carrière: Freiligrath, Ferdinand. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 7 (1878), S. 343-347. http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Freiligrath,_Ferdinand&oldid=1702843.
- 6 Eduard Schmidt-Weißenfels: Ferdinand Freiligrath. Ein biographisches Denkmal. 1876, S. 74. Zu finden übrigens mithilfe einer Phrasensuche in Google Books.
- 7 <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18760329&seite=6>.
- 8 Neue Freie Presse vom 18. März 1876, S. 33. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18760318&seite=15>. Der anonyme Nachruf ist in Fleischhacks Bibliographie (Anm. 2) nicht nachgewiesen.
- 9 Dank an Erhard Kiehnbaum, der mich darauf aufmerksam machte. Siehe seinen Kommentar: <http://www.llb-detmold.de/aktuelles/aktuelles-detail/article/neues-vom-trompeter-der-revolution.html>. Kiehnbaum identifizierte auch „Tr....“
- 10 Die biographischen Angaben nach: Tibor Dénes: Lehr und Wanderjahre eines jungen Schweizers (1845-1848). Jakob Lukas Schabelitz, Herzog Karl II. von Braunschweig und die Deutsche Londoner Zeitung. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 16 (1966), H. 1, S. 34-79, hier: S. 36.
- 11 Das Tagebuch ist im Nachlass Jacob Lucas Schabelitz' erhalten, der an der UB Basel bewahrt wird. Signatur: NL 233. Neben der handschriftlichen Fassung gibt es eine maschinenschriftliche Abschrift, die ich für die Zitate aus dem Tagebuch benutzt habe.
- 12 Vgl. den Regest im Briefrepertorium zu Brief Nr. 1570. Die Briefnummern beziehen sich hier und im Folgenden auf das Freiligrath-Briefrepertorium, zugänglich unter <http://www.ferdinandfreiligrath.de>.
- 13 Freiligrath wird im Tagebuch noch an zwei weiteren Stellen erwähnt: Eintrag vom 6. Juni 1847: „Donnerstag den 27. Mai besuchte ich Freiligrath in re „Graf Kertbeny“ alias Benkert.“ Eintrag vom 6. August 1847: „Mittwoch erhielt ich Besuch eines Literaten, Hr. Ludwigs aus Halle, der mir von Freiligrath u. Fr. Bölte empfohlen war.“
- 14 Am 18. April 1848 sagt Freiligrath Schabelitz seine Teilnahme bei einem Treffen der „Brüder“ ab (Brief Nr. 3279), das könnte den gleichen „Club“ meinen.
- 15 Brief Nr. 2477.
- 16 Arnold Ruges Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825-1880. Hrsg. von Paul Nerrlich. Berlin 1886. 2 Bde., Bd. 2, S. 8f. (Brief Nr. 1523). Ähnlich laut Regest auch an Schabelitz am 7. oder 8. März 1848 (Brief Nr. 3275).

BURKHARD STENZEL

„Niemand kann zween Herren dienen“

Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns
in Weimar (1928-1937)

Mit einem unveröffentlichten Brief von Stefan Zweig

Christian Dietrich Grabbe fand postum, was ihm das kurze Dichterleben verwehrte: den verlässlichen Förderer, Freund und Kenner seines literarischen Werkes – Alfred Bergmann.

Als Sohn eines Seifenfabrikanten im sächsischen Waldheim am 23. Juli 1887 geboren, begeisterte sich der Gymnasiast Bergmann für Grabbes Werk. Er sammelte frühzeitig Dichter-Handschriften und studierte Germanistik, Anglistik und Geschichte in Freiburg i. Breisgau, München, Berlin und Leipzig. 1930 promovierte er mit einer Arbeit über *Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes*. Bergmann erwarb sich besondere Verdienste um die Sammlung, Erschließung und Erforschung der Detmolder Dichtungen. Mit 86 Jahren gelang ihm der Abschluss der Edition der Grabbeschen Werke und Briefe in einer sechsbändigen historisch-kritischen Ausgabe. Für sein jahrzehntelanges wissenschaftliches Engagement wurde Bergmann 1963 mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse hoch geehrt.¹ Zudem würdigten Lothar Ehrlich, Karl-Alexander Hellfaier, Michael Vogt, Detlev Kopp, Klaus Nellner, Gerd Simon und Wolfgang Rasch den 1975 verstorbenen Wissenschaftler.²

Aber Bergmanns Biographie ist bis heute nicht in vollem Umfang erforscht. Mehr noch: Als Literarhistoriker wird er unterschätzt. Im Internationalen Germanistenlexikon und im Weimar-Lexikon ist der Grabbe-Forscher nicht vertreten.³ Die vorliegende Studie erschließt Bergmanns Goethe- und Grabbeforschungen in seinen Weimarer Jahren von 1928 bis 1937. Dafür wurden bisher unveröffentlichte Dokumente des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar, der Lippischen Landesbibliothek Detmold und des Bundesarchivs Berlin ausgewertet.⁴ Im Rahmen dieser Recherche ging es insbesondere um die Frage: Wie erklärt sich Alfred Bergmanns erfolgreiches Wirken in Weimar als Bibliothekar und Germanist angesichts der nationalsozialistischen Kulturpolitik? Dazu sei ein Exkurs zum philologischen und politischen Umgang mit Goethe vor 1933 in Deutschland vorangestellt.



Alfred Bergmann vor seiner Grabbe-Sammlung
(Lippische Landesbibliothek Detmold, Grabbe-Archiv, 32, 1982)

Goethe 1932: Vom kontroversen Nachruhm eines Weimarer Klassikers

„...was ist uns Goethe?“ – danach fragte Alfred Bergmann im Jahr 1932, zum 100. Todestag des Weimarer Klassikers.⁵ Eine Frage, die der mit Anton Kippenbergs Goethe-Sammlung ausgezeichnet Vertraute aus der Sicht eines Handschriftenexperten souverän beantwortete. Von 1925 bis 1928 erarbeitete er gemeinsam mit Fritz Adolf Hünich den zweiten Katalog zur Kippenbergschen Goethe-Sammlung.⁶ Der Leiter des Leipziger Insel-Verlages überreichte Bergmann als

Dank für seine Arbeit im Dezember 1928 ein Widmungsexemplar des Goethe-Katalogs im Weimarer Hotel „Elephant“.⁷

Jedoch war die Frage, die Bergmann 1932 stellte, keine ausschließlich philologische; sie bewegte viele Menschen, deutschlandweit: In einer bis dahin nicht gekannten Intensität wurde darüber in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern und Rundfunksendungen populär wie akademisch diskutiert.⁸ Denn Goethe war ein Politikum – für die Nationalsozialisten und Kommunisten ein geeigneter Propaganda-Anlass zur Schwächung der Demokratie, für die Reichsregierung und viele Demokraten eine Gelegenheit zur Beschwörung humanistischer Botschaften aus dem Geiste des Weimarer Klassikers.⁹ Die Nationalsozialisten ließen keine Gelegenheit aus, um – wie beispielsweise am 10. Februar 1932 im *Völkischen Beobachter* – gegen Goethe und den ‚Geist von Weimar‘ zu hetzen. Namentlich gerieten Thomas Mann, Gerhart Hauptmann und Walter von Molo in das Visier nationalsozialistischer Propaganda.¹⁰ Hingegen lehnten linke Schriftsteller um Johannes R. Becher, Erich Weinert und Ludwig Renn die ‚Goethefeier‘ 1932 ab, mit klassenkämpferischer Rhetorik.¹¹

Die Reichsregierung hatte indes in verschiedenen Tageszeitungen einen Aufruf am 16. März 1932 veröffentlicht, um sich an die „Volksgemeinschaft“ zu wenden. Unter Berufung auf „Goethes Werk“, das „aus allen Wurzeln des Volkstums“ aufgestiegen sei, sollte eine „Brücke“ – so die Reichsregierung – „in die Zukunft“ geschlagen werden.¹² Unterzeichnet war dieser Aufruf vom Direktor des Goethe-Nationalmuseums und Goethe- und Schiller-Archivs, Hans Wahl, und vom Vizepräsidenten der Goethe-Gesellschaft, Anton Kippenberg. Die Unterzeichner wie die Reichsregierung hatten zweifellos lautere Absichten. Dennoch nahm ihre öffentliche Bekundung groteske Züge an, die einem nationalen, ins Religiöse gewendeten Goethe-Bild entsprachen. Hierin konnten sich völkisch-nationale Vertreter wie der in Weimar lebende antisemitische ‚Literaturpapst‘ Adolf Bartels und fanatische Nationalsozialisten wie Rainer Schlösser oder Hans Severus Ziegler mit ihren Forderungen nach einem ‚nationalen Goethe‘ wohl verstanden wissen. All dies geschah vor dem Hintergrund dramatischer gesellschaftlicher Veränderungen: die Zahl der Arbeitslosen war im Jahr 1932 gegenüber 1929 von drei auf sechs Millionen sprunghaft gestiegen.¹³ Mit ‚Notverordnungen‘ suchte die Reichsregierung die wachsende Wirtschafts- und Finanzkrise in den Griff zu bekommen. Am 13. März 1932, nur wenige Tage vor der Reichs-Goethe-Feier, hatte Paul von Hindenburg bei der Wahl zum Reichspräsidenten nur knapp die Mehrheit der Stimmen verfehlt. Hitler rangierte mit über 30 % der Wählerstimmen auf Platz zwei. Ein weiterer Wahlgang wurde im April notwendig. Die Nationalsozialisten nutzten diese Zeit, um auf Stimmenfang in der Bevölkerung zu gehen.¹⁴ Kurzum: Die schwere Sozial- und Wirtschaftskrise hatte Deutschland in eine bisher nicht gekannte Staatskrise

gerissen. Polarisierung, Politisierung und Unsicherheit bestimmten zunehmend das Leben in Deutschland.

Von welcher bedrohlichen Wirkung die nationalsozialistische Politik konkret in Weimar im März 1932 war, machte sich Thomas Mann, der als Festredner nach Weimar eingeladen war, ein Bild. Er meinte: „Ganz eigenartig berührte die Vermischung von Hitlerismus und Goethe. Weimar ist eine Zentrale des Hitlerismus.“¹⁵ Das war keine Momentaufnahme. Schließlich waren in Weimar die Nationalsozialisten bereits 1930 an die Macht gelangt. Ein negatives Novum. Die Nationalsozialisten erhielten das Innen- und Volksbildungsressort und machten Thüringen mit Hitlers Zustimmung zum ersten ‚Experimentierfeld‘. Mit Folgen: per Erlass und unter Umgehung des Landestages wurden „Deutsche Schulgebete“ für alle Bildungseinrichtungen eingeführt, der Polizei- und Beamtenapparat einer sogenannten ‚Säuberung‘ unterzogen, die berüchtigte Anordnung „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“ galt für alle Kultureinrichtungen als verbindlich.¹⁶ Zwar war im April 1931 dem rechten Spuk per Misstrauensvotum im Thüringer Landtag ein Ende bereitet worden. Allerdings: Weimar und Thüringen avancierten nunmehr in Deutschland, so wie es Thomas Mann sah: zum Schauplatz praktischer nationalsozialistischer Politik mit kulturellen Hegemoniebestrebungen.

Insofern war die Beantwortung der Frage „[W]as ist uns Goethe?“ im Jahr 1932 alles andere als leicht. Alfred Bergmann, seit 1928 für die Thüringische Historische Kommission hauptamtlich mit der Erstellung eines Carl-August-Werks beschäftigt und am Goethe- und Schiller-Archiv nebenamtlich als Bibliothekar tätig,¹⁷ gab darauf eine Antwort mit dem Buch *Das Welt-Echo des Goethe-Jahres*. Hierin fasste der Fünfundvierzigjährige auf 157 Seiten internationale Ausstellungen, Feiern und Publikationen zum Goethejahr 1932 zusammen. Die an Tatsachen orientierte Sammlung sollte verdeutlichen, „wie der von Goethe ausgehende Einfluss sich über die ganze Welt erstreckt“ – von Europa über Nord- und Südamerika bis nach Asien.¹⁸ Dass dies im Rahmen dieser Publikation nicht vollständig geschehen konnte, machte Bergmann in seinem Vorwort klar. Zudem betonte der Verfasser, dass das Goethe-Buch keine „kultursoziologische Studie“ sei.¹⁹ Damit grenzte er sich von neueren wissenschaftlichen Positionen ab, wie sie beispielsweise in der geistesgeschichtlichen Tradition Wilhelm Diltheys und Rudolf Ungers standen.²⁰ Vielmehr ging es Bergmann um einen aktuellen Überblick über die kulturellen Ereignisse rund um die hundertste Wiederkehr von Goethes Sterbetag – so der „objektive Beobachter“.²¹ Jedoch resümierte er pathetisch:

Manch gutes, verheißungsvolles Wort ist bei den Goethe-Feiern aller Erdteile gesprochen worden von Männern, die zu den ersten ihres Landes gehören; Worte, die es verdienen, festgehalten zu werden, damit der Sturm der Zeiten sie nicht verwehe.²²

Bergmann bezog dies auf die Goethe-Festredner weltweit. Aber dabei stellte er eine vage Verbindung zwischen dem Kult um Goethes Genius und der Bibel her – mit dem Ansinnen, Vergängliches möglichst unvergänglich zu machen. Die Analogie zum Psalm 103, dem „Loblied auf den gütigen und verzeihenden Gott“, liegt nahe.²³ Gott und Goethe in einem Atemzug: beide nimmer mehr vom Winde verweht – das war ein Pathos, das kaum steigerbar schien. Dafür gab es Gründe.

„Erziehung zu Goethe“: inmitten der Weimarer Philologen

Alfred Bergmann schrieb diese Worte als Mitglied der Goethe-Gesellschaft.²⁴ In ihren Diensten stand er seit 1928 nebenamtlich als Bibliothekar der Goethe-Bibliothek am Goethe- und Schiller-Archiv.²⁵ Er war fasziniert von Weimar und wohnte in der Lottenstraße. Die Goethe-Gesellschaft lobte ihn für sein Wirken schon in ihrem Jahrbuch für 1929. Bergmann habe „lange Zeit Grabbe gedient“, aber durch die Beschäftigung mit der Kippenbergschen Sammlung sei er zur „Goethesche[n] Klarheit geführt“ worden. Sein Verdienst liege darin, diesen „Katalog zu einer Art Kompendium der Goethe-Zeit“ gestaltet zu haben.²⁶ Diese Zuschreibung deckte sich weitgehend mit Bergmanns Selbstauskunft. In der Inspiration, die Kippenbergs Sammlung auf ihn ausübte, sah er ein „Mittel der Erziehung zu Goethe“. Noch Anfang der 1940er Jahre schwärmte der Grabbe-Forscher von dieser Zeit: „Weimar aber, das war im Grunde schon etwas Neues, es war ein Stück der Umwelt des Dichters.“²⁷ Seine Position versprach viel und eröffnete ihm neue Möglichkeiten. Er hatte Zugang zu allen Quellen in den örtlichen Bibliotheken und Archiven sowie Aussicht auf eine feste Anstellung. Doch noch bedeutsamer: Er pflegte direkten Kontakt mit den Goethe-Philologen,²⁸ also zu Max Hecker, Julius Wahle und Hans Wahl, den Mitarbeitern des Goethe- und Schillerarchivs und Editoren,²⁹ die aus Goethes Nachlass die Weimarer Ausgabe (Sophien-Ausgabe) bearbeitet hatten und von denen Hermann Bahr Anfang der zwanziger Jahre spöttisch sprach: „[...] jene saßen noch immer tagaus, tagein dort im Archiv über Goethes Schriften. Sie lasen Goethe, darin bestand ihr Leben.“³⁰ Hierzu zählten auch Angehörige aus dem Umkreis der Goethe-Familie – wie Wolfgang Vulpius,³¹ ein Nachfahre von Goethes Schwager Christian August. Zu ihm hatte Alfred Bergmann bereits Mitte der zwanziger Jahre Kontakt, als er eine Bibliographie über den berühmten Autor

des Räuberromans „Rinaldo Rinaldini“ im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg herausgegeben hatte.³²

Und Anton Kippenberg war es, der Alfred Bergmann in die Weimarer Stellung brachte. Beide kannten sich seit 1925: Einerseits durch die Erarbeitung des zweiten Katalogs für dessen Goethe-Sammlung, andererseits, weil Bergmann im Insel-Verlag *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*“ (Insel-Bücherei Nr. 162) herausgegeben hatte. Kippenberg schätzte die philologischen Qualitäten Bergmanns.

Ein weiterer Faktor wirkte sich günstig aus: Bergmanns jüngste Aufsätze und Berichte zu Goethes *Faust*, zur Bibliothek des Goethe- und Schiller-Archivs, zu Carl August, zu Prinz Constantin³³ sowie zu Grabbes Zeitgenossen waren ausgewiesene positivistische Texte,³⁴ also genau von jenem detailorientierten Wissenschaftsverständnis getragen, das weitgehend den Anschauungen der Weimarer Philologen entsprach. Der Duktus dieser Texte korrespondierte zudem mit den positivistischen Auffassungen des Leipziger Literaturprofessors Albert Köster, der in den Jahren 1905 und 1906 gemeinsam mit Max Hecker die sechsbändige Schiller-Ausgabe, die berühmte buchkünstlerische, auf Harry Graf Kessler zurückgehende Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe des Insel-Verlages, edierte und guten Kontakt zu Anton Kippenberg hatte.³⁵ Köster war ein ausgewiesener Goethe-Kenner. Bei ihm hatte Bergmann in Leipzig studiert. Auch dies trug dazu bei, dass er in Weimar Anerkennung und Zuspruch fand. Die Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft kam beispielsweise der Bitte von Mitgliedern zur Bestellung von Bergmanns *Carl Augusts Begegnungen mit Zeitgenossen*“ (1933) im Wert von 250 RM nach.³⁶ Seine im renommierten Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger erschienenen Bücher wurden gut beworben.³⁷

Lobend äußerte sich namentlich Willy Andreas, Direktor des Historischen Seminars der Universität Heidelberg, über Bergmanns Carl-August-Studien. Er hob hervor, dass Bergmann über eine „umfassende wie genaue Kenntnis der Goethezeit“ verfüge.³⁸ Dieses Urteil hatte besonderes Gewicht. Denn Andreas gehörte zu den bedeutenden Carl-August-Forschern, er hatte seit 1932 „die Führung des Carl-August-Werkes übernommen.“³⁹ Andreas war es auch, der Bergmann ermunterte, eine Prinz-Constantin-Biographie zu verfassen. Zuspruch erhielt er zudem von Anton Kippenberg, der ihm anlässlich der Erarbeitung des Aufsatzes *Goethe und der Sachsenspiegel* für das Inselschiff (1934) bescheinigte, „schnell und gründlich“ zu arbeiten.⁴⁰ Angesichts dieser für Bergmann positiven Resonanz als Forscher war es selbstverständlich,⁴¹ der Verantwortung gegenüber der Weimarer Literaturgesellschaft so nachzukommen, wie es die Gegebenheiten erforderten.

Goethe-Gesellschaft als Geheimrätekollegium?

Die Gegebenheiten, denen sich die Goethe-Gesellschaft ausgesetzt sah, waren vom Wandel der Germanistik und von politischen Krisen der Weimarer Republik bestimmt. Doch die 1885 gegründete Goethe-Gesellschaft stellte sich diesen Veränderungen beharrlich entgegen – nämlich, wie Karl Robert Mandelkow feststellte, „unter striktem Ausschluss aller linken oder gar sozialdemokratischen Positionen“.⁴² Deutschlandweit stand sie im Ruf eines „Kollegium[s] der Geheimräte“.⁴³ Übertragen auf ihre philologische Wirkung bedeutete das die Abkehr von der „vormärzlichen Goethe-Kritik“⁴⁴ Heines, Börnes und Grabes sowie die „Verweigerung gegenüber der Moderne“,⁴⁵ also literarischer Strömungen wie Naturalismus oder Expressionismus. Die Abschottung gegenüber Neuem mischte sich während der Präsidentschaft Gustav Roethes von 1920 bis 1926 mit deutlichen Ressentiments gegen den „Geist von Weimar“ und die parlamentarische Demokratie. Sichtbar wurde dies einerseits in seinen antidemokratischen Reden,⁴⁶ aber auch in der Tätigkeit des von ihm geführten Vorstandes. So machte die Berliner Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft seit 1921 Vorschläge zur Neubesetzung des Vorstandes u.a. mit Harry Graf Kessler, Fürst Bernhard von Bülow, Max Slevogt, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann.⁴⁷ Allerdings lehnte der Vorstand diese Anträge ab. Graf Kessler und Fürst von Bülow kämen „nicht in Betracht“.⁴⁸ Acht Jahre später einigten sich, so Karl-Heinz Hahn, die Ortsvereinigungen von Weimar und Hamburg, um den Berliner Wahlvorschlag mit Thomas Mann zu verhindern.⁴⁹ Dieser Absprache waren heftige Vorwürfe seitens der Weimarer Mitglieder der Goethe-Gesellschaft gegen Thomas Mann vorangegangen. Manns Werke zeugten u.a. davon, dass das „Deutschtum in gebührender Weise gegen das Ausländertum“ zurückgesetzt worden sei. Dies habe in Weimar für „böses Blut“ gesorgt. Der Weimarer Vorstand kam zu der Empfehlung, „Thomas Mann in die Liste der neuen Vorstandsmitglieder“ nicht aufzunehmen.⁵⁰ 1936 ließ die Goethe-Gesellschaft wissen, dass die vormaligen Vorschläge „große Fehler“ der „Berliner“ gewesen seien.⁵¹ Hierin zeigte sich, von welchem demokratischen Verständnis sich der Vorstand der Goethe-Gesellschaft bei der Lösung interner Konflikte vor 1933 leiten ließ und wie die Literaturvereinigung wenig später hiermit verfuhr.

Dieses Selbstverständnis ging einher mit den Bemühungen des seit 1926 wirkenden Präsidenten Julius Petersen, den Klassiker-Kult ins Religiöse zu steigern. So beispielhaft geschehen zur Feier von Goethes hundertstem Geburtstag. Petersens Rede am 22. März 1932 vor der Weimarer Fürstengruft trug den programmatischen Titel *Erdentage und Ewigkeit*. Dabei verknüpfte der Festredner Goethes und Christi Tod miteinander. Dies tat er mit dem Ziel, der „politisch getrennten Kulturnation in Weimar ein werbendes Sinnbild unzerreißbaren

Zusammenhaltens“ zu geben.⁵² Solcherlei Wiederauferstehungsphantasie war angesichts der akuten Gesellschaftskrise und des heraufziehenden Nationalsozialismus fraglich, aber erklärbar. Denn für die Klassikerrezeption der Goethe-Gesellschaft in der Zeit der Weimarer Republik galt, vor allem das Werk und Leben Goethes zu fokussieren sowie weitgehend auf neue literaturwissenschaftliche Impulse bzw. Methoden zu verzichten.⁵³

Doch was wusste Alfred Bergmann im Einzelnen vom Umgang mit internen Konflikten der Weimarer Dichtergesellschaft? Vorerst wohl wenig, schließlich sollte er seine Erfahrungen in Weimar erst machen. Und mit Politik hatte er, noch Anfang der 1920er Jahre gehörte er der SPD an,⁵⁴ in Weimar wenig zu tun. Die Aktivitäten des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ dürften ihm zwar in der Klassikerstadt bekannt gewesen sein. Seine Beteiligung an dieser pronationalsozialistischen Vereinigung, die 1928 u.a. von Hans Severus Ziegler und Hans Wahl⁵⁵ gegründet worden war, ist jedoch unwahrscheinlich.⁵⁶ Mit Sorge beobachtete Bergmann die aggressive Politik der Nationalsozialisten, dies teilte er dem Schriftsteller und Gutzkow-Experten Heinrich Hubert Houben mit.⁵⁷

Aufstieg in Weimar zum angesehenen Bibliothekar

Bergmann hatte in Weimar nicht nur in wissenschaftlicher Hinsicht Fuß gefasst. 1930 heiratete er Maria Margarete Ernestine Werner und wohnte mit ihr im Stadtzentrum in der Kunstschulstraße, unweit der vormaligen Staatlichen Bauhausschule von Walter Gropius. Bergmann hatte schon zwei Jahre zuvor sein Testament zu ihren Gunsten aufgesetzt.⁵⁸ In ‚Tina‘ hatte er seine große Liebe gefunden. Kennengelernt hatte sich das Paar im Insel-Verlag Leipzig. Bergmanns Frau arbeitete dort als Sekretärin. Anton und Katharina Kippenberg gratulierten im Mai 1930 zur Hochzeit mit den Worten: „Selig der Liebende der die betäubende heilsam und übende Prüfung bestand. Wir gedenken Ihrer und Ihrer jungen Gattin mit den allerherzlichsten Wünschen.“⁵⁹

Nach den wechselhaften, durch die Inflation geprägten Jahren in Halle/S. und Dresden, wo Bergmann im Braunkohletagebau als Rohrträger arbeitete, für einen Rittergutbesitzer Akten sichtete und schließlich Volontär bei der Dresdner Bank war,⁶⁰ schien Weimar endlich zum Lebensmittelpunkt zu avancieren. Es bestand die Aussicht auf eine feste Anstellung im Goethe- und Schiller-Archiv. Hinzu kam für ihn ein weiterer, viel versprechender Umstand: 1930 traf er in Weimar Otto Erler wieder, seinen ehemaligen Deutschlehrer vom Dresdner Annenrealgymnasium. Erler hatte Bergmann für *Herzog Theodor von Gothland* im Februar 1904 so sehr begeistert, dass sich der Gymnasiast noch am selben Tag das Drama in der Reclamausgabe kaufte und damit die ‚Keimzelle‘ für



Alfred Bergmann und seine Verlobte Ernestine Werner 1929 im sommerlichen Bad Berka, bei Weimar (Lippische Landesbibliothek Detmold, Slg 12, Nr. 917)

seine Grabbe-Sammlung legte.⁶¹ 26 Jahre später besuchte Erler ihn im Goethe- und Schiller-Archiv. Dabei überreichte Bergmann sein frisch gedrucktes Werk *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen*. Der Autor hatte eine Widmung vorangestellt.⁶² Mit dieser Dedication dankte Bergmann seinem Dresdner Lehrer. Aber er zeigte hiermit zugleich, dass er durch seine Tätigkeit in Weimar erheblich als Grabbe-Forscher profitierte. Denn die Erler gewidmete Grabbe-Publikation war möglich geworden, weil Bergmann die Genehmigung zur Verwendung von Handschriften aus dem Goethe- und Schiller-Archiv und der Lippischen Landesbibliothek Detmold erhalten hatte.⁶³ Und Bergmann

machte mit dieser Veröffentlichung klar, dass er nicht bereit sei, die „Herrschaft der Schererschen Schule“ hinzunehmen.⁶⁴ Er sah die Zeit gekommen, dass die Literaturwissenschaft von Wilhelm Scherers Verdikt aus dem Jahr 1883 abzurücken müsse. Scherer hatte gemeint, dass ihm für Grabbes Dichtung das „Organ fehle“, da er „ihn bloß lächerlich finde“.⁶⁵ Bergmann hoffte auf eine fundierte Grabbe-Forschung. Mit seiner Publikation aus dem Jahr 1930 trug er jedenfalls dazu bei. Weitere quellenfundierte Studien folgten Jahr für Jahr.⁶⁶

Bergmanns Gymnasialprofessor, der inzwischen von Dresden nach Jena umgezogen war (1936 nach Weimar übersiedelte), sich als völkischer Bühnenautor⁶⁷ betätigte, zum Kreis des in Weimar lebenden völkisch-nationalen Literaturprofessors Adolf Bartels gehörte⁶⁸ und Schwager des nationalsozialistischen Fanatikers Hans Severus Ziegler war, hatte Bergmann auch einen Rat gegeben. Erler meinte, Bergmann sollte sich ein „besonderes Gebiet“ wählen und „darauf so lange“ arbeiten, bis er „mehr wisse als alle anderen; dann werde“ er „Erfolg haben“.⁶⁹ Sich also einem Gegenstand widmen, bis man über ausreichend Spezialwissen verfügt, das war Bergmanns Plan. Goethe und Grabbe? Zwei derart komplexe wissenschaftliche Gebiete zugleich eingehend zu bearbeiten, das schien jedoch auf Dauer unmöglich.

Vieles lief für Alfred Bergmann in Weimar gut. Er hatte es bis Ende 1932 zum angesehenen Bibliothekar gebracht und eine Frau gefunden. Seine doppelte wissenschaftliche Betätigung als Bibliothekar für Goethe und privat als Grabbe-Forscher und -Sammler wurde vorerst von seinem Weimarer Arbeitgeber akzeptiert. Doch die Frage war: Würde es so gut weitergehen?

Doppelter Ärger: mit der Goethe-Gesellschaft und mit der Gattin

Zum Jahreswechsel 1932/33 übernahm Alfred Bergmann das Amt des Schriftführers der Goethe-Gesellschaft, das Max Hecker nach fast 10-jähriger Tätigkeit „wegen starker Inanspruchnahme“, so hieß es im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, aufgab. Sein Nachfolger Bergmann wurde „als guter und getreuer Nachbar unserer Verwaltung“⁷⁰ begrüßt. Außerdem hatte Hans Wahl seine Arbeit als Goethe-Bibliothekar öffentlich gewürdigt.⁷¹ Seit 1933 aber begann für Bergmann in Weimar der Ärger, der auch von den verheerenden Ereignissen der nationalsozialistischen Machtübernahme verursacht war. Das Ungemach wurde offenkundig infolge der 48. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft, die im Juni 1933 stattfand. Anton Kippenberg hatte als Vizepräsident in Abwesenheit des Präsidenten Julius Petersen die schwierige Aufgabe, die offizielle Ansprache zu halten. Schwierig, weil damit die Goethe-Gesellschaft öffentlich Stellung zum Nationalsozialismus nehmen musste. Kippenberg bezog sich auf Goethe,

den „deutlichsten“ Dichter, und begrüßte das nationalsozialistische Regime mit „heissesten Wünschen“. ⁷² Dies war ein Bekenntnis zum Nationalsozialismus. Dass diese Haltung keineswegs nur der Stunde und dem Ort geschuldet war, machte Kippenberg im Brief an Julius Petersen vom 7. Oktober 1933 deutlich. Der Präsident war erst drei Tage zuvor von seiner USA-Reise nach Deutschland zurückgekehrt. Kippenberg meinte:

Endlich brachte Dein Brief vom 4. ds. Mts. wieder ein Lebenszeichen. [...] Du wirst vieles verändert vorfinden, und vieles zweifellos ganz anders, als Du es Dir von Amerika aus vorgestellt hast. An die törichten Gerüchte, dass bei uns Mord und Totschlag wäre, wirst Du freilich nie geglaubt haben. ⁷³

Allein die durch Tageszeitungen verbreiteten Terroraktionen des nationalsozialistischen Regimes nach dem ‚Reichstagsbrand‘ und des ‚Judenboykotts‘ als „törichte Gerüchte“ abzutun, entsprach kaum den Tatsachen. Ebenso bezeichnend war, dass Kippenberg mit keinem Wort auf die von chauvinistischen Studenten organisierten und von den Nationalsozialisten unterstützten Bücherverbrennungen am 10. Mai 1933 einging. ⁷⁴ Zur Kenntnis sandte er Petersen „einen Durchschlag der Begrüßungsworte“. Dabei vermerkte Kippenberg, dass von seiner Rede „nur eine Verstümmelung“ in das Goethe-Jahrbuch gelangt sei, zum Abdruck des vollständigen Wortlauts kam es nicht. „Diesmal hat uns Bergmann ein wenig im Stich gelassen. Hecker hat es nicht mal für nötig gehalten, mir die Korrektur dieser Worte zu schicken“, ⁷⁵ so Kippenberg. Bereits am 1. September 1933 hatte er an Dr. Martin Donndorf, Vorstandsmitglied der Goethe-Gesellschaft, sein „Erstaunen“ über den Bericht zur 48. Hauptversammlung zum Ausdruck gebracht. Er sei verwundert über die vorgenommenen Änderungen an seinem Manuskript. Der „Schluss mit der Arbeitsbeschaffung“ stamme nicht von ihm; durch „Umstellung, Entstellung und Hinzufügung“ wirke seine Rede „trivial“. ⁷⁶ Derlei Text-Eingriffe ohne Freigabe durch den Vizepräsidenten gingen auf das Konto des Jahrbuch-Herausgebers Hecker und zulasten des Schriftführers Bergmann. Allerdings blieb dieser Vorfall vorerst folgenlos.

Hier deutete sich an, dass es Bergmann bei der Goethe-Gesellschaft künftig mit zwei konfliktträchtigen Feldern zu tun haben sollte: bei der Ausfertigung der Protokolle für die Vorstandssitzungen und bei Zuarbeiten für die Redaktion des Jahrbuchs. Kippenberg und Petersen hatten die Absicht, in beiden Bereichen Veränderungen vorzunehmen, aus philologischen und politischen Gründen. ⁷⁷ Denn die Goethe-Gesellschaft stand angesichts der nationalsozialistischen Forderungen vor der Aufgabe, sich zur Frage der ‚Gleichschaltung‘, zum Vorwurf der ‚Verjudung‘ und zum Antrag auf Ehrenmitgliedschaft für Adolf Bartels zu stellen. ⁷⁸



Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv)

Für eine gewisse Zeit waren zwar Verzögerungsmanöver des Vorstandes möglich, doch die literarische Vereinigung verlor allein 1933 über 500 von 3.200 Mitgliedern infolge der sogenannten ‚Arierfrage‘.⁷⁹ Der Druck seitens des NS-Staates nahm immer mehr zu. Um die Goethe-Gesellschaft nicht völlig den Nationalsozialisten auszuliefern,⁸⁰ musste gehandelt werden. Dies geschah Anfang des Jahres 1934. So wurde am 3. Februar auf der Sitzung des Arbeitsausschusses u.a. beschlossen, die Herausgabe des Goethe-Jahrbuchs Werner Deetjen, Direktor der Thüringer Landesbibliothek, und Hans Wahl zu übertragen. Alfred Bergmann sollte die „Korrespondenz und [das] Korrekturlesen“ übernehmen. Max Hecker war hingegen von der Herausgebertätigkeit entbunden.⁸¹ Dem Protest und der „Kränkung“⁸² des seit 1923 wirkenden Herausgebers zum Trotz setzten sich Petersen und Kippenberg durch. Max Hecker sollte bis 1935 Herausgeber bleiben, weil dann ohnehin seine „Entlassung aus den Diensten eines Archivars“ des Goethe- und Schiller-Archivs bevorstand.⁸³ Dann ging die Herausgeberschaft an Hans Wahl mit „Assistenz des Herrn Bergmann“. Gleichwohl: Die Kritik des Vorstandes an den Mitarbeitern der Goethe-Gesellschaft ebte nicht ab. Wiederum traf die Kritik des Vorstandes Bergmann. Es ging um den

Jahresbericht zur 49. Hauptversammlung vom Mai 1934, wie dieser im Jahrbuch veröffentlicht und vom Schriftführer verantwortet wurde. Nach der Auslieferung des Jahrbuches monierte Kippenberg im August, dass im Jahresbericht mit keinem Wort auf den Tod von Max Friedlaender, einem der ältesten Mitglieder der Goethe-Gesellschaft, eingegangen worden sei.⁸⁴ Auch fehle in dem Bericht die Mitteilung über die Verleihung der „Goldenen Medaille“ an ihn. All „diese Dinge“ gingen ihm „über die Hutschnur“.⁸⁵ Auch Petersen kritisierte Bergmann. Er mahnte „mit scharfen Worten“ an, „wie der Inhalt seiner Ansprache wiedergegeben worden sei.“⁸⁶ Schließlich sei nicht auf den Max Friedlaender-Nachruf eingegangen und die Auszeichnung Kippenbergs erwähnt worden. Stattdessen seien missverständliche Worte von „Leid oder Freude“ gebraucht worden. Diese Worte, so Petersen, „könnten gar nicht anders als auf die politischen Ereignisse gedeutet werden“, dies sei „für ihn wie für die Goethe-Gesellschaft in höchstem Grade peinlich“.⁸⁷ Bergmann sah sich als „Opfer“ von „unklaren Verhältnissen“ zwischen Herausgeber und Vorstand. Er verwies auf die „Meinungsverschiedenheit“ vom Vorjahr, als es um den Nichtabdruck des vollständigen Wortlauts der Rede des Vizepräsidenten vor den Mitgliedern zur 48. Hauptversammlung ging. Dies war grotesk. Denn Bergmann, der ein positives Verhältnis zu jüdischen Bürgern und ihrer Kultur hatte – insbesondere zu Stefan Zweig, dessen Autographen-Sammlung er im Sommer 1926 in Salzburg mit der Maßgabe ordnete, einen Katalog zu erstellen,⁸⁸ – erweckte nun den Eindruck eines Antisemiten. Zur Klärung dieses Vorfalles kam es nicht.⁸⁹ Die Versuche der Vorstandsmitglieder, zu ergründen, wie „ein solcher Skandal möglich war“,⁹⁰ verliefen im Sande. Allerdings hatte sich Kippenberg insoweit durchgesetzt, dass im 21. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft ein kurzer Gedenkaufsatz zum Tod von Max Friedlaender erschien.⁹¹

Rief dieses Ereignis keinen öffentlichen Schaden für die Goethe-Gesellschaft hervor, so sorgten Bergmann und Hecker 1934 tatsächlich für einen politischen Eklat. Im Mittelpunkt stand die Rede von Ernst Schulte-Strathaus, die er im Auftrag von Hitlers Stellvertreter, Rudolf Hess, am 25. Mai 1934 zur 49. Hauptversammlung in Weimar gehalten hatte. Bergmann wies aus eigenem Antrieb im Juni auf den Abdruck der „außerordentliche[n]“ Rede von Schulte-Strathaus⁹² gegenüber Petersen hin; sogleich bat er die „Geschäftsstelle um die Beschaffung des Textes.“⁹³ Ende Juni 1934 erhielt Bergmann den von Schulte-Strathaus autorisierten Text.⁹⁴ Derweil ging das Manuskript in die Hände des Herausgebers, der Schriftführer verabschiedete sich in den Urlaub. Nach seiner Rückkehr fand Bergmann einen Brief von Schulte-Strathaus vor, in dem dieser feststellte, dass der Wortlaut seiner Ansprache „von fremder Hand für den Druck“ geändert worden sei, die einen „ganz anderen Sinn“ ergebe. Er bat um Korrektur.⁹⁵ Bergmann veranlasste⁹⁶ die „Geschäftsstelle“, „das Weitere“ zu tun,

und teilte Schulte-Strathaus „persönlich“ mit, „dass dies geschehen“ sei. Dies war möglicherweise eine Vorsichtsmaßnahme, um sich gegebenenfalls vor Kritik zu schützen. Denn vermutlich wusste Bergmann zu diesem Zeitpunkt, dass eine Korrektur von Hecker infolge der laufenden Drucklegung nicht mehr vorgenommen werden konnte. Die Dinge nahmen ihren Lauf. Hecker korrigierte den Text nicht. Im 20. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft erschien die eigenmächtig von Hecker geänderte Ansprache von Schulte-Strathaus. Dass hierdurch allerdings kein politischer Schaden für die Goethe-Gesellschaft entstand, war dem Umstand zuzuschreiben, dass Hecker sich persönlich bei Schulte-Strathaus entschuldigte. Nach Petersens Meinung traf „den Schriftführer die Schuld an den Vorkommnissen“.⁹⁷ Der Arbeitsausschuss beschloss, dass der Druck des Jahrbuchs fortan nur erfolgen sollte, wenn jeder einzelne Bogen das Imprimatur des Präsidenten trage, der Herausgeber entsprechend anzuweisen sei und der Schriftführer der zusätzlichen „Verpflichtung“ nachkomme, ein „Protokoll“ der „Mitgliederversammlung“ und „über die Hauptversammlung einen Bericht für das Jahrbuch zu liefern“.⁹⁸

Bergmann war zu diesem Zeitpunkt in einer schwierigen Lage. Sein Fürsprecher Kippenberg und Präsident Petersen wurden binnen weniger Monate zu Kritikern. Da mag es nur ein schwacher Trost für ihn gewesen sein, dass er im Mai 1934 als „Mitglied des Ortsausschusses“ der Weimarer Goethe-Gesellschaft für den ausgeschiedenen Schriftsteller Heinrich Lilienfein aufrückte und dadurch künftig mit dem neuen Vorstandsmitglied „Staatskommissar Dr. Hans Severus Ziegler“ zu tun hatte.⁹⁹ Fortan mit einem fanatischen Nationalsozialisten in der Goethe-Gesellschaft zusammen zu arbeiten, war für Bergmann wohl keine herbeigesehnte Aufgabe. Zudem hatte er im Laufe des Jahres 1934 die eheliche Wohnung verlassen. Er war ausgezogen: „grundlos“ – so der Rechtsanwalt Heinecke, der die Unterhaltszahlungen für Bergmanns Ehefrau einforderte.¹⁰⁰ Er wollte die Scheidung, und seine Gattin stellte finanzielle Forderungen, die von ihrem Rechtsbeistand direkt an das Goethe- und Schiller-Archiv gerichtet waren. Wahl gab detailliert Auskunft zum Monats-Gehalt und zur Aufwandschädigung des Protokollführers der Goethe-Gesellschaft.¹⁰¹ Da die Gelder für den Lebensunterhalt offenbar nicht ausreichten, strengte Bergmanns Ehefrau ein Verfahren wegen mangelnder Unterhaltszahlungen gegen ihren Gatten an. Mehrfach wurde Wahl als Vorgesetzter Bergmanns von Heinecke dazu aufgefordert, weitere Angaben zu den Gehaltszahlungen zu machen.¹⁰²

Grabbe- und Goetheforschung in Weimar?

Offensichtlich brachte Bergmann nur mühsam seine berufliche und private Situation in Weimar miteinander in Einklang. Er hatte sich viel, vielleicht zu viel vorgenommen. Dazu gehörten auch weitere Bestrebungen um seine Grabbe-Sammlung und -Forschung. Bergmann hatte Pläne. Seine einzigartige Privatsammlung von Grabbe-Autographen, Briefen und Büchern war aus Platzgründen im Goethe- und Schiller-Archiv in „Kisten, Pappkartons und Bergen verpackter Bücher“ eingelagert.¹⁰³ Er beabsichtigte, sie mit dem Einzug in die Dienstwohnung, Jenaer Straße 3 – in der *Altenburg* wohnte einst Franz Liszt –, aufzustellen.¹⁰⁴ Darüber hinaus plante er eine Ausstellung zum 100. Todestag Grabbes in Dortmund, Düsseldorf oder Detmold.¹⁰⁵ Zugleich schwebte ihm die Herausgabe einer „Grabbe-Ausgabe für den Insel-Verlag“ vor. An Anton Kippenberg wandte er sich am 27. April 1934 mit der Bitte um die Edition „einer wirklich zuverlässigen Gesamtausgabe“, da ein „außerordentlich dringendes Bedürfnis“ danach bestehe.¹⁰⁶ Er verwies auf seine Bibliographie zur Grabbe-Forschung (1918-1934) und auf die Forderung des halleischen Literaturhistorikers Ferdinand Josef Schneider, „eine solche Ausgabe zu schaffen“. Zudem meinte er, dass er aufgrund seiner „Stellung am Goethe- und Schiller-Archiv eine größere wissenschaftliche Leistung“ vorzulegen habe. Die Grabbe-Ausgabe „wäre die Leistung“, die ihm einen entsprechenden „Ruhmestitel“ verleihen könne. Sollte es nicht zu diesem Publikationsprojekt im Insel-Verlag kommen, so dachte Bergmann an die „Herausgabe des gesamten Briefwechsels“ mit Unterstützung von Petersen.¹⁰⁷ Kippenbergs Antwort fiel ablehnend aus. Er meinte, ein „so grosses und kostspieliges Unternehmen wie die Grabbe-Ausgabe zu beginnen, erscheint mir höchst fraglich. Wir sollten uns mündlich einmal darüber des weiteren unterhalten.“¹⁰⁸ Zu einem Gespräch mit Kippenberg kam es zwar, doch dies blieb ergebnislos. Die Grabbe-Gesamtausgabe im Insel-Verlag war Bergmanns unerfüllter Traum. Auch die Unterstützung von Petersen zur Edition der Grabbeschen Briefe erhielt er nicht.

Einstweilen war Bergmann mit einem anderen ehrgeizigen Projekt beschäftigt. Der Vorstand der Goethe-Gesellschaft hatte ihn mit der Erarbeitung einer „Geschichte der Goethe-Gesellschaft“ beauftragt und dafür ein Honorar von 800 RM bewilligt.¹⁰⁹ Bis Ende 1934 sollte dieser Text fertig gestellt sein, damit die Publikation anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft 1935 als Band 49 der Schriftenreihe erscheinen konnte. Eine reizvolle, aber überaus komplexe Aufgabe hatte Bergmann übernommen. Tatsächlich gelang es ihm, im Dezember 1934 das Manuskript „Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft“ mit einem Umfang von 196 Seiten dem Vorstand vorzulegen. Eine beachtliche Leistung war von ihm innerhalb eines Dreivierteljahres vollbracht

worden. Alles sah danach aus, dass er das in ihn gesetzte Vertrauen erfüllt hatte. Doch es kam anders. Es hagelte erneut Kritik. Schlimmer noch: Petersen und Kippenberg lehnten die Schrift rundweg als „unbrauchbare Arbeit“ ab.¹¹⁰ Kippenberg meinte, dass Bergmann nicht „der geeignete Mann“ als Verfasser einer solchen Darstellung für die Goethe-Gesellschaft sei, freilich teilte er ihm das zu diesem Zeitpunkt nicht mit. Ihm seien „Bedenken“ und „Angst“ gekommen, als Bergmann ihm zwischenzeitlich erzählte, dass er in „alten Protokollen“ herumwühle; da habe er gewusst: ein „Grabbe-Regestenwerk“ würde entstehen. Für Kippenberg war es auch „fraglich“, ob Bergmann nach den Änderungsvorschlägen von Petersens Gutachten „brauchbares zustande“ bringe.¹¹¹ Niederschmetternder konnte die Kritik kaum sein. Was war ihr Kern? Petersen stellte in seinem Gutachten fest:

Die Schrift ist, so wie sie vorliegt, eine grosse Enttäuschung: keine Geschichte der G.G., nicht einmal eine Chronik, sondern grobenteils eine mit Kleister und Schere hergestellte Aneinanderreihung von Protokollen, die z.T. aus den Jahrbüchern bekannt sind. Es fehlt jeder Hintergrund der geistigen Lage, jede stimmunggebende Milieuschilderung von Zeit- und Lokalkolorit, jede Verlebendigung aktiver Persönlichkeiten, die in der Geschichte der Ges. eine Rolle gespielt haben und deren Charakteristik der Darstellung Reiz geben könnte. Durch die gewissenhafte und übermäßig breite Widergabe aller Kritiken und Reformvorschläge, denen nur ein mattes und meist widerwilliges Verhalten des Vorstandes gegenübergestellt wird, hat die negative Beleuchtung des gesamten Wirkens ein solches Uebergewicht bekommen, dass die Herausgabe dieser Schrift in dieser Form einem Harakiri vor aller Öffentlichkeit gleichkäme. Was man dagegen von solchem Rechenschaftsbericht erwarten muss, wäre die Feststellung, in jedem Kapitel oder zusammenfassend am Schluss, in welcher Weise die G.G. den ihr bei der Gründung gestellten Aufgaben und Lösungen eine Wandlung erfahren haben.¹¹²

Zu dieser „unbrauchbaren Arbeit“ machte Petersen detaillierte Änderungsvorschläge. So wies er darauf hin, dass die Gründung der Goethe-Gesellschaft mehr als „Geschichte des Archivs“ und als dessen „Außenorgan“ betrachtet wird. Diese „Sinnggebung“ sei bei „einseitiger Betonung gefährlich“. Weitere Änderungen nannte er zu den „Pläne[n] Sorets und Varnhagens“, zur Tätigkeit Eduard von Simons, zu „Wildenbruchs Anteil und Stellung“ sowie zur „lebendige[n] Charakteristik“ Erich Schmidts.¹¹³ Besonderen Wert legte der Präsident auf die „gebührend[e]“ Würdigung der „Arbeit“ der Goethe-Gesellschaft im Rahmen der „Feier von 1932“:

Die G.G. hat nicht nur die erste Initiative zu der Reichsfeier gegeben, sondern hat auch in politischen Spannungen zwischen Reichsregierung und Thüring. Regierung

das Mittelglied gebildet. Von ihr stammt Programm, Einladung der ausländischen Redner usw., und dass ihrem Präsidenten die Ehre zufiel, die Rede an Goethes 100. Todestag zu halten, sollte nicht verschwiegen werden.¹¹⁴

In einem „Schlusswort“ sollte zusammenfassend „das Erreichte und [der] Blick auf die heutige Lage“ dargelegt werden. Bergmanns Erwiderung erfolgte prompt. Am 5. März 1935 sandte er dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft ein sechseitiges Schreiben zu Petersens Gutachten mit dem Titel „Bemerkungen“ zu.¹¹⁵ Es waren aber keineswegs nur beiläufige „Bemerkungen“, Bergmann analysierte die Tätigkeit der Goethe-Gesellschaft im Wandel der Zeiten und kam zu einem ernüchternden Urteil. Hierbei argumentierte der Bibliothekar mit den Methoden eines um Objektivität bemühten und problemorientierten Literaturhistorikers. Er habe „eine aus den Akten geschöpfte wahrheitsgemäße Darstellung“ verfasst. Hätte er gewusst, dass von ihm „eine Einordnung [...] in einen allgemeineren geistesgeschichtlichen Zusammenhang“ gewünscht war, hätte er den „erteilten Auftrag nicht angenommen“.¹¹⁶ Denn eine solche Aufgabe der „Geisteswissenschaft“ habe er sich „nicht zugetraut“. Seine Argumentation setzte beim „ausserordentlichen Rückgang der Mitglieder der Goethe-Gesellschaft“ an, die sich auf die „überzeugende Meinung Max Heckers“ stützte, der dies mit der „Krise der Goethe-Verehrung“ begründet hatte.¹¹⁷ Auf die „verschiedenen Anträge und Vorstöße Erich Schmidts“ sei er eingegangen, um zu zeigen, dass dieser „nach den Akten in der Zeit seiner Opposition viel aktiver“ gewesen sei als in der „Zeit seiner Präsidentschaft“.¹¹⁸ Im Zentrum seiner Darstellung sah Bergmann ein bisher ungeklärtes fundamentales Problem, dass der „Goethe-Gesellschaft von vornherein ein zwiespältiger Charakter angehaftet“ habe. Der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach habe einerseits „eine Vereinigung von Gelehrten vorgeschwebt“. Andererseits sollten „die Ergebnisse dieser Goethe-Wissenschaft [...] einem breiteren Kreis interessierter Laien bekannt gemacht werden.“ Und Bergmann kam zu dem sachlichen Schluss:

Ein Ausgleich zwischen diesen beiden, schwer oder schwerlich in Einklang miteinander zu bringenden Zielen ist der Goethe-Gesellschaft bis heute nicht gelungen, sie hat nur immer lavieren können, und je nach den Stimmen der Kritik von innen oder aussen hat das eine oder andere die stärkere Berücksichtigung gefunden.¹¹⁹

Mit diesen Aussagen ging Bergmann weniger auf seinen Text ein, der in Tat eine Ansammlung von Protokollen und in dieser Weise völlig ungeeignet für eine eher repräsentative Jubiläumsschrift war. Bergmann formulierte eine grundsätzliche Kritik an der Goethe-Gesellschaft und ihrer Klassikerrezeption. Damit grenzte sich der Bibliothekar der Goethe-Gesellschaft mit seinem positivistischen Wis-

senschaftsverständnis von geisteswissenschaftlichen Anschauungen deutlich ab. Mehr noch: Zum Abschluss seiner „Bemerkungen“ verwies er darauf, dass eine solche „Geschichte der Goethe-Gesellschaft“ nicht „von einem Einzelnen“ geschaffen werden könne, sondern dass dies „nur auf kollektivem Wege, durch eine Zusammenarbeit Mehrerer“ gelingen könne.¹²⁰ Damit spielte Bergmann auf eine höhere Transparenz und fächerübergreifende wissenschaftliche Arbeit an, Fakten, die für manche Goethe-Philologen in Weimar von jeher unliebsam waren. Bergmann hatte von sich aus den Konflikt mit Petersen und Kippenberg zugespitzt. Offenbar ahnte er, dass er nun in noch höherem Maße der Kritik des Vorstandes ausgesetzt sein würde. Bergmann wurde die Autorenschaft zur „Geschichte der Goethe-Gesellschaft“ entzogen. Die Heftigkeit der Nachwirkungen und persönlichen Verletzungen dokumentieren die Briefe zwischen ihm und dem Präsidenten.¹²¹

Indes war kurzerhand mit dem Berliner Schriftsteller Wolfgang Goetz¹²² derjenige gefunden, der – nach Ansicht von Kippenberg – „der einzige“ sei, der diese Publikation „ganz nach unserem Sinn schreiben würde“.¹²³ Auf ihn konnte der Vorstand bauen. Er erfüllte die in ihn gesetzten Erwartungen nach einer Schrift, die ganz dem Goethe-Kult des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprach und sich vermeintlich unpolitisch gab. Wen wunderte es da, dass Goetz sein Werk mit den Worten schloss: „Es wäre auch dies nicht zuletzt Goethe-Religion.“¹²⁴ Kurt Tucholsky hatte schon fünf Jahre vor Erscheinen dieser Schrift hellsichtig auf Goetzes Goethe-Dienstbarkeiten hingewiesen. In seinem Gedicht „Goethe-Jahr 1932“ heißt es:

Hundert Philologen wälzen
Briefe, Werke, Bilder im Archiv.
Und schon seh ich Wolfgang Goetzen stelzen
durch die Fölljetöner lang und tief.
Richtig, Joethe!¹²⁵

Solcherlei Goethespott lag Bergmann freilich fern. Nur hatte die Schrift von Wolfgang Goetz für ihn einen bitteren Beigeschmack. Der Autor dankte ihm zwar für seine „saubere[n] und sorgfältige[n] Vorarbeiten“,¹²⁶ nutzte aber die Gelegenheit, Scherers Verdikt über Grabbe aus dem Jahr 1883 zu erneuern. Goetz schrieb: „Sein [Wilhelm Scherers] Urteil war sicher und immer ehrlich – man denke nur an sein Verhältnis zu Grabbe“.¹²⁷ Damit bekräftigte er eine Position, die jahrzehntelang eine quellenfundierte und faktenorientierte Grabbe-Forschung erschwerte. Diese Aussage muss Bergmann persönlich getroffen haben.

Verhalf die NSDAP Bergmann zu Ansehen und Geltung?

Um in Weimar öffentlich keinen Anstoß zu nehmen, machte Bergmann Zugeständnisse gegenüber dem NS-Staat. Am 1. Juli 1934 erklärte er seine Mitgliedschaft zur Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt e.V. (NSV).¹²⁸ Diese Organisation war der NSDAP angeschlossen und vertrat nationalsozialistische Ziele, um, so Goebbels, „ein gesundes Volk [zu] besitzen“, das sich „in der Welt durchsetzen“ kann.¹²⁹ Bergmann hatte sich dieser NS-Massenorganisation wohl angeschlossen, um sich keiner Kritik von NS-Stellen auszusetzen. Erstaunlicherweise trat er 1933 nicht der NS-Kulturgemeinde (NSKG) Weimar bei, zu dessen Vorstand auch Max Hecker gehörte.¹³⁰ Offenbar war dies nicht erforderlich. Die äußere Anpassung von Bergmann an das NS-Regime schien gelungen. Wie der parteiamtlichen Stellungnahme der Gauleitung Thüringen vom Juli 1936 zu entnehmen ist, gab es „gegen ihn keine Bedenken“, seine „politische Zuverlässigkeit“ wurde nicht bezweifelt.¹³¹ Aber damit nicht genug: Im November 1941 bestätigte Bergmann gegenüber der Reichsschrifttumskammer nochmals seine Mitgliedschaft bei der NSV. Zugleich zeigte er seine NSDAP-Zugehörigkeit an.¹³²

Dass Bergmann im Innern kein Nationalsozialist war, belegen sein Kontakt zu Stefan Zweig bis Mitte der 1930er Jahre,¹³³ seine öffentlichen Äußerungen 1936 in Detmold¹³⁴ sowie sein Eintreten für jüdische Antiquare und Kunstsammler noch in den frühen 1940er Jahren.¹³⁵ Ob er bereits NSDAP-Mitglied war, als es ihm ab 1935 gelang, direkten Zugang bis in höchste Parteikreise und bis zu Dr. Alfred Meyer, dem Gauleiter von Lippe und Schaumburg-Lippe,¹³⁶ zu bekommen, bleibt unklar aufgrund der bisher fehlenden Mitgliedsnummer und des unbekanntes Eintrittsdatums. Als gesichert gilt hingegen, dass Bergmann im Juli 1941 die „rote Mitgliedskarte“ vom Ortsgruppenleiter Detmold-Süd erhielt und damit offiziell ‚Pg.‘ wurde.¹³⁷ Bergmanns Bemühungen um die Vorbereitung einer Ausstellung anlässlich des 100. Todestages Grabbes im Jahr 1936 hatten auch deshalb Erfolg, weil hiermit ein nationalsozialistisches Prestigeprojekt in Detmold mit Hilfe des weithin besten Grabbe-Kenners verwirklicht werden sollte.¹³⁸ Bergmanns durch die NSDAP-Gauleitung Thüringen attestierte „politische Zuverlässigkeit“ war förderlich, seine lang gehegten Ambitionen zur Grabbe-Sammlung und -Forschung nunmehr zu verwirklichen. Das seit 1936 in Detmold erworbene öffentliche Ansehen kam auch deshalb zustande, weil Bergmann seine persönlichen Interessen in den Dienst nationalsozialistischer Kulturpolitik stellte.

Vom Unbehagen in Weimar und den Chancen in Detmold

Bergmanns Konflikt mit dem Vorstand bei der Entstehung einer „Geschichte der Goethe-Gesellschaft“ war zwar formal geklärt durch die Autorenschaft Goetzes, doch tatsächlich schwelte die Auseinandersetzung weiter.¹³⁹ Vorerst kam er allerdings seinen Verpflichtungen in Weimar weiter nach. Er wirkte bei der Vorbereitung und Durchführung der Feier zum 50-jährigen Bestehen der Gesellschaft im August 1935 aktiv mit. Das belegen die einschlägigen Protokolle der Ortsausschuss-Sitzungen und der 50. Jahresbericht zur Mitgliederversammlung.¹⁴⁰ Der Vorstand hatte sich nunmehr öffentlich dem NS-Regime angedient. „Der Dank aller dieser deutschen Volksgenossen“, so hieß es im Jahresbericht 1935, „wie aller über den ganzen Erdball verteilten Freunde Deutschlands ist dem Führer und Reichskanzler gewiss.“¹⁴¹ An Hitler wurde ein Dank-Telegramm nach Berchtesgaden gesandt. Die Goethe-Gesellschaft „versagte“ – wie Dieter Borchmeyer betont – „vor der Diktatur des Dritten Reichs“, Präsident Petersens „nationalsozialistisch eingefärbte Äußerungen“ waren „hanebüchen[e] Perversionen“.¹⁴² Die Reden des NS-Funktionärs Ziegler wurden im Wortlaut durch die Goethe-Gesellschaft abgedruckt. So hieß es u.a. in seiner Ansprache zur Eröffnung des Erweiterungsbaus zum Goethe-Nationalmuseum am 28. August 1935:

Eingedenk der programmatischen Worte des Führers und Kanzlers, daß die Größe eines Volkes dem Werte seines Blutes und seiner schöpferischen Persönlichkeiten beruhe, stehen wir hier als eine große Kulturgemeinde gleichgesinnter arischer Menschen, um uns an der Goethestätte das hohe Gut des schöpferischen Genies, auf die Größe Goethes des Deutschen [...] und endlich auf den Wert des Blutes zu besinnen.¹⁴³

Im Einklang mit Ziegler stimmten die anwesenden Mitglieder der Goethe-Gesellschaft in das „dreifache Heil auf Volk, Führer und Vaterland“ ein.¹⁴⁴

Bergmann war Augenzeuge und Protokollant dieser Ereignisse. Bei der Drucklegung der Reden und Protokolle für das 21. Jahrbuch kam es diesmal zu keinen politischen Komplikationen mit NS-Stellen. Jedoch entstanden zeitliche Verzögerungen, so dass das Jahrbuch erst Anfang 1936 erscheinen konnte. Dieses Versäumnis ging auf das Konto des Herausgebers Max Hecker, wie Martin Donndorf gegenüber Petersen betonte.¹⁴⁵ Zudem habe Hecker versucht, „alle Schuld [...] namentlich Bergmann“ zuzuschreiben.¹⁴⁶ In der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft waren, so Donndorf, zum Jahreswechsel zugleich „eine Reihe von Austrittserklärungen“ eingegangen. Damit verstärkte sich der Trend, wonach immer mehr jüdische Bürgerinnen und Bürger von sich aus ihre Mitgliedschaft in der Goethe-Gesellschaft niederlegten, wie u.a. Stefan Zweig.¹⁴⁷

Wen wunderte es, dass angesichts dieser Umstände, Bergmann um die Entbindung von seiner Aufgabe als Schriftführer der Goethe-Gesellschaft bat. Sein Rückzug auf Raten hatte begonnen. Kippenberg begrüßte dies:

Ich bin der Meinung, überhaupt keinen Schriftführer wieder einzustellen, sondern die Protokolle in viel kürzerer Form selbst zu machen. [...] Die Protokolle in der jetzigen Form sind nicht nur überflüssig, sondern sehr oft schädlich.¹⁴⁸

Bergmann hatte die erste Konsequenz aus den Ärgernissen mit dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft gezogen. Später, ein Jahr nach der Weimarer Jubiläumsfeier, erklärte er gegenüber Julius Petersen, dass man ihn „gezwungen“ habe, das „Amt als Schriftführer der Goethe-Gesellschaft niederzulegen“.¹⁴⁹ Ende 1935 sprach er im Zuge der Verhandlungen mit der Lippischen Landesbibliothek freimütig über seine Enttäuschung von Petersen, außerdem sei sein Dienstverhältnis zu Hans Wahl „sehr getrübt“. Seine Assistenz bei der Redaktion des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft nahm er noch bis Ende 1935 wahr – sein Nachfolger wurde Hellmuth Freiherr von Maltzahn, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Goethe-Nationalmuseum. Viel sprach dafür, dass Bergmann nun die Chancen, die ihm Detmold boten, ernsthaft als Alternative zu Weimar erwägen sollte. Hier galt auch ein Wort von Stefan Zweig. Der hatte Bergmann in dieser Zeit resigniert geschrieben: “[...] – man hat Mühe genug, sich selber zu sammeln, und diese schwierige Zeit gelassen zu bestehen.“¹⁵⁰

Einstweilen war Bergmann für die Jahre 1936 und 1937 als Bibliothekar am Goethe- und Schiller-Archiv noch fest eingeplant, so die Etatbeschlüsse der Großherzoglichen Schatullverwaltung und des Verwaltungsausschuss des Goethe- und Schiller-Archivs.¹⁵¹ Doch am 19. April 1937 fasste dieses Gremium, dem Hans Wahl und Anton Kippenberg angehörten, den Beschluss: „Dr. Bergmann soll spätestens am 1.7.1937 zum 31.12.1937 aus sachlichen und persönlichen Gründen gekündigt werden.“¹⁵² Die Probleme zwischen Bergmann und Wahl waren eskaliert. Sie äußerten sich aber nicht in einer weiteren Auseinandersetzung über unterschiedliche Positionen zur Goethe-Rezeption. Die Differenzen traten als Streitigkeiten über dienstliche Beurlaubungen und Gehaltszahlungen hervor. Keine geringe Rolle spielte dabei der Umstand, dass sich Bergmann wieder zunehmend der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Grabbe zuwandte.

Wahl war alles andere als begeistert von der Bitte des Lippischen Reichsstatthalter-Büros, das wegen Bergmanns vierwöchiger Beurlaubung im Sommer 1936 zwecks Aufbau und Vortragstätigkeit zur Ausstellung anlässlich des 100. Todestages von Grabbe in Detmold nachfragte.¹⁵³ Wahl wies Hecker an, „Herrn Dr. B. zu der überraschenden Angelegenheit zu befragen.“ Das Gespräch ergab, dass dieser „Urlaub von 6 Wochen“ und die Fortzahlung seines Gehaltes für die Zeit

der Detmolder Ausstellung forderte, so Hecker. Bergmanns Argumente lauten: Es handle sich um eine „nationale“ und „reichswichtige Angelegenheit“, die auch auf die Weimarer „Anstalt zurückfalle“.¹⁵⁴ Der Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs nahm daraufhin das Votum der Großherzoglichen Schatullverwaltung zur Kenntnis, wonach alle Forderungen Bergmanns für die Zeit der Grabbe-Ausstellung erfüllt wurden.¹⁵⁵ Hans Wahl sah sich in der Sache nicht ausreichend informiert, das teilte er Max Hecker mit. Bemerkenswert war, dass Bergmann mit der Argumentation, die Detmolder Grabbe-Ausstellung sei eine „nationale Angelegenheit“ und hänge auch mit Weimar zusammen, geschickt eine Doppelbindung beider Orte und Institutionen suggerierte. Damit hatte er zum einen den tradierten Gegensatz Goethe versus Grabbe scheinbar aufgehoben. Zweitens gelang es ihm, seinen Weimarer Arbeitgeber in Handlungszwang zu bringen. Damit war nunmehr eine Art Lücke zwischen nationalsozialistischer Kulturpolitik und wissenschaftlich fundierter Grabbe-Pflege gefunden worden. Dieser Freiraum ermöglichte es ihm, sich den Vorgaben nationalsozialistischer Politik nicht vollständig auszuliefern. Doch seine Argumentation und sein Handeln blieben hinsichtlich der Grabbe-Ausstellung 1936 eine Gratwanderung zwischen Anpassung und Verweigerung gegenüber dem NS-Regime. Nur ein Erfolg seines Detmolder Engagements bot die Chance für eine künftige Legitimation als Grabbe-Forscher – das wusste Bergmann. Er konzentrierte sich daher einzig auf das Detmolder Vorhaben. Und der Erfolg stellte sich für ihn ein.

Die *Thüringer Gauzeitung* berichtete in zwei Artikeln anerkennend über die „von Dr. Alfred Bergmann – Weimar [-] zusammengestellte Grabbe-Ausstellung im Festsaal des Lippischen Landestheaters“. In der Berichterstattung tauchte auffälligerweise die Zuschreibung von der „reichswichtigen Grabbe-Woche“ auf, wie sie im Sommer von Bergmann im Gespräch mit Hecker gebraucht worden war. Es wurde darüber hinaus der „stark[e] Besuch“ von Interessenten in der Detmolder Exposition betont.¹⁵⁶ In Weimar erfuhr nun die Öffentlichkeit von Bergmanns Arbeit in Detmold. Und nicht nur darüber informierte die NSDAP-Presse in Thüringen. Seit dem 12. September 1936 wurden aus Anlass des 100. Todestages von Grabbe mehrere Berichte veröffentlicht. Hierin wurde auf die Detmolder Grabbe-Woche, reichsweite Theaterinszenierungen und Rundfunksendungen eingehend hingewiesen, die ganz im Zeichen der nationalsozialistischen Indienstnahme standen, wie sie von Reichsdramaturg Rainer Schlösser auf die Formel von „Grabbe, de[m] völkischen Visionär[m]“ gebracht wurde.¹⁵⁷

Bergmann erfuhr nach seiner Rückkehr aus Detmold im Oktober 1936 von der geplanten Aufführung von Hanns Johsts Grabbe-Drama *Der Einsame* in Weimar. Eva Erler, Frau von Otto Erler und Schwester von Hans Severus Ziegler, hatte Bergmann für die Premiere in die Intendantenloge eingeladen.¹⁵⁸ Dieser „liebenswürdigen Aufforderung“ konnte er allerdings nicht folgen, da

er sich zum Zeitpunkt der Aufführung noch in Detmold befand.¹⁵⁹ Das Stück sollte zudem zur Eröffnung der ‚Woche des Deutschen Buches‘¹⁶⁰ im Beisein des Autors und von Goebbels gezeigt werden, als „Ausdruck der Ehrung für den vor hundert Jahren schmachlich erloschenen unglücklichen Dichter Christian Dietrich Grabbe“.¹⁶¹ Die Aufführung hatte Ziegler neu inszeniert, ganz im Sinne der Schlösserschen Auffassung vom „völkischen Visionär“. Das Theaterpublikum nahm die Aufführung sodann bereits Mitte Oktober mit „Ergriffenheit“ und „Beifall“ auf.¹⁶² Zur geplanten Aufführung am 25. Oktober 1936 kam es indes nicht. Wegen „Erkrankung im Personal“ musste die Vorstellung abgesagt werden. Es wurde Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* gezeigt – im Beisein von Johst und Goebbels.¹⁶³ Ob Bergmann die Inszenierung des *Ein-samen* später sah, ist nicht belegt.

Erschwerend für Bergmanns Lage in Weimar war, dass er seine wissenschaftlichen Tätigkeiten für Grabbe mit den Dienstgeschäften im Goethe- und Schiller-Archiv vermischte. Im April 1936 hatte er einen Antrag an die Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs gestellt. Darin heißt es, anknüpfend an die Otto Eler gewidmete Publikation *Grabbe und seine Zeitgenossen* von 1930:

Vor Jahren ist mir von der Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs die Erlaubnis erteilt worden, von den Briefen der Lousie Christiane Grabbe, geb. Clostermeier, an Ferdinand Freiligrath Auszüge zu machen. Ich bitte um die Genehmigung, in einem Aufsätze, der sich mit den Versuchen beschäftigt, eine zeitgenössische Gesamtausgabe von Grabbes Werken zustande zu bringen, aus dem Briefe der Frau Auditeurin Grabbe vom 20. Oktober 1841 eine Stelle abzdrukken, die umfangreicher ist als die seinerzeit gebilligte.¹⁶⁴

Wahl genehmigte zwar diesen Antrag, doch die Arbeitssituation wurde für Bergmann immer bedrückender. Und doch konnte er sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht dazu entschließen, Weimar zu verlassen. An die Lippische Landesbibliothek schrieb er im Februar 1936:

Eine Entscheidung wird für mich außerordentlich schwierig sein, da eigentlich ebenso vieles dafür spricht und ebenso so vieles dagegen. Wenn ich mir vergegenwärtige, daß ich meine Arbeitsstätte im Goethe- und Schiller-Archiv wieder aufgeben soll, dann kommt mir doch erst recht zum Bewußtsein, wie sehr ich schon mit dieser Arbeit verwachsen bin. Und ähnlich ergeht es mir mit Wohnung und Landschaft. Dazu kommt, daß ich nach so langen Jahren der Ungewißheit endlich hier festen Fuß gefaßt zu haben glaubte, und daß der Gedanke, nun vielleicht schon bald wieder hier losgerissen zu werden, alles einpacken zu müssen, um anderswo von neuem an die Ordnung gehen zu müssen, mich mit Grauen erfüllt.¹⁶⁵

Belastend für Bergmann wirkte weiterhin seine Scheidung. Immer wieder forderte der Anwalt seiner Gattin beim Goethe- und Schiller-Archiv genaue Auskünfte über sein Gehalt. Zu allem Übel stellte sich noch Ärger mit der Dienstwohnung ein. Von Bewohnern sei er im Sommer 1937 gesehen worden, als er angeblich unzulässigerweise Gartenarbeiten verrichtete.¹⁶⁶ Bergmann beschwerte sich bei Hans Wahl, der die Wohnung über ihm bewohnte, da dieser beim Blumengießen seine Veranda „unter Wasser gesetzt“ habe. Dies sei eine „erhebliche Belästigung“.¹⁶⁷ Es herrschte ein Klima des Misstrauens. Die zuständige Großherzogliche Schatullverwaltung strengte jedenfalls eine Räumungsklage gegen Bergmann an.

Wen überraschte es, dass er nun doch handelte. Er kündigte die Wohnung zum 30. September 1937. Sein Arbeitgeber verzichtete seinerseits auf die Kündigung des Dienstverhältnisses zum 31. Dezember 1937, da damit „gerechnet werden kann, dass er von sich aus seine Tätigkeit beim Archiv aufgibt. Dr. Bergmann wird, wie wir hören, nach Detmold gehen.“¹⁶⁸ Bemerkenswerterweise war es Max Hecker, der eifrig daran mitwirkte, dass Bergmann möglichst schnell die *Altenburg* räumte. Er hatte dem Grabbe-Forscher ein „ruhelose[s] Leben“ bescheinigt¹⁶⁹ und ihn trotz des Wissens über ein ärztliches Zeugnis bedrängt.¹⁷⁰ Später sollte Hecker die Wohnung beziehen.

Zwischenzeitlich war vom Büro des Reichsstatthalters von Lippe und Schaumburg-Lippe die vertrauliche Bitte beim Goethe- und Schiller-Archiv um Auskunft über Gehalt und Eingruppierung Bergmanns erfolgt. In Detmold beabsichtigte Reichsstatthalter Meyer, den Weimarer Bibliothekar „in den lippischen Landesdienst zu übernehmen“.¹⁷¹ Bergmann kündigte zum 30. September 1937 sein Dienstverhältnis, um vorerst für ein halbes Jahr für Anton Kippenbergs Goethe-Sammlung und -Bibliothek in Leipzig zu arbeiten und dann ab 1. April 1938 in Detmold seinen Dienst anzutreten. Er verließ Weimar und das Goethe- und Schiller-Archiv – eine, wie Bergmann meinte, der „Hochburgen des Geistes“.¹⁷² Hier stellte Hecker indes beim Verwaltungsausschuss des Goethe- und Schiller-Archivs den Antrag, Bergmanns Stelle zu übernehmen – wohl aus finanziellen Gründen.¹⁷³ Dem Ansinnen stimmten Wahl und Kippenberg insoweit zu, dass Hecker „stundenweise und übergangsweise als Bibliothekar arbeiten“ sollte.¹⁷⁴

Streit mit Kippenberg und Ankunft in Detmold

Derlei Entwicklungen konnte Bergmann nunmehr mit Distanz betrachten. Doch bevor er in Detmold ankam, entlud sich ein heftiger Streit zwischen ihm und Kippenberg, der seit Jahren vorprogrammiert war. Bergmann löste den

Disput aus. Er hatte mit dem Leiter des Insel-Verlages vereinbart, dass er nach Beendigung seines Weimarer Arbeitsverhältnisses Urlaub nimmt, um anschließend in Leipzig Kippenbergs Bibliothek zu ordnen. Bergmann sollte sich melden. Das tat er aber nicht. Er machte „Erholungsurlaub“ in Italien. Mitte Oktober 1937 fragte Kippenberg verwundert über seine Leipziger Sekretärin bei Bergmann nach, was geschehen sei. Der Urlauber antwortete aus Capri am 30. Oktober 1937:

Sie haben mir durch Frll. Drescher mitteilen lassen, daß Sie längst eine Nachricht von mir erwartet hätten. Dieses hat mich nicht wenig erschreckt. Ich darf Ihnen erwidern, daß es mir nicht anders ergangen ist, da Sie mir bei unserem letzten Abschied in Leipzig mitgeteilt hatten, [... dass] wir die Einzelheiten meines Anstellungsvertrages besprächen. Eine solche Nachricht habe ich bis zum Beginn meines Urlaubs nicht mehr erhalten [...]. Ich möchte nur noch, nachdem ich in Oberitalien viel schlechtes Wetter gehabt, die sonnigen Tage auf Capri ein wenig genießen, gedenke aber Anfang nächste Woche die Heimreise anzutreten und werde mich dann sofort mit Ihnen in Verbindung setzen. Ich denke, Sie werden mir nach so vielen Kümernissen diese südlichen Tage gönnen.¹⁷⁵

Aus diesen Zeilen klang untergründig der Vorwurf mit, dass Kippenberg sich nicht ausreichend um Bergmann bemüht habe. Unbegründet war dies nicht. Aber Bergmann fand ebenso wenig dafür die klaren Worte. Anders Kippenberg. Er stellte fest:

Die Tätigkeit für das Archiv des Insel-Verlages und für meine Sammlung erfordert die ganze und ausschließliche Kraft eines Menschen und die volle Hingabe an die damit verbundenen Aufgaben. [...] Bei Ihnen aber hängt, wovon ich mich überzeugt habe, Ihr Herz an Ihrer Grabbe-Sammlung und an Ihren Grabbe-Arbeiten. [...] Niemand kann zween Herren dienen, das Wort gilt.¹⁷⁶

Mit diesem Bibelspruch (Matthäus 6, 24) kritisierte Kippenberg offen Bergmanns Arbeit an seiner Leipziger Goethe-Sammlung. Aber seine Kritik ging noch weiter, sie umfasste ebenso Bergmanns vormalige wissenschaftliche Tätigkeit im Goethe- und Schiller-Archiv: Niemand könne zwei Herren zugleich dienen. Goethe und Grabbe zu erforschen – das ginge nicht. Das religiöse Wort übertrug Kippenberg mit einem rigorosen Anspruch auf den Umgang mit Goethes Werk. Hiermit war Bergmanns Weimarer Konflikt benannt. Kippenberg löste dieses Problem in Leipzig, wie er es zuvor als Vizepräsident der Goethe-Gesellschaft getan hatte. Kippenberg:

So halte ich es für richtig, daß [...] ich mich nach einer anderen Persönlichkeit für die Verwaltung des Archivs des Insel-Verlages und meiner Sammlung umsehe. In Ihrem Interesse mache ich Ihnen diese Mitteilung bereits heute, damit Sie in der Lage sind, sich anderweitig umzusehen und vor allem in Detmold Verhandlungen über eine Tätigkeit, die mit Ihrer Grabbe-Sammlung verbunden ist, führen können.¹⁷⁷

Aus Detmold antwortete Bergmann tief enttäuscht:

Am schmerzlichsten trifft mich Ihre überraschende Entscheidung deswegen, weil ich mich dadurch um die Hoffnung betrogen sehe, an der Entstehung Ihres Nachtragsbandes mitzuwirken [...]. Die Lage, in die ich durch Ihren Entschluss gekommen bin, ist die: die Lippische Landesregierung hat die für mich geschaffene Stelle mittlerweile mit einem andern, billigeren Herrn besetzt. Ob bereits für eine längere Zeit, weiß ich nicht. Jedoch sind alle beteiligten Stellen durch die großen Schwierigkeiten, die durch meine Absage entstanden sind, in einem Grade verärgert, daß ich mir ihre Sympathien wohl für immer verscherzt habe und sie nicht daran denken werden, mich noch einzustellen.¹⁷⁸

Abschließend meinte er:

Ich muß Ihnen gestehn, daß ich Ihnen dankbar wäre, wenn Sie es mir ersparen würden, noch einmal in den Verlag zu kommen. [...] es hat mich peinlich berührt, bei meinem ersten Erscheinen mit dem höhnischen Rufe *Ab! Der Oberarchivar ist da!* begrüßt zu werden.¹⁷⁹

Kippenberg entgegnete, dass er ihm einen Vertrag vom 1. Januar 1938 bis zum 1. Januar 1940, mit monatlichem Salär von 400 RM, für die Fertigstellung des Katalogs anbieten könne. Und:

[...] übrigens möchte ich bemerken, dass, wenn jemand Sie mit den Worten *Ab! Der Oberarchivar ist da!* begrüßt hat, das dies ohne Zweifel nicht höhnisch, sondern scherzhaft gemeint war, und nur Ihre Ueberempfindlichkeit hat Sie in diesen Worten Hohn erblicken lassen.¹⁸⁰

An der Gereiztheit des Tones wurde die explosive Spannung der Briefschreiber bemerkbar. Bergmann sollte die Stelle als Bibliothekar bei der Lippischen Landesbibliothek zum 1. April 1938 antreten können. Verraucht war der Ärger für ihn noch immer nicht. Das lag auch an seinen „unerquicklichen ehelichen Verhältnissen“. Die „gerichtlich festgesetzte Unterhaltsrente“ wurde geändert.¹⁸¹ Zudem musste Bergmann im Februar 1938 nochmals nach Weimar reisen, um den von der „Großherzoglichen Schatullverwaltung angestregten Prozess“ wahrzunehmen.¹⁸²

Als Bergmann seinen Dienst in Detmold angetreten hatte, gratulierte auch Kippenberg. „Vielleicht“ – so meinte er versöhnend – „führt uns der Weg doch noch einmal wieder zusammen.“¹⁸³ Dazu kam es aber nicht. Bergmann hatte Anfang 1939 an Kippenberg lediglich eine Berichtigung zu seinem Sammlungskatalog geschickt, worauf sich der nunmehrige Präsident der Goethe-Gesellschaft bedankte,¹⁸⁴ die einstige enge Zusammenarbeit wurde nicht mehr belebt. Zu erheblich waren ihre Meinungsverschiedenheiten. Dies bestätigte sich in den Jahren 1942 und 1944. Bergmann hatte Kippenberg im Juli 1942 seine Memoiren *Meine Grabbe-Sammlung* zugeschickt. Der Chef des Insel-Verlages dankte, äußerte aber Kritik. Der Memoirenschreiber habe „den Streit Houbens mit dem Goethe-Archiv [...] ohne Kenntnis der wahren Verhältnisse“ geschildert. Aufs „höchste“ bedauerte Kippenberg das „herabsetzende Urteil über Professor Wahl“.¹⁸⁵ Bergmann entgegnete, er habe die „Standpauke“ mit „Seelenruhe“ über sich ergehen lassen. Kippenberg hätte Houben bekanntlich nicht „ausstehen“ können.¹⁸⁶ Die Verhältnisse im Archiv seien ihm durchaus vertraut gewesen, auch der „Mangel an Mitteln“ für den Ankauf von Archivgut. Wahl gehörte seiner Zeit zur „Weimarer Partei“, also zu Hans Wahl und Max Hecker, um ihn, Bergmann, „mit höchst kleinlichen und hinterhältigen Mitteln“ aus „der Stellung hinauszukeln“. Bergmann meinte abschließend:

Ich weiß, daß ich zumeist für einen Menschen gehalten werde, der weltfremd dahinglebt; es würde aber ein gewaltiger Irrtum sein, zu glauben, dass ich neun Jahre lang in Weimar sozusagen an der Quelle gesessen hätte und blind und taub für das gewesen sei, was dort spielte. Darüber wäre mehr zu sagen; jedoch gelüstet es mich keineswegs, mehr als nötig an nun Überwundenes zu rühren.¹⁸⁷

Als Kippenberg am 22. Mai 1944 mit Zustimmung Hitlers und im Beisein von NSDAP-Funktionären sowie der örtlichen Honoratioren das Ehrenbürgerrecht der Stadt Weimar erhielt, waren Wahl und Hecker eingeladen.¹⁸⁸ Wer fehlte, war Alfred Bergmann. Seine Anwesenheit war unerwünscht. Im nationalsozialistischen Weimar wirkte Alfred Bergmann als Bibliothekar und Mitglied der Goethe-Gesellschaft erfolgreich, solange er weitgehend widerspruchslös agierte und den Erwartungen an einen Wissenschaftler im Sinne der Scherer-Schule entsprach. Der Konflikt mit den Weimarer Philologen wurde in den 1930er Jahren manifest an differierenden Auffassungen zu Goethe und Grabbe. Persönliche Antipathien verstärkten die fachlichen Meinungsverschiedenheiten. Unter erheblichen Schwierigkeiten konnte Bergmann jedoch sein Ziel, Grabbes Werk in Detmold zu fördern, durchsetzen. Einerseits, weil er lange auf die Unterstützung von Kippenberg bauen konnte. Andererseits, weil er sich als gefragter Grabbe-Sammler und -Forscher an das NS-Regime partiell anpasste.

Nach dem zweiten Weltkrieg führten Bergmanns Wege nochmals nach Weimar. Hier traf er erneut Wolfgang Vulpus und erhielt Unterstützung bei der historisch-kritischen Ausgabe der Werke und Briefe Grabbes durch Lieselotte Blumenthal, Mitherausgeberin der Schiller-Nationalausgabe.¹⁸⁹ Dies aber ist ein eigenes wissenschaftsgeschichtliches Kapitel. Es zu schreiben steht aus.

Anmerkungen

- 1 Das Bundesverdienstkreuz verlieh Bundespräsident Heinrich Lübke Alfred Bergmann mit der Begründung: „Der Vorgeschlagene hat sich während seines lebenslangen wissenschaftlichen Bemühens um das Werk eines der großen deutschen Dichter und um das kulturelle Leben der Bundesrepublik Deutschland besonders verdient gemacht.“ Die Überreichung des Ordens und der Urkunde erfolgte am 10. Januar 1963 durch den Ministerpräsidenten Nordrhein-Westfalens. Vgl. Schreiben des Bundespräsidialamtes an den Verfasser vom 13. und 26. Januar 2012.
- 2 Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung, Berlin 1983, S. 166-167; Karl-Alexander Hellfaier: Alfred Bergmann – Grabbe-Sammler und Grabbe-Forscher. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1986), S. 59-72; Michael Vogt: „Durchbruchsschlacht für Grabbe“. Die Grabbe-Wochen 1936 als Beispiel nationalsozialistischer Kulturpolitik in der Region. In: Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult, im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp. Bielefeld 1986, S. 91-110; Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe in der Germanistik des Dritten Reiches. In: Grabbe im Dritten Reich, S. 9-44; Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung für die Lippische Landesbibliothek im Jahre 1938. In: Nationalsozialismus in Detmold. Dokumentation eines stadtgeschichtlichen Projekts. Bearb. von Hermann Niebuhr und Andreas Ruppert. Bielefeld 1998, S. 123-150; Gerd Simon: Chronologie Bergmann, Alfred (Fassung: 11. Oktober 2006). <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrBergmann.>; Wolfgang Rasch: Grabbe, Gutzkow und Journale. Aus dem Briefwechsel Alfred Bergmanns mit Heinrich Hubert Houben. In: Imprimatur. Neue Folge XXI (2009), S. 187-224.
- 3 Internationales Germanistenlexikon 1800-1950. Hrsg. und eingel. von Christoph König. 3 Bde. Berlin, New York 2003; Weimar-Lexikon. Hrsg. von Gitta Günther, Wolfram Huschke, Walter Steiner. 1. Aufl. Weimar 1993, 2. Aufl. 1998.
- 4 Mein Dank für die Genehmigung zur Verwendung der Quellen gilt Direktor Dr. Bernhard Fischer und Karin Ellermann, Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar (künftig: GSA), Direktor Detlev Hellfaier und Claudia Dahl, Lippische Landesbibliothek Detmold (künftig: LLBD), und Kristin Hartisch, Bundesarchiv Berlin (künftig: BArch).
- 5 Alfred Bergmann beendete im Dezember 1932 sein Werk *Das Welt-Echo des Goethejahres*, das 1933 im renommierten Weimarer Verlag Hermann Böhlau Nachfolger erschien, hier: S. 11.

- 6 Brief von Dr. Fritz Adolf Hünich an Alfred Bergmann, Insel-Verlag, Leipzig, 8. Dezember 1924. Hierin bestätigt Hünich im Auftrag von Kippenberg die Anstellung Bergmanns für die Neuauflage des Katalogs. Zugleich vermerkt er: „Ihre gründliche Arbeit auf Ihrem bisherigen Spezialgebiete ist mir Gewähr dafür, dass Sie auch die Arbeiten an Goethe mit derselben Akribie leisten. Freilich, das sei in einem scherzhaften Ton gesagt, müssen Sie sich hierbei eines anderen Tempos befleissigen, als Sie es auf Grabbe verwendet haben, um den Katalog soweit fertig zu stellen, dass er bis Anfang August, wenn auch nicht gedruckt, so doch vollständig gesetzt vorliegt [...]“ (GSA, Insel-Verlag, 50/10).
- 7 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 3. Dezember 1928. Ebd.
- 8 Vgl. *Klassiker in finsternen Zeiten*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Hrsg. von Bernhard Zeller. 2 Bde. Marbach 1983, hier: Bd. 1, S. 49-83.
- 9 Vgl. Karl Robert Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 4 Bde. Teil IV 1918-1982. München 1984, S. 23-45.
- 10 Zit. nach: *Klassiker in finsternen Zeiten* (Anm. 8), Bd. 1, S. 61f.
- 11 Im *Goethe-Sonderheft* der Zeitschrift *Die Linkskurve*, dem Organ des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, hieß es: „Gerade das Goethejubiläum zeigt aufs neue in aller Kraßheit, daß es zwischen Bourgeoisie und Proletariat, wie auf politischem und ökonomischem Gebiet, so auch auf dem Gebiete der Literatur irgendeine Gemeinschaft nicht gibt und nicht geben kann.“ Zit. nach: *Klassiker in finsternen Zeiten* (Anm. 8), Bd. 1, S. 81.
- 12 Zit. nach: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Teil IV (Anm. 9), S. 106f.
- 13 Heinrich August Winkler: *Weimar 1918-1933*. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1994, S. 352ff.
- 14 Ebd., S. 408ff.
- 15 Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Stockholmer Ausgabe. Bd. 13. Frankfurt/M. 1974, S. 71.
- 16 Lothar Ehrlich, Jürgen John (Hrsg.): *Weimar 1930*. Politik und Kultur im Vorfeld der nationalsozialistischen Diktatur. Köln, Weimar, Wien 1998, S. VII-XXXVIII. Sowie: Detlev Heiden, Gunther Mai (Hrsg.): *Thüringen auf dem Weg ins ‚Dritte Reich‘*. Erfurt 1996.
- 17 Vgl. Schreiben des Thüringer Volksbildungsministeriums an den Vorsitzenden der Thüringischen Historischen Kommission, Prof. Dr. Mentz, Jena, 16. Mai 1933. Danach bestand Alfred Bergmanns Vertrag mit der Thüringer Historischen Kommission vom 16. Juli 1928 bis 1. Oktober 1933 (GSA 150/A 85, Personalakte Bergmann, Bl. 1) sowie: Schreiben Prof. Dr. Hans Wahl an Dr. Alfred Bergmann, Weimar, 20. September 1933. Darin wird mitgeteilt, dass der Arbeitsausschuss für das Goethe- und Schiller-Archiv in seiner Sitzung vom 11. Juli 1933 beschlossen hat, ab 1. Oktober 1933 Alfred Bergmann als Bibliothekar mit einer Jahresvergütung von 6.000 RM ganztätig hauptamtlich zu beschäftigen, wobei die Vergütung der

- nebenamtlichen Tätigkeit für die Goethe-Gesellschaft in Höhe von 75 RM entfiel (GSA 150/A 85, Bl. 3).
- 18 Das Welt-Echo des Goethe-Jahres (Anm. 5), S. 7.
 - 19 Ebd., S. 8.
 - 20 Vgl. Max Wehrli: Was ist / war Geistgeschichte?; Ulrich Herrmann: Materialien und Bemerkungen über die Konzeption und die Kategorien der „Geistesgeschichte“ bei Wilhelm Dilthey; Klaus Weimar: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung. Rudolf Ungers Einleitung zu „Hamann und die Aufklärung“. In: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt/M. 1993, S. 23-37; S.46-57; 92-105. Zudem: Nina Hahne: Geistesgeschichte (Ideen- / Problem- / Form- / Stilgeschichte). In: Jost Schneider: Methodengeschichte der Germanistik. Berlin, New York 2009, S. 195-224.
 - 21 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung. Erinnerungen und Bekenntnisse. Hrsg. im Auftrage des Oberbürgermeisters der Gauhauptstadt Bochum. Detmold 1942, S. 7.
 - 22 Das Welt-Echo des Goethe-Jahres (Anm. 5), S. 9.
 - 23 Dort heißt es: „Des Menschen Tage sind wie Gras, / er blüht wie die Blume des Feldes. Fährt der Wind darüber, ist sie dahin, / der Ort, wo sie stand, weiß von ihr nichts.“ In: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Ökumenischer Text. Stuttgart 2005, S. 666f.
 - 24 Bergmann war seit 1930 Mitglied der Goethe-Gesellschaft (GSA 149/218).
 - 25 Das Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft (künftig: JbGG) zeigte 1928 die erste Goethe-Publikation von Bergmann unter der Rubrik ‚Goethe-Schrifttum‘ an. In: Kleine Mitteilungen. Jahrbuch der Sammlung Kippenberg 6 (1928), S. 295-317. Zit. nach: JbGG 14 (1928), S. 235.
 - 26 JbGG 15 (1929), S. 248.
 - 27 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), S. 59.
 - 28 Vgl. zum Begriff *Goethe-Philologe* Karl Robert Mandelkow: Die Goethe-Gesellschaft in Weimar als literaturwissenschaftliche Institution. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Anm. 20), S. 340-355, hier: S. 342-344. Zur Einbettung der Weimarer Philologie in das kulturelle System von 1919-1939 vgl.: Burkhard Stenzel: „Pg. Goethe“? Vom politischen und philologischen Umgang mit einem Klassiker. In: Lothar Ehrlich, Jürgen John, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 219-243, hier: S. 222-233.
 - 29 Max Hecker (1870-1948): wirkte von 1900 bis 1945 als Archivar und Germanist am GSA und fungierte als stellvertretender Direktor; Julius Wähle (1861-1940): jüdische Religionszugehörigkeit, von 1886 bis 1920 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter, Generalkorrektor der Weimarer Ausgabe und Assistent beschäftigt, von 1920 bis 1928 übernahm er die Leitung des GSA; Hans Wahl (1885-1949): seit 1913 Mitarbeiter am GSA, von 1918 bis 1949 Direktor des Goethe-Nationalmuseums, seit 1928 auch Direktor des GSA.
 - 30 Hermann Bahr: Sendung des Künstlers. Leipzig 1923, S. 23.

- 31 Wolfgang Vulpius (1897-1978): Lehrer und Literaturwissenschaftler, 1923-1939 Lehrer für Deutsch und Französisch in Ilmenau, Hildburghausen, Bad Berka und Weimar, 1947-1950 Schulleiter in Kromsdorf, 1951-1970 Mitarbeiter in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar.
- 32 Wolfgang Vulpius, Alfred Bergmann: Bibliographie der selbständig erschienen Werke von Christian August Vulpius. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg 6 (1928), S. 65-127.
- 33 Alfred Bergmann: „Eduard Elsen“ und Goethes „Faust“. In: *Vimariensia* für Max Hecker. Überreicht zum 60. Geburtstag, mit einem Vorwort von Julius Wahle. Weimar 1930, S.56-65. Es war für Bergmann eine besondere Auszeichnung, im Kreise ausgewiesener Philologen, Historiker und Bibliothekare publizieren zu dürfen. In der Hecker-Festschrift veröffentlichten u.a. Armin Tille, Albert Leitzmann, Werner Deetjen, Hans Wahl, Julius Petersen. Ders.: Bericht, die bibliothekarischen Arbeiten am Goethe- und Schiller-Archiv betreffend. Weimar 1930, 30 Bl. GSA; Carl-August-Bibliographie. Jena 1933; Carl Augusts Begegnungen mit Zeitgenossen. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Briefen und Berichten, Tagebuchaufzeichnungen und Selbstzeugnissen, gesammelt und hrsg. von Alfred Bergmann. Weimar 1933; Krankheit und Tod des Prinzen Constantin. In: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Alterskunde 1/1934, S. 160-170.
- 34 Vgl. Hans-Martin Kruckis: Positivismus / Biographismus. In: *Methodengeschichte der Germanistik* (Anm. 20), S. 573-596.
- 35 Anton Kippenberg: Albert Köster [Ansprache zum 50. Geburtstag im Jahr 1912]. In: *Reden und Schriften*. Wiesbaden 1952, S. 28f., 53-57.
- 36 Vgl. Schreiben der Goethe-Gesellschaft an H. Böhlhaus Nachfolger. Weimar, 30. August 1933 (GSA 1109, Bl. 35).
- 37 In einem Prospekt zu Bergmans Publikation *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen* hieß es mit Bezug auf eine Besprechung in den *Münchener Neuesten Nachrichten*: „Das Werk ist ein würdiges Gegenstück zu den vielbenutzten Sammlungen von Biederermann, Hecker und Petersen, Houben und Amelung und die notwendige Ergänzung zu jeder Gesamtausgabe Grabbes, vor allem zu den Briefen.“ In: Verlags-Prospekt Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar (GSA 1109, Bl. 27).
- 38 Vgl. Prof. Dr. Willy Andreas Abschrift des Zeugnisses für Dr. Alfred Bergmann. Heidelberg, 12. Dezember 1933 (GSA A 85, Bl. 17).
- 39 W. Daniel Wilson: Tabuzonen um Goethe und seinen Herzog. Heutige Folgen nationalistischer Absolutismuskonzeptionen. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3/1996, S. 394-441, hier: S. 411.
- 40 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 19. Januar 1934 (GSA 50/310, Insel-Verlag, Chefkorrespondenz).
- 41 Sein Selbstverständnis als Mitglied der Goethe-Gesellschaft äußerte sich auch darin, dass Bergmann ihr eine Spende überreichte. Vgl. *JbGG* 17 (1931), S. 297.
- 42 Karl Robert Mandelkow: Die Goethe-Gesellschaft (Anm. 28), S. 341.

- 43 Werner Mittenzwei: Der Untergang einer Akademie oder Die Mentalität des ewigen Deutschen. Der Einfluß der nationalkonservativen Dichter an der Preußischen Akademie der Künste 1918 bis 1947. Berlin 1992, S. 46.
- 44 Karl Robert Mandelkow: Die Goethe-Gesellschaft (Anm. 28), S. 341.
- 45 Ebd., S. 347.
- 46 Vgl. Gustav Roethe: Goethe. Zum 28. August 1924. In: JbGG 11 (1925), S. 1-29.
- 47 Karl-Heinz Hahn: Versäumte Gelegenheit: Thomas Mann kandidiert für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft in Weimar. In: K.-H. H.: „Dann ist Vergangenheit beständig...“. Goethe-Studien. Weimar 2001 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 68), S. 199-213; Burkhard Stenzel: Goethe – Schwierigkeiten bei der Umwandlung einer literarhistorischen Zeitschrift im Nationalsozialismus. In: Holger Dainat, Lutz Danneberg (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Tübingen 2003, S. 127-146, hier: S. 131.
- 48 Protokoll der Sitzung des Ortsausschusses der Goethe Gesellschaft in Weimar vom 4. April 1921 (GSA, GG, Sign. 74).
- 49 Karl-Heinz Hahn: Versäumte Gelegenheit (Anm. 47), S. 210.
- 50 Protokoll Sitzung des Ortsausschusses der Goethe-Gesellschaft am 18. März 1929 (GSA, GG, Sign.74).
- 51 Wolfgang Goetz: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Julius Petersen und Hans Wahl, 49). Weimar 1936, S. 77.
- 52 Julius Petersen: Erdentage und Ewigkeit. In: JbGG 18 (1932), S. 3-22, hier: S. 12f.
- 53 Vgl. Norbert Oellers: Elf Bemerkungen zum Beitrag von Karl Robert Mandelkow. In: Literaturwissenschaft und Geistgeschichte (Anm. 20), S. 356-361, hier: S. 359; Holger Dainat: Deutsche Literaturwissenschaft zwischen den Weltkriegen. In: Zeitschrift für Germanistik 1/1991, S. 600-608.
- 54 Von 1919 bis 1922 war Bergmann SPD-Mitglied. Vgl.: Dr. Alfred Bergmann, Antrag zur Bearbeitung der Aufnahme als Mitglied der Reichsschrifttumskammer, Detmold, 16. November 1941 (BArch, Slg. BDC, RKK, Bergmann, Alfred, S. 2).
- 55 Zu den Aktivisten des Weimarer ‚Kampfbundes für deutsche Kultur‘ zählten darüber hinaus: Elisabeth Förster-Nietzsche, Adolf Bartels, Paul Schultze-Naumburg und Hans F. Günther (GSA, Nietzsche-Archiv, 72/945). Seit 1933 war Wahl auch Fachberater für Wissenschaft bei der NS-Kulturgemeinde (NSKG) des Gaus Thüringen, seit 1937 Ratsherr der Stadt Weimar. Er wusste von den Planungen zum Bau des Konzentrationslagers Buchenwald und stimmte diesen als Ratsherr zu.
- 56 Im Dezember 1933 hatte Hans Wahl als *Fachschaftsleiter für Wissenschaft der Ortsgruppe Weimar des Kampfbundes für deutsche Kultur* in einem Schreiben an Bergmann um Zusendung der Beitrittserklärung gebeten. Eine Antwort von Bergmann ist nicht bekannt (LLBD, Sammlung Alfred Bergmann [künftig: Slg 12], Nr. 380).
- 57 Alfred Bergmann an Heinrich Hubert Houben, Weimar, 13. Juni 1932. In: Wolfgang Rasch: Grabbe, Gutzkow und Journale (Anm. 2), S. 202-204.
- 58 Vgl. Testament Alfred Bergmann vom 21. März 1928, bei RA Heilpern aufgesetzt (LLBD, Slg 12, Nr. 636).

- 59 Anton und Katharina Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 5. Mai 1930 (GSA 50/10,2).
- 60 Bergmann war felddienstunfähig als Leutnant der Reserve von der Westfront 1917 entlassen worden. Er befasste sich mit seiner Promotion, bis er infolge der Inflation, die sein Vermögen vernichtete, über keine finanziellen Mittel mehr verfügte. Deshalb habe er bis 1925 verschiedene berufliche Tätigkeiten ausgeübt. Vgl. Lebenslauf (BArch, Slg. BDC, RKK, Bergmann, Alfred).
- 61 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), S. 14f.
- 62 Die Widmung lautet: „Herrn Professor Dr. Otto Erler, meinem Lehrer am Annenrealgymnasium in Dresden, verdanke ich die Anregung zu meiner Beschäftigung mit Grabbe; ihm widme ich darum diese Schrift.“ In: Alfred Bergmann: Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen. Weimar 1930, S. 17. – 300 Exemplare gedruckt in der Didot-Antiqua von der Offizin L. C. Wittich, gedruckt auf Maschinen-Bütten-Papier. Exemplar Nr. 270 der Landesbibliothek Weimar.
- 63 Ebd., S. 183.
- 64 Ebd., S. 179.
- 65 Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1883, S. 776.
- 66 Adolf Bergmann: War Grabbe syphilitisch? In: Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik, Bd. 18, 1932, H. 8, S. 507-521; Grabbes Entlassung aus dem Amte. Die Zerstörung einer Legende. Nach den bisher unbenutzten Auditeurs-Akten des Lippischen Landesarchivs in Detmold dargestellt. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 233, H. 3, September 1933, S. 244-263; Grabbeforschung und Grabprobleme 1918-1934. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 22 (1934), S. 343-357 und 437-457.
- 67 Erlers Theaterstück *Marfa* wurde 1930 im Deutschen Nationaltheater Weimar in der Regie von Hans Severus Ziegler aufgeführt. Später inszenierte Ziegler weitere Erler-Stücke: 1938 *Thors Gast*, 1943 *Die Blutsfreunde* (GSA, Theaterbestand 2061, 2168, 2297).
- 68 Der Briefwechsel zwischen Otto Erler und Adolf Bartels von 1903 bis 1938 zeigt den ausgeprägten Antisemitismus beider Korrespondenzpartner. Siehe z.B. Brief von Erler an Bartels, Jena, 16. August 1913: Hierin beschimpft Erler den Germanisten Richard Moritz Meyer als „Mischung [3/4] von Antiquar- und Feuilletonjuden“ (GSA 249, Briefwechsel Otto Erler und Adolf Bartels, 1903-1938).
- 69 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), S. 18.
- 70 JbGG 19 (1933), S. 253.
- 71 Ebd., S. 259.
- 72 Anton Kippenberg: Begrüßungsworte zur 48. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft am 9. Juni 1933 (GSA 213, Bl. 76-89, hier: Bl. 80).
- 73 Anton Kippenberg an Julius Petersen, 7. Oktober 1933 (GSA 413, Bl. 471).
- 74 Volker Weidemann: Das Buch der verbrannten Bücher. Köln 2008, hier: Einleitung. Ein Abend im Mai – und wie es dazu kam, S. 12-24. Vgl. zur Bücherverbrennung in Leipzig am 2. Mai 1933 und in Niedergrunstedt bei Weimar am 21. Juni 1933 die Studien von Steffen Held u. Daniel Bißmann, in: Orte der Bücherverbrennungen in

- Deutschland 1933, hrsg. v. Julius H. Schoebs/Werner Treß. Hildesheim u.a. 2008, hier: S. 574-578; S. 675-683.
- 75 Anton Kippenberg an Julius Petersen, 7. Oktober 1933 (GSA 413, Bl. 471).
- 76 Anton Kippenberg an Martin Donndorf, 1. September 1933 (GSA 213, Bl. 134).
- 77 Burkhard Stenzel: Goethe. Schwierigkeiten bei der Umwandlung einer literarhistorischen Zeitschrift im Nationalsozialismus (Anm. 47), S. 127-146.
- 78 Lothar Ehrlich: Die Goethe-Gesellschaft zwischen Gleichschaltung und Verweigerung. In: Das Dritte Weimar (Anm. 28), S. 245-266, hier: S. 252-254.
- 79 Protokoll zur Sitzung Ortsausschuss der Goethe-Gesellschaft, 18. November 1933 (GSA, GG, Sign.74).
- 80 Die Goethe-Gesellschaft holte 1934 zwei NSDAP-Funktionäre in den Vorstand: Hans Severus Ziegler und Ministerialdirigent Rudolf Buttman aus dem Reichsinnenministerium.
- 81 Julius Petersen an Anton Kippenberg, 21. Februar 1934; Max Hecker an Julius Petersen, 10. Februar 1934. In: Anton Kippenberg. Der Briefwechsel mit Julius Petersen 1907 bis 1941. Hrsg. von Thomas Neumann. Kropf 2000, S. 313 bzw. S. 313-318.
- 82 Ebd., S. 316-317.
- 83 Protokoll zur Sitzung des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft am 24. Mai 1934 (GSA 413, S. 5).
- 84 Anton Kippenberg an Martin Donndorf, 25. August 1934 (GSA 214, Bl. 85). Max Friedlaender (1852-1934) befasste sich mit Kunst- und Volksliedern des 18. Jahrhunderts, betrieb Quellenforschungen und veröffentlichte u.a.: Goethes Gedichte in Kompositionen (1896), Konzert im Stile von Goethes Hausmusik (1914) sowie Goethe und die Musik (1916).
- 85 GSA 413, Bl. 85.
- 86 Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses, 7. Oktober 1934 (GSA 214, Bl.109f.).
- 87 Ebd., Bl. 109.
- 88 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), S. 58.
- 89 Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der Goethe-Gesellschaft, 7. Oktober 1934 (GSA 214, Bl. 109).
- 90 Martin Donndorf an Anton Kippenberg, Weimar, 27. September 1934 (GSA 214, Bl. 87).
- 91 Georg Schünemann: In memoriam. Max Friedlaender. In: JbGG 21 (1935), S. 204-207.
- 92 Alfred Bergmann an Julius Petersen, Weimar, 21. Juni 1934 (GSA 214, Bl. 44).
- 93 Ebd., Bl. 108.
- 94 Ernst Schulte-Strathaus an Alfred Bergmann, München, 27. Juni 1934 (GSA 214, Bl. 53).
- 95 Schulte-Strathaus stellte klar: „Ich habe gesagt ‚wurzelt in dem Urgrund, aus dem in Hamann [...] aufquoll, was deutsch ist‘, geändert ist ‚Urgrund, aus dem aufquoll, was in Hamann ... deutsch ist.‘ Das ist doch ein ander Ding!“ Ernst Schulte-Strathaus an Alfred Bergmann, München, 26. Juli 1934 (GSA 214, Bl. 61).
- 96 Notiz mit Schreibmaschine vom 27. Juli 1934 und handschriftlicher Zeichnung „Bergmann“ Ebd.

- 97 Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der Goethe-Gesellschaft, Leipzig, 7. Oktober 1934 (GSA 214, Bl. 108f).
- 98 Ebd., Bl. 107f.
- 99 Protokoll: Sitzung des Vorstandes, 25. Mai 1934 (GSA 413, S. 9).
- 100 RA Heinecke an Hans Wahl, Weimar, 3. Oktober 1934 (GSA 150/731, Bl. 390). Für diesen und andere Aktenhinweise danke ich Rüdiger Haufe (Weimar).
- 101 Hans Wahl an RA Heinecke, Weimar, 6. Oktober 1934 (Ebd., Bl. 391).
- 102 Vgl. RA Heinecke an Hans Wahl und Antwort von Wahl an Heinecke, März 1935 (GSA 150-A 732, Bl. 120 und 122).
- 103 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), S. 17. – Bergmanns Autographen-Sammlung umfasste die Werkhandschriften von sechs Grabbe-Dramen und 45 Prosa-Arbeiten sowie rund 100 Briefe, hinzu kam seine Bibliothek mit etwa 7.600 Bänden zur Primär- und Sekundärliteratur Grabbes.
- 104 Vor dem Auszug aus der ehelichen Wohnung erhielt Bergmann von der Großherzoglichen Schatullverwaltung das Angebot, in die Dienstwohnung, Jenaer Str. 3, einzuziehen. Dies war ein lukratives Angebot. Die Wohnung lag nur ca. 200 m vom Goethe- und Schiller-Archiv entfernt. Hier wohnte auch Hans Wahl.
- 105 Vgl. Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 123-150.
- 106 Alfred Bergmann an Anton Kippenberg, Weimar, 27. April 1934 (GSA 50/310).
- 107 Ebd.
- 108 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 7. Mai 1934. Ebd.
- 109 Protokoll: Sitzung des Vorstandes, 24. Mai 1934 (GSA 413, S. 5).
- 110 Gutachten über Bergmanns „Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft“ von Präsident Prof. Dr. Petersen (GSA 149/1097, Bl. 196-197, hier: Bl. 196).
- 111 Anton Kippenberg an Julius Petersen, 11. Februar 1935. In: Anton Kippenberg. Der Briefwechsel mit Julius Petersen (Anm. 81), S. 336-337, hier: S. 336.
- 112 Gutachten über Bergmanns „Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft“ (Anm. 110), Bl. 196-197, hier: Bl. 196.
- 113 Ebd.
- 114 Ebd., Bl. 197.
- 115 Alfred Bergmann: Bemerkungen zu dem Gutachten über meine „Geschichte der Goethe-Gesellschaft“, Weimar, 5. März 1935. Ebd., Bl. 198-203.
- 116 Ebd., Bl. 199.
- 117 Ebd.
- 118 Ebd., Bl. 200.
- 119 Ebd., Bl. 202.
- 120 Ebd., Bl. 203.
- 121 Vgl. Briefwechsel zwischen Alfred Bergmann und Julius Petersen vom Sommer 1936, in dem beide Seiten ihre Argumente nochmals bekräftigen (LLBD, Slg 12, Nr. 513).
- 122 Wolfgang Goetz (1885-1955) gehörte zu den offiziellen Gästen der Reichs-Goethe-Feier in Weimar am 22. März 1932.

- 123 Anton Kippenberg an Julius Petersen, 20. Mai 1935. In: Anton Kippenberg. Der Briefwechsel mit Julius Petersen (Anm. 81), S. 339-340, hier: S. 340.
- 124 Wolfgang Goetz: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft (Anm. 51), S. 102.
- 125 Kurt Tucholsky: Goethe-Jahr 1932. In: Weltbühne, 1931, Nr. 38, 22. September, S. 452.
- 126 Wolfgang Goetz: Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft (Anm. 51), S. V.
- 127 Ebd., S.22.
- 128 Gauleitung Thüringen der NSDAP in Weimar an Dr. Wiegand, Leiter der Lip-pischen Landesbibliothek Detmold, 13. Juli 1936. Zit. nach: Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 130.
- 129 Hilde Kammer, Elisabeth Bartsch (Hrsg.): Nationalsozialismus. Begriffe aus der Zeit der Gewaltherrschaft 1933-1945. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 143f.
- 130 Rund 3.000 Mitglieder zählte die Ortsgruppe Weimar der NSKG, bei der sich Max Hecker als Vorsitzender des Spielplanausschusses für das Deutsche Nationaltheater betätigte. Der Vorstand der NSKG Weimar wandte sich 1937 an Heinrich Himm-ler wegen der Benennung des Konzentrationslagers Ettersberg. Damit wurde aber kein Protest gegen die Errichtung dieses Terrorlagers erhoben, sondern darauf hin-gewiesen, dass der Ettersberg „mit dem Leben des Dichters Goethe in Zusammen-hang“ stehe. Dem Ansinnen der NSKG Weimar entsprach die SS. Das Terrorlager wurde KL Buchenwald benannt. Vgl.: Burkhard Stenzel: Tradition, Volkstum, Hei-mat und Rasse. Grundzüge der regionalen Kultur- und Kunstpolitik im national-sozialistischen Thüringen. In: Andreas Dornheim, Bernhard Post, Burkhard Stenzel (Hrsg.): Thüringen 1933-1945. Aspekte nationalsozialistischer Herrschaft. Erfurt 1997, S. 53-111, hier: S. 74-78.
- 131 Gauleitung Thüringen der NSDAP in Weimar an Dr. Wiegand, Leiter der Lip-pischen Landesbibliothek Detmold, 13. Juli 1936. Zit. nach: Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 130.
- 132 Alfred Bergmann: Antrag zur Bearbeitung der Aufnahme als Mitglied der Reichs-schrifttumskammer, Gruppe Schriftsteller, Detmold, 16. November 1941 (BArch, Slg. BDC, RKK, Bergmann, Alfred, S. 2).
- 133 Von 1913 bis 1937 korrespondierte Bergmann mit Stefan Zweig. Aus diesem Brief-wechsel wird als Anhang zu diesem Aufsatz erstmalig ein bedeutsamer Brief Zweigs an Bergmann vom 9. September 1933 veröffentlicht. Er dokumentiert das Ende des von Zweig angestrebten Autographenkatalogs vor dem Hintergrund seiner bevor-stehenden Flucht ins Exil. Das Schreiben steht beispielhaft für ihre jahrzehntelange freundschaftliche Verbundenheit. Der Originalbrief befindet sich in der LLBD, Slg 12, Nr. 46, ein Auszug daraus liegt im GSA maschinenschriftlich in Bergmanns Personalakte (GSA 150/A 85, Bl. 2).
- 134 Michael Vogt: „Durchbruchsschlacht für Grabbe“ (Anm. 2), S. 100f.
- 135 Bergmann würdigte die Sammlertätigkeit u.a von Emil Hirsch, Leo Liepmanns-sohn und Leon Nathanson. In: Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung (Anm. 21), passim.

- 136 Abt. I beim Reichsstatthalter von Lippe und Schaumburg-Lippe an das Goethe- und Schiller-Archiv, 28. Juni 1937. Hierin wird „Vertraulich!“ um Angaben zum Gehalt und zur Eingruppierung Bergmanns wegen Übernahme in den lippischen Landesdienst gebeten (GSA 740, Bl. 542).
- 137 Vgl. LLBD, Slg 12, Nr. 417.
- 138 Vgl. Michael Vogt: „Durchbruchsschlacht für Grabbe“ (Anm. 2), S. 98-102; Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 125.
- 139 Vgl. Anm. 114.
- 140 JbGG 21 (1935), S. 215-257.
- 141 Ebd., S. 230.
- 142 Dieter Borchmeyer: Goethe im Widerspiel von „Nationalitäts-Wahn“ und „ökonomischer Internationalität“. Stationen in der Geschichte der Goethe-Gesellschaft. In: JbGG 127 (2010), S. 82-94, hier: S. 90.
- 143 JbGG 21 (1935), S. 253.
- 144 Ebd., S. 256.
- 145 Martin Donndorf an Julius Petersen, Weimar, 7. Januar 1936 (GSA 216, Bl.106).
- 146 Ebd., Bl. 216.
- 147 Alfred Bergmann an Stefan Zweig, Weimar, 8. Mai 1935 (LLBD, Slg 12, Nr. 46).
- 148 Anton Kippenberg an Julius Petersen, 26. November 1935 (GSA 413, Bl. 387f.).
- 149 Alfred Bergmann an Julius Petersen, Weimar 21. August 1936 (LLBD, Slg 12, Nr. 303).
- 150 Stefan Zweig an Alfred Bergmann, Salzburg, 13. Mai 1935 (LLBD, Slg 12, Nr. 46).
- 151 Etat der Großherzoglichen Schatullverwaltung und des Verwaltungsausschusses des Goethe- und Schiller-Archivs für den 1. April 1936 und 1937 (GSA 150/A 12, Bl. 359).
- 152 Ebd., Bl. 355.
- 153 Regierungsrat Wolf an Hans Wahl, 27. Juli 1936 (GSA 150/A 738, Bl. 84-86).
- 154 Max Hecker an Hans Wahl, 03. August 1936 (Ebd., Bl. 507f.).
- 155 Alfred Bergmann an den Reichsstatthalter in Lippe und Schaumburg-Lippe, Weimar, [o.D., Schreiben bezieht sich auf das Votum der Großherzoglichen Schatullverwaltung vom 19. August 1936] (Ebd., Bl. 85).
- 156 Grabbe, der völkische Dichter seiner Zeit. Die Grabbe-Festwoche in Detmold-Festansprache des Reichsdramaturgen. In: Thüringer Gauzeitung, Der Nationalsozialist. Amtliches Organ der Gauleitung der NSDAP und Thüringischen Staatsregierung (künftig: TGZ), Weimar, Nr. 206, 3. September 1936, S. 2, sowie: Grabbes Napoleon Drama. Festaufführung in Detmold. In: TGZ, Nr. 230, 1. Oktober 1936, S. 2.
- 157 Vgl. Wilhelm Kurz: Christian Dietrich Grabbe. Zum 100.Todestag am 12. September, sowie: Grabbes Hermannsschlacht im Rundfunk. In: TGZ, Nr. 214, 12. September 1936, S. 2; Eigenartige Grabbe-Aufführung. Ein Kölner Experiment. In: TGZ, Nr. 218, 17. September 1936, S. 2; Die Grabbe-Woche in Detmold. Drei Festaufführungen. In: TGZ, Nr. 229, 30. September 1936, S. 2; Eine Pflegestätte

- für Germanenkunde in Detmold. Stolze Krönung der Arbeiten von Wilhelm Teudts. In: TGZ, Nr. 234, 6. Oktober 1936, S. 2.
- 158 Eva Erler an Alfred Bergmann, Weimar, 13. Oktober 1936 (LLBD, Slg 12, Nr. 160).
- 159 Alfred Bergmann an Eva Erler, Weimar, 18. Oktober 1936 (Ebd.).
- 160 Burkhard Stenzel: „Buch und Schwert“. Die „Woche des Deutschen Buches“ in Weimar (1934-1942). Anmerkungen zur NS-Literaturpolitik. In: Ursula Härtl, Burkhard Stenzel, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Hier, hier ist Deutschland... Von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Göttingen 1997, S. 83-122, hier: S. 97f.
- 161 *Der Einsame* – Neuinszenierung im Deutschen Nationaltheater. In: TGZ, Nr. 244, 17. Oktober 1936.
- 162 Ebd.
- 163 Spielplanänderung für die Festaufführung. In: TGZ, Nr. 250, 25. Oktober 1936.
- 164 Alfred Bergmann an die Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, 21. April 1936 (GSA 150/A 735, Bl. 69).
- 165 Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 129.
- 166 Vgl. die undatierte Mitteilung im Goethe- und Schiller-Archiv: „Bergmann: Wenn die Herrschaften Zeit haben, stunden- und tagelang aus den Fenstern zu hängen, um nach den Äpfeln am Baum zu sehen, da werden sie sicher bemerkt haben, dass ich im Garten gearbeitet habe. Ich frage deshalb, warum Herr Professor Wahl es verschweigt, dass er mich im Garten gesehen hat, da er mir das im Archiv selbst mitgeteilt hat.“ (GSA 150/739, Bl. 89).
- 167 Alfred Bergmann an Hans Wahl, Weimar, 25. Juni 1937 (LLBD, Slg 12, Nr. 380).
- 168 Großherzogliche Schatullverwaltung an die Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs, Prof. Dr. Hans Wahl, Weimar, 5. Juli 1937 (GSA 150/A 12, Bl. 365).
- 169 Max Hecker an Alfred Bergmann, Weimar am 9. und 14. September 1937 (GSA 150/A 739, Bl. 98 und 99).
- 170 Alfred Bergmann an die Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs, Köln, 4. September 1937. Hierin sendet Bergmann das ärztliche Zeugnis des Kölner Nervenarztes Dr. Paul Schneider, in dem dieser einen „nervösen Erschöpfungszustand“ diagnostiziert und um vierwöchige Dienstbefreiung ersucht (GSA 150/A 739, Bl. 96).
- 171 Abt. I beim Reichsstatthalter in Lippe und Schaumburg-Lippe an das Goethe- und Schiller-Archiv, 28. Juni 1937 (GSA 740, Bl. 542).
- 172 Klaus Nellner: Der Ankauf von Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung (Anm. 2), S. 129.
- 173 Max Hecker an den Verwaltungsausschuss des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, 24. September 1937 (GSA 150/A 90, Bl. 43). Vgl. Karin Ellermann: Philologen im Dienste des Weimarer Hofes. Max Morris – Hans Gerhard Gräf – Max Hecker. In: Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2010, S. 182-196, hier: S. 190f.
- 174 Hans Wahl an den Verwaltungsausschuss des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, 28. September 1937 (GSA 150/A 90, Bl. 44).

- 175 Alfred Bergmann an Anton Kippenberg, Capri, 30. Oktober 1937 (GSA 50/10,2).
- 176 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 20. Dezember 1937 (Ebd.).
- 177 Ebd.
- 178 Alfred Bergmann an Anton Kippenberg, Detmold, 25. Dezember 1937 (Ebd.).
- 179 Ebd.
- 180 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 27. Dezember 1937 (Ebd.).
- 181 Alfred Bergmann an Anton Kippenberg, Detmold, 18. Januar 1938 (Ebd.).
- 182 Ebd.
- 183 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 4. April 1938 (Ebd.). Am 16. April 1938 hatte Bergmann an Kippenberg geschrieben: „Meinen Lebensabend möchte ich gleichwohl nicht in Detmold verbringen, vielmehr ist mein Wunsch, dass man, wenn meine hiesige Aufgabe erfüllt ist, mein Weg mich zurück nach Leipzig und zu Ihnen und Ihrer Sammlung führt.“ (LLBD, Slg 12, Nr. 36).
- 184 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Leipzig, 3. März 1939 (GSA 50/310).
- 185 Anton Kippenberg an Alfred Bergmann, Weimar, 28. Juli 1942 (LLBD, Slg 12, Nr. 36).
- 186 Zum Hintergrund des *Houben-Streits*: Aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten war Houben Anfang 1932 gezwungen, seine umfangreichen Handschriften-Sammlungen (u.a. Karl Gutzkow) zu verkaufen. Er wandte sich an Hans Wahl mit der Bitte um Ankauf, erhielt aber aus „Mangel an Mitteln“ eine Absage. Bergmann erfuhr hiervon und unterstützte gegenüber Wahl das Ansinnen Houbens. Daraus entwickelte sich ein Disput, von dem auch Kippenberg erfuhr. Vgl. Briefwechsel zwischen Alfred Bergmann und Heinrich Hubert Houben. In: Wolfgang Rasch: Grabbe, Gutzkow und Journale (Anm. 2), S. 199-202.
- 187 Alfred Bergmann an Anton Kippenberg, Detmold, 30. Juli 1942 (LLBD, Slg 12, Nr. 36).
- 188 Niederschrift über den Festakt im Bernhardsaal des Rathauses aus Anlaß der Verleihung des Ehrenbürgerrechts an Professor Dr. Kippenberg am 22. Mai 1944 (Stadtarchiv Weimar, Ratsherrenprotokolle 1935-1944).
- 189 Vgl. Briefwechsel zwischen Lieselotte Blumenthal und Alfred Bergmann von 1947 bis 1955 (LLBD, Slg 12, Nr. 109).

Anhang

„Darum will ich Sie auch gar nicht mehr um die Notizen bitten ...“
 Ein unbekannter Brief von Stefan Zweig an Alfred Bergmann, Salzburg,
 9. September 1933
 [Original: LLBD, Slg 12, Nr. 46, Briefauszug: GSA 150/A 85, Bl. 2]

SZ

SALZBURG
 KAPUZINERBERG 5
 am 9. September 1933

Lieber Herr Doktor!

Ich bin sehr glücklich, von Ihnen zu hören und vor allem, weil Ihr Brief mir Gutes sagt[,] und das zählt doppelt in dieser Zeit. Ich bin sehr glücklich, dass Ihre Stellung im Goethe[-] und Schiller-Archiv nun eine feste und dauernde geworden ist und Sie sicherlich dadurch in eine tiefere Verbundenheit mit diesem Institute gelangen. Hätte es doch nur mehr Geld, welche herrliche Sachen könnte es heute noch kaufen! Was wird mir angeboten, aber die Zeit des Kaufens ist dahin[,] und vielleicht werden einmal auch meine Stücke unter Ihre[n] Hut gelangen. Zur Zeit bin ich zwar noch nicht gedrängt in diesen Dingen und die auswärtigen, in den letzten Jahren erstaunlich gestiegenen Erfolge meiner Bücher, versuchen den Verlust[,] den ich in Deutschland erleide, auszugleichen. Aber es handelt sich, Sie wissen es ja, bei einer Sammlung nicht nur um die verfluchte Materie[,] sondern auch um die geistige Freude, und die ist zur Zeit dahin. Meine Sammlung war so schön gerundet | und gewachsen in den letzten Jahren, dass ich dachte, sie einmal als ein grosses Vermächtnis der Oeffentlichkeit vermachen zu können, aber ein deutsches Museum würde sie heute kaum mehr nehmen, bei einem österreichischen Institut weiss ich nicht[,] ob es dauernd ist und so wird sie wohl eines Tages den gemeinen Weg alles Fleisches gehen. Schade, denn ich war, Sie wissen es, so wie Kippenberg ein Sammler, dem es nicht auf Vermögensanlage, sondern auch auf architektonischen Bau und auf ein universales Ganzes ankam und der, ohne die eingetretenen Umstände wirklich etwas Dauerndes und Denkwürdiges geschaffen hätte. Darum will ich Sie auch gar nicht mehr um die Notizen bitten, vernichten Sie [Ende S. 1] sie ruhig, es ist mir mehr vernichtet worden [als = Autorstreichung] *was* mir Freude machte und den Katalog wird wahrscheinlich keine freundschaftliche

liebe Hand, sondern eines *Tags* die kalkulatorisch anpreisende eines Händlers [irgend eines Tages = Autorstreichung] machen.

Nach Weimar zu kommen habe ich das gleiche Verlangen wie früher und hoffe doch, dass ich Sie noch einmal dort in Amt und Würden nicht auf dem „niedern Schemmelstuhle“ des Sekretarius sehen werde. Das wichtigste ist für mich jetzt, wieder zur Arbeit zu kommen, die durch eine sehr begreifliche Dekonzentration gehemmt war. Hoffentlich gelingt es.

Und wann immer Sie meine Katalogsammlung benützen wollen, oder wie immer ich Ihnen dienlich sein kann, jedenfalls wird es mir eine Freude sein. Grüßen Sie mir Ihre Frau und gedenken Sie wie in vergangenen Tagen, auch weiterhin Ihres getreu ergebenen

Stefan Zweig

Erläuterungen

Der bisher unveröffentlichte Brief von Stefan Zweig (SZ) an Alfred Bergmann (AB) dokumentiert das definitive Ende des 1926 entwickelten Planes zur Erstellung eines vollständigen Katalogs der berühmten Salzburger Autographen-Sammlung. Die Absage des österreichischen Erzählers an den seinerzeit in Weimar wirkenden AB markiert vor dem Hintergrund der bevorstehenden Aufgabe des Salzburger Hauses samt der umfangreichen Handschriftensammlung und der Flucht ins Exil einen Einschnitt in die freundschaftliche Verbindung beider Handschriftensammler. Das Schreiben legt angesichts des nationalsozialistischen Terrors Zeugnis von der bedrückenden Lage Stefan Zweigs ab. Es zeigt schlaglichtartig die Sorge um die Zukunft einer der berühmtesten Handschriftensammlungen Europas im Jahr 1933.

Der seit 1913 bestehende Kontakt zwischen AB und SZ endete 1937. Dem Jahr des Abschieds, in dem Zweig aus London kommend zum letzten Mal Wien besuchte und seine Autographensammlung verkaufte und 101 Stücke an die Österreichische Nationalbibliothek verschenkt hatte. Dem Jahr des Wandels, in dem Bergmann Weimar verließ, um seine bedeutende Grabbe-Sammlung nach Detmold zu bringen und um am 1. April 1938 die Stelle als Bibliothekar an der Lippischen Landesbibliothek anzutreten.

Umfang: 2-seitiger, mit Schreibmaschine geschriebener Brief, Größe: A 4-Format, Briefkopf: SZ-Signet (blau), Anschrift (schwarz, Versalien) und Linienrahmen (schwarz), Unterschrift von Stefan Zweig mit violetter Tinte, handschriftliche Korrekturen mit Bleistift und Tinte von SZ.

Der Brief wurde vollständig ediert. Die Textwiedergabe erfolgte originalgetreu nach Schreibweise und Interpunktion – einschließlich Zeilenlauf, Silbentrennung und Seitenaufteilung. Verschreibungen wurden insoweit korrigiert und mit eckigen Klammern [] sichtbar

gemacht. Handschriftliche Änderungen wie Streichung von Wörtern bzw. Einfügungen von SZ wurden in eckigen Klammern [] sichtbar gemacht und kursiv gekennzeichnet.

Kommentar

Ich bin sehr glücklich von Ihnen zu hören] *Am 3. September 1933 hatte sich AB aus Weimar mit der Frage an SZ gewandt, ob er die „Notizen“, die im Sommer 1926 für die Erstellung des Katalogs zu Zweigs Autographen-Sammlung von ihm angefertigt worden waren, vernichten soll. Bergmann hatte zuvor von seinem Kollegen im Insel-Verlag, Fritz Adolf Hünich (1885-1964), die „betäubliche Mitteilung“ erhalten, dass Zweig von dem „Katalog-Plane“ abgekommen sei [LLBD, Slg 12, Nr. 46].*

dass Ihre Stellung im Goethe[-] und Schiller-Archiv] *Bergmann erhielt ab 1. Oktober 1933 einen unbefristeten Arbeitsvertrag als Bibliothekar am Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Zugleich war er Schriftführer der Goethe-Gesellschaft [LLBD, Slg 12, Nr. 46].*

Hätte es doch nur mehr Geld] *SZ wusste um die permanente Knappheit von Anschaffungsmitteln für den Erwerb von Autographen, Archivalien und Büchern des Goethe- und Schiller-Archivs. Dass SZ dem Weimarer Institut ein Sammlungsstück schenkte oder übereignete, ist nicht bekannt.*

aber die Zeit des Kaufens ist dahin] *Die Sammlungstätigkeit von SZ nahm 1933 deutlich ab. Infolge der nationalsozialistischen Machtübernahme und terroristischen Politik, die Bücher des österreichischen Romanciers wurden 1933 verboten und verbrannt, reifte bei SZ der Entschluss zur Flucht ins Exil. Am 10. Juni 1933 schrieb er an Romain Rolland: „Ich habe lange gezögert. Aber nun bin ich mir sicher, alles zu verlassen, mein Haus, meine Bücher, meine Sammlungen.“ Stefan Zweig, Briefe 1932-1942. Hrsg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt/M. 2005, S. 43.*

erstaunlich gestiegene Erfolge meiner Bücher] *Bis Ende 1932 hatte Zweigs historischer Roman „Marie Antoinette“ in kurzer Zeit die Auflage von 40.000 Exemplaren erreicht. Meine Sammlung war so schön gerundet] Etwa 1000 Autographen umfasste die kostbare Sammlung von SZ. Sie vereinte Handschriften von Dichtern, Musikern und Künstlern von der Renaissance bis zur Moderne. Der Katalog dazu kam infolge von Zweigs Flucht ins Exil nach London und später nach Petropolis (Brasilien) nicht zustande. Der Verkauf der Autographensammlung erfolgte seit 1935 über den Wiener Antiquar Heinrich Hinterberger (1892-1970). Vgl.: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweigs. Bearb. von Oliver Matuschek. Wien 2005, S. 63f.*

Die obige Briefpassage fand sich wieder in Alfred Bergmanns Personalakte im Goethe- und Schiller-Archiv. (GSA 150/A 85, Bl. 2.) Vermutlich hatte AB den Briefauszug selbst mit der Schreibmaschine angefertigt und das Schreiben am 12.09.1933 an Hans Wahl, Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs, mit der Bitte um Kenntnisnahme gegeben. Zu Zweigs Handschriftensammlung zählten u.a. auch Goethes Manuskriptblätter zum „Faust“, zu verschiedenen Gedichten und 7 Handzeichnungen. Vgl. Stefan

Zweig: *Meine Autographen-Sammlung*. In: *Philobiblon*. Wien 1930, S.279-289, hier: S. 284. Anton Kippenberg war offenbar über die Verkaufsabsichten Zweigs informiert. Ob Sammlungsstücke aus Zweigs Beständen vom Weimarer Archiv erworben wurden, ist nicht bekannt.

Nach Weimar zu kommen] *Angesichts der politischen Verhältnisse lehnte SZ seit 1933 Reisen nach Deutschland ab. An den Schweizer Sammler Karl Geigy-Hagenbach schrieb er am 20. März 1933: „Ich möchte im gegenwärtigen Augenblick nicht durch Deutschland reisen [...]. Sie in der Schweiz wissen vielleicht gar nicht, wie weit der Irrsinn in Deutschland jetzt geht.“* Oliver Matuschek: *Stefan Zweig. Drei Leben. Eine Biographie*. Frankfurt/M. 2006, S. 262.

„niedern Schemmelstuhle“] *Alfred Bergmann war von 1933 bis 1935 Schriftführer der Goethe-Gesellschaft in Weimar und wirkte an der Redaktion des Jahrbuchs mit. Seine Hoffnung, nach Max Heckers Pensionierung (1935) die Stelle des stellvertretenden Direktors des Goethe- und Schiller-Archivs zu erhalten, erfüllte sich nicht.*

wie immer ich Ihnen dienlich sein kann] *Seit 1913 stand SZ in Briefkontakt mit AB. Der Romancier bot Bergmann u.a. im Dezember 1913 die Einsichtnahme in seine „Sammlungen von Autografenkatalogen“ an. Rund 4000 Exemplare zählte Zweigs Sammlung von Handschriftenkatalogen, das war zeitweise die größte private Sammlung in Europa dieser Art. Bis 1937 tauschten sich beide Korrespondenzpartner über ihre Sammlungen von Handschriften und Werkblätter – insbesondere zu Goethe und Grabbe – aus.*

WOLFGANG RASCH

Wie Laube nach Detmold kam

Über eine Sammlung Heinrich Hubert Houbens im Nachlass
von Alfred Bergmann

Das Literaturarchiv der Lippischen Landesbibliothek in Detmold verwahrt innerhalb des Nachlasses von Alfred Bergmann, von der Fachwelt bis heute weitgehend unbemerkt,¹ Teile der einst umfangreichen wissenschaftlichen Sammlungen Heinrich Hubert Houbens (1875-1935). Dazu gehört ein Abschriftenkonvolut des Briefnachlasses von Alexander Jung (1799-1884) mit insgesamt über 350 Briefen, darunter Schreiben von Ludmilla Assing, Bogumil Goltz, Elise von Hohenhausen, Alfred Meissner, Karl Rosenkranz, Varnhagen von Ense und anderen.² Da der Nachlass Jungs höchstwahrscheinlich verloren gegangen ist, dürfte diesem Konvolut als dem offensichtlich letzten überlieferten Textzeugen eine einzigartige Bedeutung zukommen. Ferner befinden sich in Detmold verschiedene Arbeitsunterlagen Houbens, die seine langjährige biographische, bibliographische und editorische Beschäftigung mit dem jungdeutschen Autor und späteren Theaterdirektor Heinrich Laube (1806-1884) dokumentieren. In zwei Kästen wird zudem die Laube-Briefsammlung Houbens aufbewahrt, die dieser zwischen 1900 und 1920 in Abschriften zusammengetragen hatte. Erwähnenswert sind ferner Zettelapparate Houbens zu Karl Gutzkows Zeitschrift „Frankfurter Telegraph“ bzw. dem „Telegraph für Deutschland“ (1837-1843) sowie Inhaltsverzeichnisse zur Zeitschrift „Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland“ (1835) und zum „Telegraph“ in Form einer Kartotheke.³ Aus Houbens Nachlass stammen schließlich auch die Jahrgänge 1835 bis 1842 der „Literarischen und kritischen Blätter der Börsen-Halle“ (Hamburg) und die Jahrgänge 1837 bis 1843 des „Frankfurter Telegraph“ bzw. des „Telegraph für Deutschland“, die sich in der Lippischen Landesbibliothek befinden und die Alfred Bergmann einst gekauft hatte. Über die Erwerbung dieser seltenen Vormärzperiodika ist andersorts berichtet worden.⁴ Wie aber gelangten die Laube-Materialien aus Houbens Nachlass an Alfred Bergmann? Und welche Bedeutung könnten sie heute für die Forschung und für Editionsprojekte haben?

1.

Alfred Bergmann lernte Heinrich Hubert Houben (1875-1935) während seines Studiums 1911 in Leipzig kennen. Der zwölf Jahre ältere Houben hatte sich in

der Wissenschaftswelt schon einen beachtlichen Ruf als Bibliograph⁵, Editor, Biograph und Experte für die Literatur des 19. Jahrhunderts erworben. Vor allem galt er als findiger und erfolgreicher Entdecker verschollener Nachlässe. Schon Ende der 1890er Jahre hatte Houben in Zusammenhang mit seiner Doktorarbeit „Studien über die Dramen Karl Gutzkows“ begonnen, systematisch und umfassend nach Briefen Gutzkows zu fahnden. Er setzte sich mit Gutzkows Witwe in Verbindung, arbeitete den eigentlichen Nachlass Gutzkows durch und machte noch lebende Freunde und Bekannte Gutzkows ausfindig. Diese bat er um biographische Auskünfte, vor allem aber um Briefe, die er entweder kaufte, geschenkt erhielt oder zeichengetreu abschrieb. Auf diesem Wege brachte er innerhalb von zwei Jahrzehnten eine Sammlung von etwa 700 Briefautographen und über 6000 Briefen in Abschrift zusammen.⁶ Auch Teilnachlässe und Autographen anderer Autoren aus dem Umfeld Gutzkows wie Heinrich Laube, Theodor Mundt, Ludolf Wienbarg, Alexander Jung oder Friedrich Hebbel stöberte er auf. Neben Gutzkow war es vor allem zunächst Heinrich Laube, dessen Interesse Houben galt. 1906 gab er im Leipziger Max Hesse Verlag eine zehnbändige Auswahlgabe heraus, zu der er eine Biographie von 275 Seiten lieferte. Sie ist das einzige umfassende, aus heutiger Forschungsperspektive freilich nicht ganz unumstrittene Lebensbild Laubes geblieben. 1908/09 veranstaltete Houben in Zusammenarbeit mit Laubes Stiefsohn Albert Hänel (1833-1918) eine fünfzigbändige Werkausgabe Laubes. Um diesen biographischen und editorischen Arbeiten gerecht werden zu können, baute Houben auch eine Sammlung mit Briefen von und an Laube auf, die er in Archiven, Bibliotheken, privaten Nachlässen und Autographenschätzen Dritter fand. Sie basierte – wie im Fall Gutzkows – auf Autographen sowie auf wort- und zeichengetreuen Abschriften. Mit dem Aufbau seiner Briefsammlungen ging die gezielte Vergrößerung einer Arbeitsbibliothek einher. Houben kaufte seltene Bücher, Flugschriften und Manuskriptdrucke der Jungdeutschen, vor allem Zeitschriften der Vormärzzeit. Diese ungedruckten und unbekanntenen Quellen wurden Grundlage zahlreicher Publikationen Houbens in Zeitschriften, Tageszeitungen und Sammelbänden. Noch Anfang der zwanziger Jahre plante Houben gemeinsam mit Walter Lange, dem Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig, eine Ausgabe von Laubes Briefen.⁷ Sie kam jedoch ebensowenig zustande wie eine Briefsammlung Jungdeutscher, die Houben im Hamburger Verlag Hoffmann und Campe veröffentlichen wollte. Das Scheitern diese Buchprojekte war sicher nicht nur den damaligen wirtschaftlichen Schwierigkeiten im Buchhandel geschuldet. Der politische, kulturelle und wissenschaftliche Zeitgeist hatte sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs stark gewandelt. Gegen die positivistische Grundlagenforschung setzte sich mehr und mehr die geistesgeschichtliche Methode durch, die bald irrationalen Strömungen in der Universitätsgermanistik Tür

und Tor öffnen sollte. Das germanistische Fach widmete sich nach der deutschen Niederlage 1918 bevorzugt nationalpädagogischen Aufgaben. Hier blieb für die frankophilen, fortschrittlichen, liberalen, gar noch ‚judenfreundlichen‘ Jungdeutschen kein Platz. Das öffentliche und wissenschaftliche Interesse am Jungen Deutschland, vor allem an Gutzkow und Laube, sank dementsprechend rapide. In diesem Kontext scheint es verständlich und konsequent, dass Houben in den 1920er Jahren seine reiche Laube-Autographensammlung an das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig veräußerte⁸ und diesen Zweig seiner wissenschaftlichen Arbeit ganz aufgab.

Neben dem Interesse an der Literatur des 19. Jahrhunderts war es vor allem die Sammlerpassion, die Bergmann und Houben miteinander verband. Bibliophile Lust und Neugier bildeten ein nicht unerhebliches Movens ihrer Forschung. Sie ermöglichten es beiden, ihr literarhistorisches Interessengebiet unabhängig vom festgefühten Kanon zu erkunden und Namen, Beziehungsgeflechte, literarische Auseinandersetzungen, Zusammenhänge und Strömungen zu entdecken, die einer auf literarische ‚Größen‘ festgelegten Literaturgeschichte fremd bleiben mussten. Beide erkannten vor allem den außerordentlichen Quellenwert längst verschollener, antiquarisch rar gewordener Zeitschriften der Vormärzepoche. Während Houben sich bei den jungdeutschen Autoren im Wesentlichen auf Bücher, Periodika, Briefe und Zensurakten beschränkte, sammelte Bergmann in Bezug auf Grabbe pedantisch alles, was nur entfernt mit Grabbe in Vergangenheit und Gegenwart zu tun hatte, monomanisch und besessen, oft auch ohne Rücksicht auf seine finanziellen Möglichkeiten. Die Hintergründe und das strategische Vorgehen des sukzessiv erfolgten Ausbaus seiner Sammlung, eines phänomenalen Literaturkosmos, der sich einzig um Grabbe organisiert, hat Bergmann 1942 in einem aufschlussreichen Erinnerungsbuch „Meine Grabbe-Sammlung“ dargelegt. Das Buch ist heute noch lesenswert, nicht nur weil es das Auktions- und Antiquariatswesen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebhaft schildert, die einst enge Symbiose von Antiquariat und Wissenschaft beschwört oder die wechselvolle Überlieferungsgeschichte von Grabbes Briefen und Werkhandschriften erzählt, sondern auch weil es einen interessanten Beitrag zur Psychologie des Sammlers ist. In seinem Buch hat Bergmann Houben ausführlich gewürdigt.⁹ Hier heißt es:

Schon in Leipzig haben mich meine Forschungen zu ihm hingeführt, aber erst während meiner Tätigkeit für den Katalog der Sammlung Kippenberg und meiner sich anschließenden Weimarer Zeit sind wir einander näher gekommen. Die teils verwandten, teils benachbarten Arbeitsgebiete, das gemeinsame Interesse an den deutschen Zeitschriften der dreißiger und vierziger Jahre, die gemeinsamen bibliographischen Neigungen waren dabei wirksam. [...] Er vereinigte eine Findigkeit im Aufspüren verloren geglaubter Nachlässe mit dem Geschick des Schriftstellers, sie so

zu verwerten, daß es ein Bucherfolg wurde, einen ungeheuren Fleiß mit der Gewissenhaftigkeit und Zuverlässigkeit der exaktesten philologischen Schule. Seine gesammelten Werke füllen einen Schrank von respektabler Geräumigkeit.¹⁰

Vor allem betont Bergmann die Vorbildfunktion, die Houben stets für ihn hatte: „Was ich für Grabbe zu sein mich bemühe, das ist er für Karl Gutzkow gewesen.“¹¹

Seit ihrer ersten Begegnung in Leipzig blieben Bergmann und Houben in lockerer Verbindung, korrespondierten sporadisch, tauschten sich über laufende Auktionen und Antiquariatsfunde aus und trafen sich später gelegentlich in Weimar, wo Bergmann als Bibliothekar am Goethe- und Schillerarchiv arbeitete, sowie in Berlin, wo Houben – nach einer zwölfjährigen Tätigkeit für den Brockhaus Verlag in Leipzig – seit 1919 als freier Schriftsteller lebte. Am 27. Juli 1935 verstarb Houben überraschend in einem Berliner Krankenhaus. Für Bergmann war dieser Verlust sowohl in wissenschaftlicher als auch in menschlicher Hinsicht groß, wie er am 31. Juli 1935 an Houbens Witwe Martha schreibt:

Denn wir waren uns in den letzten Jahren immer näher gekommen, und ich verdanke Ihrem lieben Manne sehr, sehr viel. Vom ersten Tage unserer Bekanntschaft an ist er mir immer voller Güte und Uneigennützigkeit entgegengekommen, unvergeßlich sind mir die, leider zu wenigen Stunden, die ich, hier und dort, mit ihm habe verbringen dürfen. Die seltene Geradheit und Unbestechlichkeit seines Charakters, das Kämpferische seiner Natur, die Kraft und Lebendigkeit seines reichen Geistes haben mir immer wieder die höchste Bewunderung und Verehrung abgenötigt. Auch ich habe viel an ihm verloren!¹²

Schon eine Woche später, am 7. August 1935, wendet er sich erneut an die Witwe. Er befürchtet, „daß sich die Antiquare jetzt schon für die von Ihrem Herrn Gemahl hinterlassene Bibliothek interessieren werden“, und teilt ihr mit, aus Houbens Bibliothek zwei Zeitschriften erworben zu haben, die „Literarischen und kritischen Blätter der Börsenhalle“ und Gutzkows „Telegraph für Deutschland“. Zugleich bittet er Martha Houben um die umfangreichen Zettelregister zu beiden Zeitschriften, die Houben angelegt hatte, sowie – symptomatisch für die nie zu stillenden Begehrlichkeiten eines manischen Sammlers, der stets den exklusiven Charakter seiner Sammlung im Auge hat – um die Doublette eines Jahrgangs des „Telegraphen“: „Als Sammler habe ich ein begriffliches Interesse daran, daß es außer meinem Exemplar nur wenige andere gibt, daß also das Doppelstück nicht in andere Hände komme, sondern möglichst bei meiner Reihe bleibe.“ Ende August 1935 schickt Martha Houben Bergmann die Zeitschriftenbände. Beide bleiben in den folgenden Jahren in einem sporadischen Briefwechsel. Als 1942 Bergmanns Buch „Meine Grabbe-Sammlung“ erscheint, dankt ihm Martha Houben in einem Brief vom 10. August für die

darin enthaltenen Erinnerungen an ihren Mann: „Vielen Dank, dass Sie meines Gatten so freundlich gedachten und sich so warm für seine Art, für seinen Charakter und seinen grossen Fleiss einsetzten! Sie haben ihn richtig gesehen!“ Offenbar angeregt von Bergmanns Buch und Sammelleidenschaft ermuntert sie ihn, nach Berlin zu kommen, um die Bibliothek und den schriftlichen Nachlass ihres Mannes durchzusehen:

Wenn Sie heute zu mir kämen – was ich von Herzen wünsche – fände sich vieles, das Sie gewiss brauchen könnten; denn ich habe ja noch soviel aus der Bibliothek, Erstdrucke, etliche Almanache und was weiss ich. [...] Wie aber ist es mit meines liebsten Mannes Zettel-Kasten, es sind 32 Stück; ich wollte sie für wenig Geld, als ich es 1937 nötig brauchte, einer Universität verkaufen, hatte aber kein Glück damit. Heute würde ich sie gern – in gute Hände geben – wie man sich so nett ausdrückt! Ach, Herr Doktor, wenn Sie einmal nach Berlin kommen, versäumen Sie nicht, mich aufzusuchen! Ich glaube, Sie finden noch manches, was Ihnen wert und wichtig erscheint! Jetzt bin ich Gott sei Dank nicht in Not und wir werden einig!

Ob Bergmann in den kommenden zwei Jahren Martha Houben besucht hat, erschließt sich aus der nur unvollständig überlieferten Korrespondenz nicht, scheint aber wahrscheinlich zu sein. Ein Schreiben vom 28. Januar 1944 erwähnt zum ersten Mal die Laubesammlung Houbens, die Bergmann mittlerweile – zunächst leihweise – in Händen hielt. Sie besteht aus weit über 1000 abgeschriebenen Briefen von und an Laube und ist chronologisch geordnet. Den ideellen Wert dieser einzigartigen „Briefausgabe“ Laubes dürfte Bergmann sogleich erkannt haben. Schwieriger schien es, einen pekuniären Preis dafür festzulegen. Am 28. Januar 1944 teilt er Martha Houben jedenfalls mit: „Das Personal-Register und die Briefe Laubes usw. möchte ich auf alle Fälle übernehmen. [...] Ich bin mir auch wegen der Kaufsumme noch nicht recht schlüssig. Sie hängt bei den Briefen von der Möglichkeit der Verwertung ab, über die heute schwer etwas zu sagen ist. Ich möchte darüber mit einem Verleger sprechen, dessen Besuch ich erwarte.“ Um der Witwe Houbens ein faires Angebot zu unterbreiten – leider geht die Kaufsumme aus der Korrespondenz nicht hervor –, taxierte Bergmann den rein kommerziellen Wert von Houbens Laubesammlung vor allem nach der darin enthaltenen ungedruckten Korrespondenz Laubes, denn am 1. März 1944 antwortet ihm Martha Houben: „Wieviel von den Laube-Briefen veröffentlicht sind, weiss ich nicht. Sind nicht auf den Briefen selbst allerlei Vermerke? Und sind nicht immer die Drucke (Artikel aus Zeitungen) in dem Falle, dass sie gedruckt sind, beigelegt? Meistens tat das mein liebster Mann, schon um selbst eine Kontrolle zu haben [...]“ Auch erwähnt Martha Houben in diesem Schreiben neben einer Anzahl von Büchern, die Bergmann aus Houbens Bibliothek

erworben hatte, eine weitere – heute verschollene – Sammlung Houbens, die dessen Arbeitsschwerpunkt ‚Zensur‘ dokumentierte: Zahlreiche Abschriften von Zensurakten.¹³ „Dass Sie sich für die Zensurakten einsetzen wollen, freut mich sehr; es ist eine Unmenge Arbeit darin enthalten, die doch genutzt werden sollte. Von den mir angegebenen Werken habe ich schon einen grossen Teil herausgesucht und bald (hoffentlich) gehen einige Pakete an Sie ab! Ich glaube, die Paketsperre ist jetzt aufgehoben!“

Die kriegsbedingte „Paketsperre“ lässt einen Grund erahnen, warum Martha Houben die Materialien ihres Mannes gerne an einen etwas entlegenen, sicheren Ort wünschte. Der Bombenkrieg erschütterte Berlin mittlerweile täglich: „Bis zu Ihnen ist ja wohl der fürchterliche Terror noch nicht gedungen!“, heißt es in Martha Houbens letztem erhaltenen Schreiben an Bergmann vom 1. März 1944. „Wir wünschen es Ihnen! Man lauscht nur immer auf den Deutschlandsender und den Drahtfunk und schrickt bei jedem lauten Geräusch zusammen! Möge man von dem Schlimmsten verschont bleiben! Bis jetzt haben wir nur Fensterscheiben und eine Wand zu beklagen! Aber die Nerven! Das Herz!“

Ob die Verbindung zwischen Martha Houben und Bergmann auch nach 1944 aufrecht erhalten wurde, ist unbekannt. Die Wohnung Martha Houbens wurde glücklicherweise nicht ausgebombt, und sie blieb bis zu ihrem Tod 1951 in Berlin-Neukölln wohnen. Was danach mit Houbens schriftlichem Nachlass geschah, bleibt im Dunkeln. Offenbar ist nichts davon erhalten geblieben. Die Reste seiner einst riesigen Bibliothek wurden erst Anfang der siebziger Jahre an ein Berliner Antiquariat verkauft.

Es ist daher als Glücksfall zu betrachten, dass Bergmann 1944 Houbens Laube-Material und -Sammlung sowie die Alexander-Jung-Sammlung erwarb. Damit stellte er ein einzigartiges, biographisch und literaturhistorisch wertvolles Material sicher, das ansonsten wohl verloren gegangen wäre. Grabbe stand in diesem Fall einmal nicht im Zentrum von Bergmanns Sammeleifer, denn die Affinität sowohl Laubes als auch Alexander Jungs zu Grabbe ist gering. Der Königsberger Literaturkritiker und Schriftsteller Alexander Jung hat sich öffentlich kaum über Grabbe geäußert.¹⁴ Der Literaturkritiker Laube betrachtete Grabbe in einem Nekrolog 1836 als „ursprünglich große(s) Talent(e)“, das an seiner forcierten Monomanie scheiterte, hoffte aber, es werde sich „bald ein Buchhändler“ finden, „der die merkwürdigen und in gewissem Betracht großartigen Felsentrümmer Grabbe’s zu einer Gesamtausgabe vereinigt.“¹⁵ Als vierzig Jahre später Oskar Blumenthal die erste kritische Ausgabe des fast schon vergessenen Grabbe in vier Bänden vorlegte (Detmold, 1874), nahm auch der Theaterdirektor Laube dessen Stücke wieder auf, um am Ende resigniert festzustellen, „daß Grabbe gar nicht dramatisch schreibt; er be schreibt nur dramatisch. Das ist auf der Bühne der blanke Tod.“¹⁶

2.

Werfen wir zum Schluss einen ersten und vorläufigen Blick auf das Arbeitsmaterial und die Laubesammlung Houbens. In einem Kasten von Arbeitsunterlagen (Signatur: Slg 12 Nr 942) befindet sich das maschinenschriftliche und handschriftlich durchkorrigierte Manuskript der Laube-Biographie Houbens aus dem Jahr 1906 mit zahlreichen Einlagen: viele bibliographische Notizen und Nachweise, Exzerpte, ausführliche Inhaltsangaben zu Werken Laubes, maschinenschriftliche Abschriften von Beiträgen Laubes in der Tagespresse der 1830er und 1840er Jahre. Ferner sind hier weitere Aufsatzmanuskripte über Laube abgelegt, viele Sonderdrucke und Zeitungsartikel mit Beiträgen über, Erinnerungen an oder Briefen von Laube, einige Briefe an Houben mit Informationen zu Laube, ein Umschlag mit Listen von Druckfehlern und Korrekturen zur fünfzigbändigen Laube-Ausgabe. Das zum Teil fragile, mitunter aus kleinen Zetteln bestehende und nicht foliierte Konvolut schließt mit einer detaillierten handschriftlichen Lebenschronik Laubes in Form von Notizen, die Houben zum Teil stenographisch aufgezeichnet hat.

Unter den zahlreichen Papieren ist eine Inventarliste im Umfang von vier Seiten besonders interessant. Sie ist überschrieben mit „Abschrift. / Laube-Schrank“ und führt den Inhalt des Schrankes mit seinen sieben Schubladen sowie vier einzelner Pappkästen auf. Houben hat rechts oben handschriftlich vermerkt: „Jetzt wol Laube Museum in Sprottau“. Es handelt sich bei diesem Schriftstück um die Verzeichnung des eigentlichen Laube-Nachlasses, der nach Laubes Tod 1884 in der Familie verblieben war und durch eine testamentarische Bestimmung von Albert Hänel, dem Stiefsohn Laubes, nach dessen Tod an die Stadt Sprottau übergeben wurde. Hier, in der Geburtsstadt Laubes, wurde der Nachlass im 1928 eingerichteten „Heimat- und Laube-Museum“ aufgestellt.¹⁷ Auch der Schrank mit den sieben Schubladen, in dem sich der Familiennachlass befunden hatte, war hier zu sehen.¹⁸ Mit der fast vollständigen Zerstörung Sprottaus im Zweiten Weltkrieg sind offenbar auch das Inventar des Heimatmuseums und der Nachlass Laubes verbrannt.¹⁹ Das vierseitige Dokument bietet mit der allgemeinen Erfassung des „Laube-Schranks“ und der vier Pappkästen möglicherweise eine letzte, vergleichsweise detaillierte Beschreibung des Laube-Nachlasses. Neben persönlichen Papieren (Ehevertrag, Trauschein, Eingabe zur Pensionierung, Testament, Diarien, Mappe mit „Gelesenem“ von Iduna Laube) werden vor allem alle vorhandenen Werkhandschriften Laubes detailliert aufgeführt, während aus Laubes Korrespondenz nur Briefe Heines an Laube (Kopien), Laubes an Hebbel sowie Konvolute mit Briefen der Schauspielerin Louise Neumann (1818-1905), der Schauspieler Joseph Lewinsky (1835-1907) und Adolf von Sonnenthal (1834-1909) an Laube genannt werden. Eigens

angeführt werden auch die Kopie einer frühen Fassung von Heines „Atta Troll“ sowie zwei (hier undatierte) Briefe von George Sand an Heine. Die am Ende der Inventarliste (IV. Pappkasten) genannten Briefe von Max Liebermann, Detlev von Liliencron, Adolf Wilbrandt, Conrad Ferdinand Meyer, Eugen Richter und Rudolf Virchow dürften dagegen nicht an Laube gerichtet gewesen sein, sondern zum Nachlass Albert Hänel's gehört haben, der als Juraprofessor, liberaler Politiker und Reichstagsabgeordneter eine eindrucksvolle Karriere gemacht hatte. Zum Nachlass Laubes gehörten auch Familienbriefe, u.a. Briefe seines Sohnes Hans Laube (1837-1863) und Briefe Laubes an Albert Hänel. Houben hatte zu dieser Familienkorrespondenz offenbar keinen Zugang. Jedenfalls sucht man unter seinen Briefabschriften danach vergeblich.

Houbens verlässliche, zeichen-, aber nicht positionsgetreue Abschriften der Korrespondenz Laubes befinden sich in zwei Kästen (Signatur Slg 12 Nr 941). Die Blattgröße der Abschriften hat vornehmlich das Format 210 x 297 mm. Die Briefe sind chronologisch geordnet. Überwiegend sind sie maschinenschriftlich, vereinzelt handschriftlich angefertigt. In ganz wenigen Ausnahmen stammen die Abschriften nicht von Houben. Vereinzelt sind auf den Blättern Hinweise zur Provenienz der Briefvorlage oder die Bemerkung „ungedruckt“ gemacht worden. Insgesamt sind 1077 Briefe von und 164 Briefe an Laube vorhanden.²⁰ Da von oder an Einzelpersonen oft nur ein oder zwei Schreiben vorliegen, ist die Zahl der Adressaten – insgesamt 193 – und die der Absender – insgesamt 49 – relativ groß. Von folgenden Briefpartnern sind mehr als zehn Briefe überliefert: Laube an Eduard Bauernfeld (22), Brockhaus (56), Cotta (40), Emil Devrient (19), August Förster (27), Hermann Haessel (118), Gustav Kolb (19), Heinrich König (10), Ferdinand Gustav Kühne (11), Franz Nissel (16), Friedrich Porth (10), Fürst Pückler-Muskau (57), Gustav Adolf von Rochow (10), Ernestine Sack (15), Carl Sonntag (36), Johann Valentin Teichmann (31), Teubner (Offizin in Leipzig, 16), Varnhagen von Ense (48), Feodor Wehl (29). Von Brockhaus' Briefen an Laube sind 19, von Fürst Pückler-Muskau's Briefen an Laube 30 Schreiben vorhanden. Mit dieser hier zusammengetragenen Korrespondenz ergibt sich eine ziemlich bunte Mischung von Briefen an Freunde, Redakteure, Schriftstellerkollegen, Verleger, Schauspieler, Staatsmänner, Dramatiker und Dramaturgen, die Laubes Entwicklung, sein Tätigkeitsprofil, seine weit verzweigten Beziehungen und seine herausragende Rolle im Literatur- und Theaterleben zwischen 1830 und 1880 ausdrucksvoll illustriert. Von welchen Briefen die entsprechenden Handschriften noch existieren und wo diese heute aufbewahrt werden, erschließt sich im Detail auf den ersten Blick nur in wenigen Fällen. So etwa bei Briefen Laubes an Cotta, Auerbach und Gustav Kolb, die sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach, an Varnhagen und Pückler-Muskau, die sich in der Biblioteka Jagiellonska Krakau befinden.

1999 hat Bernd Kortländer in einem Vortrag auf die komplizierte Überlieferungslage der Korrespondenz Laubes hingewiesen, die Probleme einer Briefedition präzisiert und überzeugend ein Projekt vorgestellt, das eine Briefausgabe Laubes auf den jungdeutschen Autor und damit bis etwa Ende 1848 begrenzen sollte.²¹ Die Korrespondenz des 1849 zum Leiter des Wiener Burgtheaters avancierten und jahrzehntelang als Theaterdirektor agierenden Laube ist uferlos. Sie geht in die Tausende, betrifft fast ausnahmslos das Bühnenleben und bleibt für die Literaturwissenschaft vergleichsweise unergiebig. Literarhistorisch gewichtiger ist die erste Schaffensperiode Laubes. Aus diesem Abschnitt greife ich zuerst ein paar Fundstücke der Houbenschen Laubesammlung in Detmold auf.

Die 56 Briefe an Brockhaus und 19 Briefe von Brockhaus (vornehmlich aus den frühen 1830er Jahren) dürfte Houben im Archiv des Verlages Brockhaus abgeschrieben haben, für den er von 1907 bis 1919 tätig war.²² Man darf annehmen, dass es sich dabei um die umfangreichste Dokumentation dieser Korrespondenz handelt, von der Bernd Kortländer berichtet, sie sei heute „nicht mehr geschlossen erhalten; einige Briefe liegen im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig, andere sind verstreut an anderen Orten zugänglich, wieder andere verschollen.“²³ Wichtiger als zum Verlag Brockhaus wurde seit 1836 Laubes Beziehung zu dem Mannheimer Verleger Heinrich Hoff (1808-1852), bei dem bis 1848 mehrere erzählerische Werke und „Reisenovellen“ Laubes erschienen. Nur ein verschwindend geringer Bruchteil aus dieser Korrespondenz ist bekannt, genauer gesagt lediglich zwei Briefe²⁴, deren Originale wohl heute noch im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig überliefert sind. In Detmold findet sich die handschriftliche Kopie eines dritten Briefes Laubes an Hoff vom 8. Dezember 1847. Darin bestätigt Laube den Erhalt der ersten zehn Aushängbögen seines 1848 bei Hoff erscheinenden Buches „Paris 1847“, ärgert sich über die zahlreichen kleinen Druckfehler, formuliert einen Anzeigentext und stellt eine Liste von 46 Personen bzw. Redaktionen zusammen (Heine steht hier an der Spitze), die den Band erhalten sollen. Nach einer Notiz Houbens am Briefende hatte er diesen Brief von einem Berliner Antiquar zur Ansicht erhalten. Bernd Kortländer erwähnt ferner in seinem Beitrag, dass „keine Briefe an Adolf Glaßbrenner bekannt“ seien, „mit dem Laube eng befreundet war“.²⁵ In Houbens Laubesammlung liegt ein undatiertes, nur mit „Leipzig Weihnachtstag“ und der Bemerkung „vor 1848“ versehene Abschrift eines Briefes Laubes an Glaßbrenner vor. Wie man dem Briefinhalt entnehmen kann, muss das Schreiben vom Weihnachtstag 1842 stammen. Laube teilt Glaßbrenner mit, er habe „den letzten halben Bogen Ihrer Antigone revidirt“ – gemeint ist die 1843 bei Jackowitz in Leipzig erschienene Satire „Antigone in Berlin“, – die „wol in einigen Tagen versandungsreif sein“ wird. „Die Censur will zwei Kleinigkeiten gestrichen haben, die ich nicht einmal bemerkt habe, sie ist also erstaunlich gnädig gewesen, denn

es sind starke Sachen darin.“ Einerseits stolz, andererseits pikiert berichtet er, Tieck habe sein Lustspiel „Rokoko“ gelobt. Ein solches Stück habe dieser dem Jungen Deutschland „sein Lebtage nicht [...] zugetraut, u. es sei von großartigem Verstande ja ein vollkommenes Meisterstück. Offen gesagt u. ohne Coketterie, ich bin erschrocken, weil ich des Mannes unpraktisch Urtheil kenne, u. geglaubt hatte, ein recht praktisch Stück gemacht zu haben.“

Doch auch über das Jahr 1848 hinaus finden sich in Houbens Laubesammlung manche bemerkenswerte Schreiben, die den Schriftsteller Laube charakterisieren oder die auf Vorgänge und literarische Beziehungen aus den 1830er oder 1840er Jahren zurückgreifen. 1861 wurde Heinrich Laube von Adolf Strodtmann um Briefe Heines für seine große Werk- und Briefausgabe (21 Bde., Hamburg, Hoffmann & Campe, 1861-66) gebeten. Laube wurde ein wenig mulmig bei dem Gedanken, die bissigen Briefäußerungen Heines aus der Zeit um 1840, die vor allem dessen Lieblingsfeind Gutzkow galten, veröffentlicht zu sehen. Schließlich lebte Gutzkow noch, war für seine Empfindlichkeit bekannt und – schlimmer noch – wegen seiner Reizbarkeit gefürchtet. Aber bevor Laube in seinem Brief an Strodtmann vom 25. Juni 1861²⁶ auf diese Frage zu sprechen kommt, muss er ihm zunächst eine große Enttäuschung bereiten:

Unsere Wohnung hier ist nämlich vor Jahren einer Feuersbrunst ausgesetzt gewesen, welche den ganzen Dachstuhl vernichtet hat. Unter diesem Dachstuhl auf dem Boden waren all meine älteren Papiere aufbewahrt. Unter diesen meine reichhaltige Correspondenz mit Heine. Sie ist verbrannt. Was zufällig nicht hinauf gekommen war von alten Briefen, das hab ich jetzt in Folge Ihrer Aufforderung genau revidirt, und da haben sich denn noch einige Briefe Heine's u. zu meiner Ueberraschung das Manuscript des Atta Troll vorgefunden.

Diese Briefe u. dies Manuscript sende ich Ihnen beifolgend mit der Bitte, die Briefe copiren zu lassen u. mir die Originale rücksenden zu wollen. Desgleichen das Atta Troll-Manuscript, sobald Sie es benützt haben. Es sind sechzehn Briefe / die kleinen Billets eingerechnet. Einige derselben, in denen namentlich auf Gutzkow gescholten wird, jetzt noch abgedruckt zu sehn macht mir eigentlich Pein. Solche veraltete Katzbalgereien noch einmal aufwärmen! Wozu? Zur Signatur der Zeit? Wenn's das ist u. Wichtiges dabei berührt wird, immerhin. Ich habe dann ein historisches Gewissen, welches mich selbst preis giebt. Aber ist dies Vorliegende nöthig zur Signatur? Entscheiden Sie; ich überliefere Ihnen unbesehen wie ein Archivarius.

Die mit Abstand meisten Briefe an eine Einzelperson sind an den Leipziger Verleger Hermann Haessel (1819-1901) gerichtet. Haessel ist vor allem als Verleger Conrad Ferdinand Meyers berühmt geworden. 118 Schreiben an Haessel und ein Brief von ihm liegen in der Laubesammlung vor. Leider lässt sich die Provenienz dieses beträchtlichen Konvolutes nicht ermitteln. Sind diese

Briefe identisch mit denen, die früher im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig aufgehoben wurden?²⁷ Hat Houben die Laube-Briefe im Verlagsarchiv von Haessel²⁸ vorgefunden und alles aufgenommen bzw. transkribiert, was sich aus der Korrespondenz mit Laube hier noch vorfand? Berücksichtigt wurden von ihm auch einige belanglose Kurzmitteilungen und Telegramme, an denen die Laubesammlung ansonsten recht arm ist. Houben hat auch die regestenartigen Antwortvermerke Haessels auf den Briefen wiedergegeben. Die Briefe an Haessel beginnen 1846 und reichen bis in die 1870er Jahre. Der Schwerpunkt der Korrespondenz liegt in den Jahren zwischen 1862 und 1866, als Laubes großer neunbändiger historischer Roman „Der deutsche Krieg“ entstand, den Haessel herausbrachte. Damit bietet sich ein vorzügliches Material zur Entstehungsgeschichte des Werkes, zur Rezeption und Rezeptionssteuerung durch Verlag und Autor, aber auch zu rein drucktechnischen, verlags- und vertriebstechnischen Fragen. Bei den Briefen an Haessel handelt es sich jedoch nicht nur um reine Verlagspost. Laube hatte Haessel schon während seiner zweiten Redaktionszeit als Redakteur der „Zeitung für die elegante Welt“ im Verlag von Leopold Voß 1843 kennengelernt und ihm 1854 durch eine Leihgabe von 8000 Talern den Weg in die verlegerische Selbstständigkeit geebnet.²⁹ Zwischen Laube und Haessel bestand daher ein enges und sehr vertrautes Verhältnis, das die Familien beider einschloss. Diese persönliche Nähe, der familiäre Austausch, die ganz privaten Mitteilungen verleihen den Briefen Laubes an Haessel einen besonderen Reiz. Vielleicht könnten sie einmal – unter Hinzufügung weiterer überlieferter Schreiben der Korrespondenz zwischen Autor und Verleger – in einem Gemeinschaftsprojekt von Buchwissenschaftlern und Germanisten als Einzeledition herausgegeben werden.

Sicher birgt Houbens Laubesammlung, die einen Vorkriegszustand repräsentiert, eine Vielzahl von Überraschungen und höchstwahrscheinlich finden sich hier Briefabschriften, von denen das Autograph nicht mehr existiert. Der Sammlung wäre daher eine gründliche Bearbeitung zu wünschen. Die Materialien sollten eingehend untersucht und detailliert aufgenommen werden; die Briefe müssten einzeln verzeichnet und möglichst in eine öffentlich zugängliche Datenbank – etwa den Kalliope-Verbundkatalog (<http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/>) – eingegeben werden. Wünschenswert wäre auch eine Digitalisierung der Laubesammlung und das Einstellen der Digitalisate ins Internet. In einem weiteren Schritt wäre zu ermitteln, ob und wo die entsprechenden Briefhandschriften liegen und welche Briefe schon vollständig gedruckt sind. Fehlt die Handschrift, wäre für eine Briefedition die Abschrift Houbens einem Druck vorzuziehen. Alles in allem bietet Houbens Sammlung eine fulminante Vorarbeit für eine Laube-Briefedition. Bergmanns 1944 getroffene Entscheidung, sich dieses Materials anzunehmen, war goldrichtig. Als erfahrener Sammler

und kenntnisreicher Literaturwissenschaftler hatte er das passende Fingerspitzengefühl, um den Wert der Sammlung richtig einzuschätzen und sie vor einer möglichen Auflösung oder Zerstörung zu bewahren. Laube ist so nach Detmold gekommen, wo ihn niemand vermuten würde, und wo man ihn aus einem jahrzehntelangen Dornröschenschlaf endlich wecken sollte.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag Ute Schneiders über Houben im „Internationalen Germanistenlexikon 1800-1950“ (Berlin, New York 2003, Bd. 2, S. 810-812) nennt zwar kleinere Nachlassteile, nicht aber den Detmolder Bestand.
- 2 Über den Nachlass von Jung und die Abschriften im Literaturarchiv der Lippischen Landesbibliothek Detmold (künftig: LLBD), Sammlung Alfred Bergmann (künftig: Slg 12), Nr. 943 wird Joachim Butzlaff an anderer Stelle berichten. Butzlaff, der an einer Edition der Korrespondenz von Karl Rosenkranz arbeitet, ist auch die Entdeckung von Houbens Sammlungen in Detmold zu verdanken.
- 3 LLBD, Slg 12, Nr. 960 und Slg 12, Nr. 878.
- 4 Wolfgang Rasch: Grabbe, Gutzkow und Journale. Aus dem Briefwechsel Alfred Bergmanns mit Heinrich Hubert Houben. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge XXI (2009), S. 187-224.
- 5 Er hatte 1902 die Deutsche Bibliographische Gesellschaft gegründet, die sich mit ihrer Reihe „Bibliographisches Repertorium“ (6 Bde., Berlin, 1904-1912) vor allem der inhaltlichen Erschließung literarischer Zeitschriften des 19. Jahrhunderts widmete.
- 6 Die Gutzkow-Sammlung verkaufte Houben kurz vor seinem Tod 1935 an die Stadtbibliothek in Frankfurt/M. (jetzt Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg), wo sie noch heute als erspriessliche Quelle vor allem der Gutzkow-Forschung dient.
- 7 Diese wird 1923 als „in Vorbereitung“ befindlich angekündigt. Vgl. Walter Lange: Heinrich Laubes Aufstieg. Ein deutsches Künstlerleben im papiernen Leipzig. Leipzig 1923, S. 283.
- 8 Nach der Angabe von Ute Schneider (Anm. 1) ist die Sammlung 1943 verbrannt. Einer Auskunft des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig vom 12. Juni 1996 zufolge befinden sich hier heute noch 87 Briefe Laubes, die durch Houben ins Archiv gekommen sind.
- 9 Alfred Bergmann: Meine Grabbe-Sammlung. Erinnerungen und Bekenntnisse. Hrsg. im Auftrage des Oberbürgermeisters der Gauhauptstadt Bochum. Detmold 1942, S. 67-71.
- 10 Ebd., S. 67f.
- 11 Ebd., S. 68.
- 12 LLBD, Slg 12, Nr. 21. Von der Korrespondenz Bergmanns mit Martha Houben (1874-1951) aus den Jahren 1935 bis 1944 sind 15 maschinenschriftliche Briefe und

- Karten Martha Houbens sowie 17 Briefdurchschläge von Alfred Bergmann erhalten. Für die Abdruckgenehmigung einiger Auszüge daraus sowie aus dem Briefkonvolut Laubes (Nr. 941) danke ich der Lippischen Landesbibliothek Detmold.
- 13 Houben benutzte sie für verschiedene Publikationen zur Zensurgeschichte, vor allem für sein Standardwerk „Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart“ (2 Bde., 1924-1928).
 - 14 Eine kurze Passage über Grabbe findet sich in Jungs „Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen“ (1842). In: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1964, Bd. 5, S. 145.
 - 15 Mitternachtzeitung für gebildete Stände. Braunschweig, Nr. 165, 10. Oktober 1836. Nachgedruckt ebd., S. 25-31.
 - 16 Heinrich Laube: Das Wiener Stadttheater. In: Heinrich Laubes gesammelte Werke in fünfzig Bänden. Unter Mitw. von Albert Hänel hrsg. von Heinrich Hubert Houben. Bd. 32. Leipzig 1909, S. 113.
 - 17 Vgl. Felix Matuszkiewicz: Führer durch das Städtische Heimat- und Laubemuseum zu Sprottau. Sprottau 1929, S. 3, 11-12.
 - 18 Vgl. die Abbildung „Blick in das Laubezimmer“. Ebd., S. 10.
 - 19 Vgl. dazu Bernd Kortländer: Probleme einer Edition der Briefe Heinrich Laubes. In: Bernd Füllner (Hrsg.): Briefkultur im Vormärz. Vorträge der Tagung des Forum Vormärz Forschung und der Heinrich-Heine-Gesellschaft am 23. Oktober 1999 in Düsseldorf. Bielefeld 2001, S. 186f.
 - 20 Diese Zahlenangaben entnehme ich Houbens maschinenschriftlichem „Verzeichnis meiner Laube-Briefsammlung“. Einen Vergleich mit dem Bestand bzw. eine detaillierte Kollationierung der in Detmold vorhandenen Briefe konnte bislang nicht erfolgen.
 - 21 Bernd Kortländer: Probleme (Anm. 19), S. 189-194.
 - 22 Auch den Briefwechsel zwischen Brockhaus und Gutzkow – 2251 Schriftstücke – hat Houben hier vollständig und exakt erfasst. Er befindet sich heute als Teil von Houbens großer Gutzkow-Sammlung in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt/M.
 - 23 Bernd Kortländer: Probleme (Anm. 19), S. 187f.
 - 24 Ebd., S. 187.
 - 25 Ebd., S. 189.
 - 26 Es ließ sich nicht feststellen, ob dieser Brief schon einmal gedruckt wurde oder wo sich heute die Handschrift befindet.
 - 27 Vgl. Wilhelm Frels: Deutsche Dichterhandschriften von 1400 bis 1900. Leipzig 1934, S. 177.
 - 28 Das Leipziger Verlagshaus von Haessel ist während eines Luftangriffs im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, das Archiv verbrannt (mündliche Auskunft von Prof. Wolfgang Lukas, Wuppertal).
 - 29 Vgl. Walter Lange: Heinrich Laubes Aufstieg (Anm. 7), S. 112.

PETER SCHÜTZE

Jahresbericht 2011/2012

Netzwerk, Literaturland [lila we:], Vielfalt und Fülle, Profilierung der Region: Schlagworte, die bedeuten sollen, dass die würzige Luft westfälischer Literatur in Bewegung gerät – *ich hoffe, sie soll frisch seyn, wie Lippe's Wald* (Grabbe, 1835). Jedenfalls hat auch unsere Gesellschaft die Fenster geöffnet, um etwas davon hereinzulassen.

Anfang 2011 trat die „AG Literatur“ – zugehörig zum Projekt *Kultur in Westfalen* des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe – in Hamm zusammen. Die Initiatoren setzten sich dafür ein, die „Qualität, die Vielfalt und Fülle“ des literarischen Lebens unserer Regionen „stärker nach außen zu tragen“. Dem Literaturbüro Unna kam es in der Folgezeit zu, ein Konzept zu entwickeln. Unter dem Namen „literaturland westfalen“ [lila we:] soll es im Herbst 2012 erstmalig ins Werk gesetzt werden. Die Kooperationspartner, Kulturbüros, Büchereien, literarische Vereine und Gesellschaften haben mit ihren Veranstaltungen ein großes, auf die jeweiligen Orte verteiltes Festival aufgezogen, bei dem Beziehungen zwischen Autoren, literarischen Plätzen und Landschaften, zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ Dichtung auf ganz unterschiedliche Weise in den Blick gefasst wurden. Auch die Grabbe-Gesellschaft gehörte zu den Partnern der ersten Stunde. Sie hat sich, gemeinsam mit der Peter Hille-Gesellschaft (Vorsitzender: Dr. Michael Kienecker) und anderen Institutionen auf die Spuren von Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking begeben. Deren Buch *Das malerische und romantische Westfalen* nahmen wir als Cicerone, um im Rahmen der [lila we:]-Herbstaktion Reisen, Lesungen, musikalische und literarische Auftritte durchzuführen, im Raume Detmold, Höxter, Nieheim wie auch auf einer Fahrt über Hemer, Hohenlimburg, Hattingen bis Dortmund.

Beste Erfahrungen mit einer solchen Bündelung von Kulturveranstaltungen, bei denen die Grabbe-Gesellschaft sich profiliert beteiligt und in die Öffentlichkeit tritt, haben wir bereits im vergangenen Jahr gemacht: Am 9./10. September 2011 waren unsere Mitglieder eingeladen, das Programm der befreundeten Hille-Gesellschaft in Erwitzen, Nieheim und Holzhausen sowie Lesungen und musikalische Veranstaltungen in Corvey, Marienmünster und Bielefeld zu besuchen. Am 11. September schloss sich in Detmold eine vom Verfasser geleitete literarische Stadtführung an, als Beitrag der Grabbe-Gesellschaft zum *Tag des offenen Denkmals*, und am 12., dem 175. Todestag Christian Dietrich Grabbes, fanden wir uns traditionsgemäß am Grab des Dichters auf dem Weinbergfriedhof zusammen. Am Abend hielt Lothar Ehrlich, unser neuer stellvertretender

Präsident, im Grabbe-Haus einen Vortrag zur Aktualität Grabbes auf dem Theater. Er verschaffte sich und seinem neugierigen Publikum einen beachtenswerten Einstand.

Verantwortlich für die Planung dieses langen Wochenendes war unser Geschäftsführer, Hans Hermann Jansen, der sich die Durchführung solcher vierteiligen Kulturveranstaltungen und die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Gesellschaften zur ganz persönlichen Aufgabe gemacht hat. Für sein in verschiedenste Bereiche greifendes, meist ehrenamtliches Engagement wurde Hans Hermann Jansen am 27. Juli 2011 mit dem Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet; die Ehrung fand am 21. Oktober 2011 im Kloster Brenkhausen statt. Wir gratulieren an dieser Stelle noch einmal von ganzem Herzen zu dieser hohen Anerkennung seiner zahlreichen Meriten, seines organisatorischen und künstlerischen Einsatzes, der auch der Grabbe-Gesellschaft immer wieder zugutekommt.

Jansen stellte auch die Verbindung zu *Literaturland Westfalen* her. Wir danken ihm zahlreiche Initiativen und neuen Auftrieb für das Selbstverständnis und die Außenwirkung der Grabbe-Gesellschaft. Diese Öffentlichkeit ist für unseren Bestand unerlässlich. Es mangelt überall in den literarisch engagierten Vereinen an Nachwuchs, und es kann nicht genug getan werden, dem entgegenzuwirken. Als trauriges Beispiel sei nur die Böckerhof-Gesellschaft angeführt, die sich mittlerweile aufgelöst hat.

Von großer Bedeutung ist für uns die Einrichtung eines Grabbe-Portals im Internet, das am 12. September 2011 freigeschaltet wurde. Es handelt sich dabei um ein neues digitales Informationssystem, das sämtliche erhaltenen Texte Grabbes präsentiert: Dramatische Werke, Rezensionen, theoretische und biographische Schriften und den gesamten bis heute erfassten Briefwechsel. Das Grabbe-Portal wurde von der Lippischen Landesbibliothek, dem Heinrich-Heine-Institut und vom Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren an der Universität Trier erstellt; zuständig für die Leitung des Projekts waren Dr. Bernd Füllner (Düsseldorf), Dr. Thomas Burch (Trier) und Detlev Hellfaier M.A. (Detmold). Ute Schäfer, NRW-Ministerin für Familie, Kultur und Sport, würdigte auf der Eröffnungsveranstaltung in der Lippischen Landespolitik die vorbildliche Leistung der Urheber: „Zum Erhalt des kulturellen Erbes gehört auch, dass Kulturgut digitalisiert und zugänglich gemacht wird. Das erleichtert den Zugang zu den Schätzen unserer Kultur für eine breite Öffentlichkeit. Das Grabbe-Portal ist ein gelungenes Beispiel dafür.“

Auch im Innern unserer Gesellschaft hat sich einiges getan. 2010 war nicht auszuschließen, dass eine effektive Vorstandsarbeit nicht mehr geleistet werden konnte. Als Konsequenz wurde an eine ‚Ehe‘ mit anderen literarischen Gesellschaften gedacht. Die Wahl des Vorstands musste aus der regulären

Mitgliederversammlung im Herbst 2010 vertagt werden: Es konnten keine neuen Kandidaten vorgeschlagen werden, wegen ihrer Verpflichtungen fernab von Detmold erklärten sich die beiden Vorsitzenden unter den bestehenden Bedingungen jedoch nur bereit, ihre Ämter interimistisch bis zur Wahl eines regulär amtierenden Vorstandes fortzuführen. Eine außerordentliche Versammlung folgte dann am 9. April 2011, und der Aufschub hat sich gelohnt. Die Gefahr ist gebannt, auf die derzeit beste denkbare Weise. Die Sorge einiger Mitglieder, die Grabbe-Gesellschaft sollte eingeschmolzen werden, war im Übrigen unbegründet: Sie sollte stets und wird weiter ihr unverkennbares Profil behalten.

Der Neuwahl voraus ging die Verabschiedung von Prof. Kurt Roessler, der nicht wieder für das Amt des Vizepräsidenten kandidierte. Er wolle, so erklärte er, den Schwerpunkt seiner Arbeit ganz in seine Heimat an den Mittelrhein verlegen und dort, wenn möglich, eine in dieser Region aktive Freiligrath-Gesellschaft ins Leben rufen, in Verbindung freilich mit der Grabbe-Gesellschaft. Für uns wird die Beschäftigung mit Leben und Schaffen Ferdinand Freiligraths nach wie vor ein Schwerpunkt bleiben. Wenn es zur Gründung einer solchen rheinischen Dichtergesellschaft kommt, so sollte Roessler sie im Beirat der Grabbe-Gesellschaft vertreten. Der Präsident dankte ihm für zehn Jahre engagierter Arbeit im Vorstand, für die Leitung höchst anregender Studienfahrten, den überaus eifrigen Einsatz für „seinen“ Freiligrath und die redaktionelle Betreuung des Jahrbuches. Unter dem starken Beifall des Auditoriums wurden dem scheidenden stellvertretenden Präsidenten eine Flasche Riesling und eine kolorierte Landkarte des Fürstentums Lippe aus dem Jahr 1750 überreicht.

Als Nachfolger Kurt Roesslers wurde einstimmig (bei eigener Enthaltung) der renommierte Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Lothar Ehrlich aus Weimar gewählt. Ehrlich, 1943 geboren, war in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und der Klassik Stiftung Weimar tätig, von 1985 an war er Professor für Geschichte der deutschen Literatur. Seine Publikationen über Christian Dietrich Grabbe gehören nach wie vor zu den wichtigsten Arbeiten über den Dichter. Sein Abschied aus dem Berufsleben ließ es zu, nun aktiv in der Grabbe-Gesellschaft mitzuwirken: ein großer Gewinn für unsere Arbeit. Dr. Peter Schütze, der die Wahl Ehrlichs zur Bedingung für seine Kandidatur gemacht hatte, wurde ebenfalls einstimmig (bei eigener Enthaltung) als Präsident wiedergewählt. Ebenso wurden Hans Hermann Jansen (Geschäftsführer) und Christian Weyert (Schatzmeister) in ihren Ämtern bestätigt; neue Schriftführerin wurde Carmen Jansen. Sie löst Walter Hunger in dieser Position ab, dem für seine bisherige Arbeit herzlich gedankt wurde.

Prof. Dr. Detlev Kopp, Leiter des Aisthesis Verlages und Geschäftsführer des Forum Vormärz Forschung, konnte für den Beirat gewonnen werden, ebenso

der Direktor der Lippischen Landesbibliothek, Detlev Hellfaier M.A. Als Vertreter der Theaterpraxis bleibt Jürgen Popig (jetzt Heidelberg) im Beirat – vom Landestheater Detmold ist derzeit leider keine aktive Teilnahme im Gremium zu erwarten. Als Verbindungsmann zum Lippischen Heimatbund konnte, in Nachfolge des hochbetagt verstorbenen Dr. Helfried Prollius, Herr Georg Weis gewonnen werden.

Auch bei der Redaktion des Jahrbuches, die traditionell in den Händen des Vizepräsidenten liegt, gibt es einen Wechsel. Als Herausgeber werden von nun an Prof. Lothar Ehrlich und Prof. Detlev Kopp zeichnen. Beide gaben ihre Absicht, das Grabbe-Jahrbuch „künftig wieder stärker mit der akademischen Forschung zu verbinden“, in einem Rundschreiben an potentielle Autoren kund, und es bleibt zu hoffen, dass der Aufruf bei den Gelehrten ein kräftiges Echo findet. Nach mehreren Doppeljahrbüchern soll der Band wieder im jährlichen Rhythmus erscheinen und jeweils zum Jahresende herausgebracht werden.

So erfolgversprechend diese Veränderungen auch sein mögen, jugendlicher wird die Grabbe-Gesellschaft dadurch nicht, trotz des gelegentlichen Beitritts junger Wissenschaftler. Wie in so vielen ehrenamtlich wirkenden Vereinen fehlt auch uns der Nachwuchs. Um größeres Interesse an der Arbeit unserer Gesellschaft und an einer Mitarbeit in ihr zu wecken, hat Prof. Ehrlich erneut Kontakte zum Theater und zu den Detmolder Schulen aufgenommen. In der prall gefüllten Aula des Grabbe-Gymnasiums hielt er anlässlich eines Aktionstages am 16. März 2012 einen Vortrag über die Entwicklung des deutschen Dramas von Goethes *Iphigenie auf Tauris* bis Büchners *Woyzeck*. Er behandelte darin die Sonderstellung Grabbes in der europäischen Dramatik, stellte seinen Bruch mit der regelhaften Ästhetik dar und verortete für die Schüler seine Position im Epochenwandel der nachklassischen Zeit, in der die „Kunstperiode“ überwunden wurde.

Weiterhin gelten unsere Bemühungen auch einer erneuten Einrichtung des seit 2004 ausgesetzten Grabbe-Preises. Erste Gespräche dazu wurden mit dem Bürgermeister der Stadt Detmold, Rainer Heller, und dem Kultur-Fachbereichsleiter Jürgen Grimm geführt. An eine direkte Finanzierung durch die Stadt ist derzeit leider nicht zu denken. Da die Mitglieder unseres Vorstandes nicht durchgehend in Detmold beschäftigt sind, ist eine Teilnahme an Projekten, über die private Sponsoren für die Verleihung eines Dramenpreises gewonnen werden können, noch nicht abzusehen. Die Frage wird uns weiter beschäftigen.

Pünktlich zum 210. Geburtstag des Dichters fand am 11. Dezember 2011 der jährliche Grabbe-Punsch erneut in der Gaststätte „Braugasse 2“ bei Friedhelm und Konny Ratmeier statt. Wir konnten zahlreiche Gäste willkommen heißen, darunter auch Prof. Dr. Wolfgang Braungart aus Bielefeld. Sie feierten den Dichter im Dampf der heißen Getränke, mit denen das liebenswerte Wirtspaar sie in beste Laune versetzte. Besten Dank für diese schmackhafte Spende! Im

Mittelpunkt der Feier stand der Vortrag von Nesrin Bartel über *Orientalismus bei Heine und Grabbe*. Für morgenländische Stimmung sorgte eine Bauchtanz-Darbietung, passend dazu Pedrillos Romanze aus Mozarts *Entführung aus dem Serail*, vorgetragen von einem Gesangsschüler, am Klavier begleitet von Hans Hermann Jansen, der für den Ablauf dieses vergnüglichen Jahresabschlusses zuständig war und gemeinsam mit dem Präsidenten moderierte.

Zwei Bühnenergebnisse sind zu erwähnen: In Hannover und in Karlsruhe stand 2011/12 Grabbes Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* auf dem Spielplan. Wegen eines bedauerlichen Bühnenunfalls, bei dem der Hauptdarsteller, der bekannte Schauspieler Bernd Grawert, sich schwer verletzte, musste die Premiere im Staatstheater Hannover am 16. April 2011 abgebrochen werden; das Stück gelangte nicht mehr auf den Spielplan. Über die Aufführung in Karlsruhe ist in diesem Jahrbuch ausführlich zu lesen. Zwei der Vorstellungen wurden von Mitgliedern unserer Gesellschaft besucht, Lothar Ehrlich wurde zu einer Podiumsdiskussion über Grabbes *Gotthland* und die Inszenierung am Badischen Staatstheater eingeladen. Sie fand am 12. Februar 2012, am Nachmittag vor einer Vorstellung des Werkes, statt.

Hinzuweisen ist ferner auf die vom Aisthesis Verlag vertriebene DVD-Dokumentation *Ferdinand Freiligrath – Im Herzen trag ich Welten*. Dr. Bernd Füllner führt darin durch die schöne Ausstellung, die, von der Lippischen Landesbibliothek vorbereitet, zunächst dort, dann bis zum 27. März 2012 im Heinrich-Heine-Institut gezeigt wurde. Ferner ist in Ausschnitten die Ferdinand Freiligrath-Lesung Peter Schützes zur Finissage in Düsseldorf wiedergegeben, ergänzt durch Liedvorträge von Dieter Süverkrüp.

Am 23. Juli 1887, vor 125 Jahren, wurde Prof. Dr. Alfred Bergmann in Waldheim/Sachsen geboren. Wenn man mit Superlativen auch vorsichtig umgehen sollte: Dieser bedeutende Gelehrte und Sammler hat sich wie kein anderer um die Erforschung des Werkes und des Lebens Christian Dietrich Grabbes verdient gemacht. 1938 ging seine überaus umfangreiche, mit Raritäten bestückte Sammlung in den Besitz der Detmolder Bibliothek über und wurde als *Grabbe-Archiv Alfred Bergmann* in der wissenschaftlichen Welt bekannt (Vgl. Karl-Alexander Hellfaier: *Alfred Bergmann und das Grabbe-Archiv der Lippischen Landesbibliothek*. Heimatland Lippe 1977, 1). Er selbst bezog als Bibliothekar ebenfalls seinen Wohnsitz in Detmold. Seine Tätigkeit im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv in den Jahren zuvor wird von Burkhard Stenzel in diesem Jahrbuch eingehend gewürdigt. Im Unterschied zu all denen, die nach 1933 aus Grabbe einen Propheten des Dritten Reiches zu machen versuchten, hielt Bergmann seine Arbeiten frei von nationalsozialistischer Propaganda. So konnte dieser integre Mann, der von der britischen Besatzung 1945 zum kommissarischen Leiter der Landesbibliothek eingesetzt wurde, 1948 auch für eine Neugründung

der Grabbe-Gesellschaft sorgen. Bis 1952 blieb er ihr Vorsitzender. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann er mit der seit Jahrzehnten vorbereiteten und dann seit 1953 von der Göttinger Akademie der Wissenschaften herausgegebenen historisch-kritischen Grabbe-Edition, die er, ganz auf sich gestellt, 1973 abschließen konnte – zwei Jahre vor seinem Tod am 19. Juli 1975. Von den in Detmold geplanten Würdigungen – einem Kolloquium und einer Ausstellung in der Bibliothek – kann hier noch nicht berichtet werden; es sei aber zunächst hingewiesen auf zwei weitere Veröffentlichungen zum Thema: Klaus Nellner: *Das Grabbe-Archiv Alfred Bergmann der Lippischen Landesbibliothek* (Grabbe-Jahrbuch 1985) und zuletzt Julia Freifrau Hiller von Gaertringen „*Thu nicht gerührt und albern*“. *Zum 100. Geburtstag des Detmolder Grabbe-Archivs und zum 2000. Jahrestag der Hermannschlacht* (Grabbe-Jahrbuch 2007/2008).

Von unseren Mitgliedern Dr. Helfried Prollius und Ulrich Bickel mussten wir uns leider für immer verabschieden. Ihnen gilt unser herzliches Gedenken.

LOTHAR EHRLICH

Neuere Forschungen zu Grabbes Dramen- und Theaterästhetik

I.

In einer Rezension der ersten Auflage von Volker Klotz' *Radikaldramatik*¹ lobte Peter Pütz „die ungedruckte Art des Schreibens, die ohne schlechtes Gewissen auf jede Fußnote und Sekundärliteratur verzichtet, so daß sie weit davon entfernt ist, Tertiärliteratur zu werden.“² In der zweiten, im Wesentlichen unveränderten Auflage wurde diese Besprechung als „Bilanz“ mitabgedruckt.³ Tatsächlich charakterisierte der Rezensent Pütz sehr eingängig Methode und Ergebnisse des Autors Klotz, die nach wie vor – und zwar nicht nur im Hinblick auf die „Radikaldramatiker“ Holberg, Nestroy, Kleist und Grabbe – unabgeholten sein dürften. Selbst wenn man den vollständigen Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur bedauerte oder gar als unwissenschaftlich ablehnte, wäre wohl einerseits die Feststellung zulässig, dass Klotz' Arbeit zur Geschichte des Dramas, der Dramaturgie und des Theaters der Forschung wesentliche Impulse vermittelte, die indessen noch zu wenig aufgegriffen wurden. Andererseits ist die polemische Warnung vor „Tertiärliteratur“ in der Literaturwissenschaft wohl nicht völlig abwegig, und auch die Grabbe-Forschung ist keineswegs frei von dieser Tendenz.

Ein Forschungsbericht, der die Sekundärliteratur mit Perspektive auf die Primärliteratur nahezu vollständig referierte, tendierte demnach gleichsam zur „Quartärliteratur“, zumal in manchen Publikationen allzu sehr sowohl auf andere primäre und sekundäre Quellen sowie auf Sekundärliteratur in vertikaler und horizontaler Dimension abgehoben wird.⁴ Einzelne Inhalte und Formen von Grabbes Werken – sogar isolierte, aus dem Zusammenhang gerissene Segmente und Zitate – stellen immer häufiger für Interpretationen nur instrumentalisierte Anlässe dar. Insofern mag Volker Klotz' direkter und unmittelbarer Zugriff auf das theatralische Werk Grabbes produktiver sein als manche Deutungen aus dem Horizont der unentwegt produzierten Sekundärliteratur, die nicht so sehr von der Gesamtheit der Primärliteratur (dem Werk) ausgehen, sondern von heutigen, sich ständig wechselnden Diskursen, die nicht immer differenziert angewandt werden, aber oft das Verständnis der künstlerischen Produktion weitgehend determinieren. Ein Beitrag zu wissenschaftlicher „Quartärliteratur“ in Gestalt eines positivistischen Berichts, der sich mit der im letzten Jahrzehnt entstandenen Sekundärliteratur zu Grabbe befasst, ist mithin nicht beabsichtigt, vielmehr eine konzentrierte kritische Auseinandersetzung

mit Forschungsergebnissen, soweit sie sich auf die Ästhetik seiner dramatischen Werke beziehen. Daher versteht sich das Folgende nicht als eine Fortsetzung früherer Forschungsberichte zu Grabbe⁵, sondern schlägt einen anderen Weg ein – den der Reflexion innovativer Arbeiten, die sich dramen- und theaterästhetischen Momenten der Werke im Kontext der Entwicklung der literarischen Gattung und des Theaters zuwenden.

Das Verfahren ist deswegen gerechtfertigt, weil in den Apparaten der vorhandenen Sekundärliteratur ohnehin meist eine wechselseitige Kommentierung anderer Methoden und Interpretationen stattfindet, so dass es nicht sinnvoll wäre, diese nochmals zu resümieren und sich dabei eine übergreifende dritte Wertungsinstanz anzumaßen. Ohnehin sind summierende Forschungsberichte aus der Mode gekommen. Auf die Konstruktion einer „Quartärliteratur“ kann aber auch deswegen verzichtet werden, da ein Realienband der *Sammlung Metzler* das Schrifttum bis Mitte der 1990er Jahre umfassend annotiert⁶ und die Bibliographien im *Grabbe-Jahrbuch* die Primär- und Sekundärliteratur bis in die Gegenwart regelmäßig verzeichnen.⁷ Allerdings besteht ein Desiderat des Metzler-Bandes und der Forschung im Ganzen darin, dass die spezifischen ästhetischen Probleme der widersprüchlichen Herausbildung moderner Dramen- und Theaterkonzepte bei Grabbe – über allgemeine Einsichten zur Entstehung offener, epischer Dramenformen hinausgehend – immer noch nicht hinlänglich behandelt sind. Die differenzierte Klärung dieser ästhetischen Fragen ist vor allem deshalb erforderlich, weil eine Besonderheit seines Werkes darin besteht, dass es – im Unterschied zu anderen Dramatikern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kleist, Büchner, Hebbel, Nestroy, Raimund etc.) – geistig und künstlerisch wesentlich heterogener ausgeprägt und daher sowohl seine theatergeschichtliche Stellung als auch seine Bedeutung in der Entwicklung des modernen Dramas schwieriger zu bestimmen ist.

Für Volker Klotz sind Holberg, Nestroy, Kleist und Grabbe deswegen „Radikaldramatiker“, weil sie sich dem „vorgefundenen Standard des anspruchsvollen wie des anspruchslosen Bühnenangebots ihrer Zeit“ verweigern und durch ihre innovativen theatralischen Bestrebungen zu „Vorläufern des eigentlichen Avantgarde-Theaters“ wurden.⁸ Und Grabbes vergebliche Versuche, auf dem zeitgenössischen Theater zu reüssieren, sind insofern gegen alle damals realisierten dramaturgischen Konzepte gerichtet:

Hinweg vom Tun und mehr noch vom Lassen der gestandenen Dramatiker seiner Zeit, die letztlich noch immer den klassizistischen Mustern nachhängen: ob sanfte oder gewaltsame Großmeister wie Grillparzer und Hebbel, ob beflassene Kleinmeister wie Gutzkow und Laube; nicht zu reden von geschickten Textlieferanten wie die landauf landab gespielte Birch-Pfeiffer.⁹

Demgegenüber entwarf Grabbe eine „Dramaturgie des Plus Ultra“, die keinerlei feste Regeln akzeptierte oder gar verwirklichte. So entstand eine Dramatik, die sich „seltsam ungleichartig, ungleichgewichtig und ungleichwertig“ darstellt. Klotz unterscheidet alternativ zwischen den ausgeprägt „vor-avantgardistischen“ Theaterstücken *Herzog Theodor von Gothland*, *Don Juan und Faust*, *Napoleon oder die hundert Tage*, *Hannibal*, *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* und den „vergleichsweise konventionell[en]“ Hohenstaufen-Dramen (*Kaiser Friedrich Barbarossa* und *Kaiser Heinrich der Sechste*), *Marius und Sulla* und *Die Hermannsschlacht*.¹⁰ *Hannibal* und *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* werden als exemplarische Beispiele für die angewandte moderne Dramaturgie in Tragödie und Komödie behandelt – in beiden Interpretationen vorwiegend unter dramen- und theaterästhetischen Aspekten. Im *Hannibal* steht im Zentrum eine eigentümlich doppelte dramatische Konstellation, die sowohl tragische als auch komische Akzente setzt und szenisch vermittelt. Die ästhetische Modernität sei vor allem an diesen miteinander korrespondierenden Stilebenen des Stückes, der epischen Gestaltung von kontrastierenden Handlungssegmenten und Figuren (mit einem ausgeprägten Rollenbewusstsein), an durchgehenden stilistischen Brechungen, Spiegelungen und sogar Verfremdungen zu erkennen. *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* versteht Klotz nicht nur als eine Literaturkomödie, vielmehr werde in diesem extrem desillusionierenden Lustspiel „Theater durch Literatur und Literatur durch Theater komisch aus den Angeln gehoben [...]“,¹¹ gleichsam ad absurdum geführt. Dabei trüge Grabbes Stück Züge eines „prä-natale[n] Surrealismus“, es nähme „bildnerische und poetische Montagen vorweg im Stil von Max Ernst, Louis Aragon, Yvan Goll“.¹² Neben den Publikationen von Volker Klotz¹³ bieten vor allem die Bände *Grabbes Welttheater* (2001)¹⁴ – hierin besonders die Aufsätze von Kurt Jauslin¹⁵, Maria Porrmann¹⁶ und Florian Vaßen¹⁷ – und *Der Cid* (2009)¹⁸ methodische und substanzielle Ausgangspunkte für die weitere Reflexion der Dramen- und Theaterauffassungen Grabbes an. Vor allem die Entdeckung und ästhetische Neubewertung (sowie theatralische Aneignung) des 1835 in Düsseldorf entstandenen Opernlibrettos *Der Cid* im Horizont der Intentionen von Volker Klotz verdient dabei besondere Beachtung und Anerkennung. In den Bericht einbezogen werden weiterhin zwei selbständige Veröffentlichungen aus der Mitte der 1990er Jahre, die dramaturgische Probleme thematisieren: der Sammelband *Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne* (1996)¹⁹ und die Monographie von Roy C. Cowen (1998), die sich intensiv mit der Sekundärliteratur auseinandersetzt und insofern einen wichtigen Beitrag zur Forschungsgeschichte liefert.²⁰ Und im letzten Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung erschienen Studien von Sientje Maes und Antonio Roselli, die spezielle dramenästhetische Aspekte behandeln.²¹

II.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Grabbes Werke weder geistig noch künstlerisch in irgendeiner Weise interpretatorisch vereinseitigt werden dürfen, denn ihre geistige und ästhetische Besonderheit besteht eben gerade darin, dass in ihnen verschiedene Positionen und Tendenzen radikal und unveröhnlich zum Ausdruck kommen. Und es ist evident, dass sich in den einzelnen Schaffensperioden und in den einzelnen Theaterstücken von *Herzog Theodor von Gothland* (1821) bis zur *Hermannsschlacht* (1836) oder gar zum *Cid* (1835) divergierende inhaltliche und formale Absichten durchsetzten, die das Gesamtwerk als ausgesprochen uneinheitlich erscheinen lassen und daher auch unterschiedliche Wirkungsstränge in der Rezeptionsgeschichte entfalten konnten. Die weltanschauliche Verfasstheit und die ästhetische Form eines Dramas stehen jeweils im Gegensatz zu einem anderen, das der Autor geistig und dramaturgisch auf wiederum neue Weise profilierte. Daher beabsichtigte auch der Verfasser der letzten Monografie, Roy C. Cowen, die „Widersprüche und Spannungen als Merkmale der Zeit, des Lebens und der Dichtung Grabbes“²² komplex herauszuarbeiten. Und die Spezifik der „Widersprüche und Spannungen“ stellt sich im Werkzusammenhang immer wieder verändert dar – und das betrifft zumal die Ästhetik der Dramen. Insofern wäre mit Volker Klotz zunächst grundsätzlich festzuhalten, dass Grabbe als dramaturgischer Experimentator selbstverständlich in die Tradition der „Vor-Avantgarde“ gehört, doch bliebe dann immer noch die Frage: in welchem Sinne, unter welchen Aspekten und mit welchen Stücken.

Beziehen sich die Kriterien für eine Kategorisierung beispielsweise auf die wirkungsästhetische Strategie des Dramas – eines aristotelisch geschlossenen, dramatischen, klassischen oder eines nichtaristotelischen, offenen, postdramatisch-epischen, nichtklassischen Dramas –, auf das angestrebte Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, auf die Dramaturgie und die dramatische Struktur des Stückes, auf die Spielweise (Verhältnis von Einfühlung und Distanzierung), auf den Figurenaufbau, die Redeweise der Figuren, die Sprache oder, kurz, auf die Beziehung zwischen Literarizität und Theatralität in einem Drama oder – vielleicht besser – in einem Theaterstück Grabbes? Die theatralischen Genres (Lustspiel, Trauerspiel, Schauspiel) wären bei der Bestimmung des theatergeschichtlichen Standortes genauso zu berücksichtigen wie die künstlerischen Traditionen (alternativ: das klassische Theater oder das europäische Volkstheater), die Grabbe als Autor aufgriff und schöpferisch verarbeitete – und zwar äußerst differenziert. Der „Radikaldramatiker“ erscheint in der Geschichte des Dramas und Theaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – von der Rezeption ganz abgesehen – also in voneinander beträchtlich abweichenden ästhetischen Modifikationen.

Florian Vaßen kommt das Verdienst zu, moderne theaterwissenschaftliche Diskurse in die Grabbe-Forschung eingeführt zu haben, indem er *Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit*²³ untersuchte. Stärker als dies vorher in der einschlägigen Sekundärliteratur geschehen ist, überwindet er die Schranken einer vorwiegend literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation der Dramen, die er eben als das begreift, was sie wahrhaftig sind, eben „Theatertexte“, situiert in einem bestimmten historischen „Theatralitätsgefüge“. Methodisch bezieht er sich dabei auf Arbeiten u.a. von Katharina Keim²⁴ und Gerda Poschmann²⁵ zum „postdramatischen“ Drama, in denen die Entwicklung des traditionellen dramatischen Dramas zu einem innovativen postdramatischen Theaterstück, z.B. an den Werken Heiner Müllers, skizziert wird. Diesen methodischen Ansatz verallgemeinert Hans-Thies Lehmann zur Theorie und Praxis eines „postdramatischen Theaters“, das die „Vorherrschaft des Textes“ zu Gunsten von „Tanz, Chor, Musik, hochstilisierte[n] Abläufe[n], erzählende[n] und lyrische[n] Texte[n]“ endgültig verabschiedet.²⁶ Obwohl auch das „Texttheater“ eine „genuine und authentische Spielart des postdramatischen Theaters“²⁷ bliebe, dominiere seit den 1970er Jahren immer mehr „die Zerstörung der Grundlagen des [...] dramatischen Theaters, die radikale Transformation des Szenischen im zweideutigen Licht der Medienkultur.“²⁸

Im Lichte dieser Entwicklung von Drama und Theater und des ästhetischen Paradigmenwechsels – erst seit den 1970er Jahren – erscheint Brechts Theorie des epischen Theaters keineswegs mehr als eine Revolution, sondern als die letzte Stufe eines sich allerdings enorm veränderten dramatischen Theaters. Und auch sein Verweis auf die Vorläufer des epischen Dramas in Deutschland lässt am Ende die Frage unbeantwortet, wie „revolutionär“ oder wie „radikal“ der „Radikaldramatiker“ Grabbe dabei wirklich gewesen war:

Die Linie, die zu gewissen Versuchen des epischen Theaters gezogen werden kann, führt aus der elisabethanischen Dramatik über Lenz, Schiller (Frühwerke), Goethe (Götz und Faust, beide Teile), Grabbe, Büchner.²⁹

Wie die Dramen Grabbes in diesem Prozess geschichtlich auch zu verorten sein mögen, bleibt es doch bei der Feststellung, dass ihnen eine antizipierende Bedeutung bei der Herausbildung epischer, offener Dramenformen zukommt. Vaßen übernimmt den Begriff „Theatralitätsgefüge“ von Rudolf Münz. Er umfasst vier kulturelle Sphären: das „Theater als offizielle Kunstinstitution“, die „Theatralisierung der Alltagswelt“, das „Antitheater als kritische Gegenwelt zum institutionellen Kunsttheater“ und das „Nicht-Theater“ als „Verhinderung von Kunst- und Antitheater etwa durch Verbot, Zensur oder Ausgrenzung“.³⁰ In unserem Zusammenhang kann das Moment der „Theatralisierung der Alltagswelt“ zu-

nächst unberücksichtigt bleiben, obwohl es in Grabbes Leben und Werk in vielfältigen (Selbst-)Inszenierungen anzutreffen ist. Vaßen konzentriert sich auf die Grabbe betreffenden komplexen und komplizierten Beziehungen zwischen dem offiziellen Theater (dem Hoftheater, dem Stadttheater), dem Anti-Theater (gegen die herrschenden Theaterverhältnisse gerichtete Konzeptionen, z.B. dem europäischen Volkstheater) und dem Nicht-Theater. Sicher ist ihm zuzustimmen, wenn er feststellt, dass Grabbe für das Kunst-Theater der Restaurations-epoche schrieb, von diesem aber immer wieder abgestoßen wurde. Andererseits schränkt er ein, dass Grabbe lediglich eine „gewisse Affinität zum Volkstheater“³¹ (als Anti-Theater) besessen habe – was mit Verweis auf *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* und *Cid*, aber auch auf die späten Geschichtsdramen, zu gering veranschlagt sein dürfte. Schließlich gehören zu dieser europäischen Tradition des Anti-Theaters auch die offenen epischen und desillusionistischen Strukturelemente, die das moderne Drama konstituierten. Zutreffend beschreibt Vaßen Grabbes Frustration als Autor des Nicht-Theaters im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Dramatikern sowie sein unentschiedenes Bewegen zwischen diesen Theatersphären, das ihn schließlich in eine ausweglose Situation manövrierte. Die entscheidende Ursache für das Scheitern Grabbes erkennt Vaßen in der „auffälligen Unbestimmtheit seiner Person und seiner Texte“, wodurch ihm die durchaus angestrebte „Anerkennung im Kunst-Theater“ versagt geblieben sei: „Die Konsequenz daraus ist letztlich nicht ein Anti-Theater als Negation, sondern die Marginalisierung im Kunst-Theater und sogar öffentliche Negierung im Nicht-Theater.“³² So naheliegend diese Schlussfolgerung auch sein mag, lässt sie doch außer Acht, dass es das „Anti-Theater“ jedenfalls in Leipzig, Berlin, Dresden, Braunschweig, Hannover, Detmold und Düsseldorf nicht gab und dass Grabbes Werk in vielen geistigen und ästhetischen Momenten doch als Beitrag zu einem künftigen Anti-Theater zu begreifen sein dürfte.

Besonderen Erkenntnisgewinn erbringen Vaßens Ausführungen zum Verhältnis von Literarizität und Theatralität im deutschen Drama und bei seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Interpretation sowie zur Spezifik der „Theatertexte“ Grabbes, von denen einige typologisch tatsächlich nicht mehr als „Dramen“ bezeichnet werden sollten – bei aller ihrer „Unbestimmtheit“ (die eine „relative Bestimmtheit“ im Konkreten indessen nicht ausschließt). Insofern wäre jeder Text neu zu definieren. Die Bedeutsamkeit der Theatralität für das Verständnis von Grabbes Werken demonstriert Vaßen am Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, einem „besonders prägnanten und gelungenen Theatertext“³³ (und wohl einem signifikanten Beispiel für einen Text des „Antitheaters“). Jene Strukturelemente allerdings, die die in der Tradition des europäischen Volkstheaters stehende und das absurde Theater vorwegnehmenden Komödie zu einem „gelungenen Theatertext“ qualifizieren, wären es

allerdings auch, die durch ihre radikale und dissonante Verwendung in anderen Stücken zu nicht „gelungenen“ Theatertexten führten. Demnach stellt sich *Herzog Theodor von Gothland* als ein solcher Text dar, den ein Theater allenfalls als einen „sprachlichen und theatralen Steinbruch für ein szenisches Experiment benutz[en] könnte.“³⁴ Auch die anderen Stücke werden von Vaßen wegen der maßlos ambitionierten Gestaltungsintentionen, die zu extrem heterogenen dramaturgischen Ausformungen führten, kritisch bewertet. Grabbes widerspruchsvolle, sich praktisch verweigernde Stellung innerhalb der Theaterverhältnisse seiner Zeit konnte in der Studie weitgehend geklärt werden, doch die abschließende Frage nach Grabbes vornehmlicher Nicht-Präsenz auf dem Theater muss wohl offen bleiben:

[...] warum dieser Theaterautor immer ein Außenseiter war und es bis ins 21. Jahrhundert geblieben ist, vor allem aber, warum seine Theatertexte damals wie heute nur einen marginalen Platz im Theater finden konnten und können.³⁵

Neben dem Aufsatz von Florian Vaßen sind es im Band *Grabbes Welttheater* die Studien von Kurt Jauslin³⁶ und Maria Porrmann³⁷, die seine Dramen im Horizont von Volker Klotz' *Radikaldramatik* als innovative ästhetische Leistungen interpretieren. Während Jauslin das dramatische Werk in seinen vielschichtigen grotesken Strukturen analysiert, entdeckt und versteht Porrmann die von der Forschung bislang vernachlässigte oder abgewertete Literatur- und Opernparodie *Der Cid* in ihrem avantgardistischen dramaturgischen Profil. Diese Intention führte einige Jahre später zu einem Buch über die „große Oper in 2 bis 5 Akten“, das auch ihre endliche Uraufführung textlich und visuell mit einer beiliegenden DVD dokumentiert.³⁸ Dieses Projekt darf als das wichtigste künstlerische und wissenschaftliche Ereignis in der Grabbe-Rezeption des letzten Jahrzehnts betrachtet werden, das hoffentlich die weitere Forschung und die Aufführungspraxis beeinflussen möge.

Die gravierenden Defizite der bisherigen Grabbe-Forschung im Hinblick auf Grabbes ästhetische Revolution in Drama und Theater werden besonders daran erkennbar, dass *Der Cid* von Alfred Bergmanns philologischen Studien bis zu Roy C. Cowens Monographie völlig unverstanden geblieben war.³⁹ Maria Porrmann stellt daher zu Recht fest: „Ausgerechnet Grabbes spezifische Theatralität wurde nicht genutzt.“⁴⁰ Den Grund erkennt sie darin, dass „inadäquate Wahrnehmungs- und Interpretationsraster für die Rezeption des ‚Cid‘ als einem höchst marginalen Werk verantwortlich sind [...]“⁴¹ In ihrer Analyse belegt sie eindrücklich, dass Grabbe in diesem Opernlibretto die Dramatik und das Theater seiner Zeit und zugleich sein eigenes dramatisches Schaffen ironisiert und parodiert hat, indem er einen ohnehin durchgehenden theatralischen Grundzug

seines Werks extrem zuspitzte. Porrmanns Darstellung beeindruckt durch die interpretative Einbeziehung früherer Theaterstücke Grabbes und seiner widersprüchlichen Erfahrungen mit dem zeitgenössischen Theater, am Ende zumal in Düsseldorf bei Karl Immermann. Die im *Cid* praktizierte dramaturgische Radikalität des Autors negiert endgültig die traditionelle illusionistische Dramatik und lässt in der sprachlich und szenisch, wenn auch fragmentarisiert gestalteten Irrationalität Elemente des modernen absurden Theaters erkennen.

Daran anknüpfend und seine Interpretation in *Grabbes Welttheater* aufgreifend und fortführend, entfaltet Jauslin sein Verständnis des *Cid* als „Grabbes Endspiel“. ⁴² Das „Opernlibretto“, das sein Düsseldorfer Freund Norbert Burgmüller vertonen sollte, ⁴³ konstituierte sich aus drei aufeinander verweisenden „Motivkreisen“: „Opernparodie“, „Literatursatire“ und „Parodie des historischen Welttheaters“. ⁴⁴ Der „extrem komprimierte Theatertext“, der assoziativ aphoristische Spielanlässe für eine Inszenierung bietet, polemisierte gegen die zeitgenössische dramatische wie musikdramatische Literatur und die traditionelle Aufführungspraxis auf dem höfischen wie bürgerlichen Theater. Jauslins Analyse belegt den theatergeschichtlichen Zusammenhang, dass Grabbe radikal bricht mit den – auch verflachten – dramaturgischen Konventionen vom barocken Theater bis zu Lessing und der Weimarer Klassik (sowie auch der Düsseldorfer „Musterbühne“ Immermanns) und ein anti-illusionistisches Spielkonzept vertritt, das sich sprachlich, mimisch und gestisch durch ständige Brechungen in Figur und Handlung szenisch realisiert und dabei auf Elemente des europäischen Volkstheaters zurückgreift. So entstand „das Modell eines absurden Theaters, das alle Sinnfragen und -antworten von sich weist.“ ⁴⁵

Jauslin begründet plausibel die Verwandtschaft von Grabbes *Cid* mit dem Wiener Volkstheater (zumal Nestroys), das freilich auf eine gemeinsame Wurzel zurückgeht – die Dramaturgie der Commedia dell'arte und anderer frühneuzeitlicher europäischer (italienischer, englischer) Wandertruppen. Dass dabei die „groteske Komik“ ⁴⁶ in den Stücken Grabbes und Nestroys eine neue ästhetische, die Moderne antizipierende Qualität gegenüber der auf Trennung ausgehenden klassischen Definition des Tragischen und des Komischen verkündet, ist evident. Andererseits dürfte ebenso einleuchtend sein, dass *Der Cid* im Vergleich zu anderen Werken Grabbes ein singuläres Beispiel darstellt. In dieser „großen Oper“ sind die grotesken Strukturelemente in einer solchen Konzentration und Komplexität versammelt, dass sie sich produktions- und wirkungsästhetisch tatsächlich am weitesten vom klassischen Theater entfernt und den postdramatischen Theaterformen nähert. Daher ist der *Der Cid* wohl das modernste Theaterstück Grabbes, weil es am konsequentesten die ästhetischen Mittel des traditionellen klassischen Dramas verneinte und innovative Gestaltungsmöglichkeiten experimentell erprobte. Im Sinne von Volker Klotz wäre

das Opernlibretto die markanteste Verwirklichung des „potenzierten Theaters“ durch den „Radikaldramatiker“ Grabbe.

Die Uraufführung des *Cid* fand statt am 19. Juli 2002 in der „Hofkunst Loipfing“ in einem Dorf in der Nähe von München. Der Regisseur Peter Kleinschmidt, der die Oper schon den Theatern in Kiel, Frankfurt/M., Köln, Stuttgart und Windhuk/Namibia vergeblich angeboten hatte, schreibt zum „Aufführungsort“, der eben keine stehende Bühne war, sondern: „[...] die ausgebauten Ställe unseres Bauernhofes, böhmisches Gewölbe und etwa 144 qm groß.“⁴⁷ Kleinschmidt, der bereits Alfred Jarrys *König Ubu* (1896)⁴⁸ inszeniert hatte, arbeitete mit einer Truppe, in der jeder Schauspieler nicht nur mehrere Rollen übernahm, sondern sie auch öffentlich wechselte: 6 Schauspieler in „etwa 40 Rollen inklusive mehrerer Millionen Soldaten.“⁴⁹ Das Ensemble identifizierte sich vollauf mit dem ästhetischen Habitus des *Cid* (anders ginge es freilich überhaupt nicht): vollständiger Verzicht auf eine auch nur im Ansatz psychologische Spielweise in einem nichtnaturalistischen Spielraum, der keine Bühne (getrennt vom Zuschauerraum) sein sollte: „Die Szenenbilder/Installationen wurden aus dem Mobilar der Wirtschaft gebaut [von den Schauspielern]. Den elektronisch/orchestralen Teil übernahm ein Musikautomat.“⁵⁰

Im Spiel dominierte der Gestus des epischen Zeigens von Kunst-Figuren (also keinen individualisierten dramatischen Gestalten), die mit komischen (grotesken, absurden) Mitteln spielerisch dekonstruiert wurden. Die Inszenierung⁵¹ lebte vom phantasievollen, komödiantischen Umgang der Schauspieler mit dem Text, der fast vollständig umgesetzt wurde, und bewies, dass Grabbes „Endspiel“ aufführbar ist, wenn man über das dem spezifischen theatralischen Angebot des Autors entsprechende Regiekonzept verfügt. Und das Publikum ließ sich auf die Inszenierung ein und vergnügte sich außerordentlich.

III.

Als *Dramatiker der Moderne* wird Grabbe in einer von Detlev Kopp 1996 herausgegebenen Publikation gewürdigt.⁵² Unter Verweis auf die in diesem Jahre erschienene erste Auflage von Volker Klotz' *Radikaldramatik*⁵³ platzierte Kopp ihn, was die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts betrifft, in einer Reihe mit Kleist, Nestroy und Büchner, deren dramatische Werke durch paradigmatische „Traditionsbrüche“ gekennzeichnet sind. Während diese Autoren im Verlaufe des 20. Jahrhunderts zu einigermaßen festen Bestandteilen des literarischen Kanons avancierten, „fristen Grabbes Bühnenstücke [...] auf dem Theater nach wie vor ein kümmerliches Dasein.“⁵⁴ Diesen unbefriedigenden Zustand endlich mit zu beseitigen helfen, ist Anliegen des Sammelbandes, der den Horizont der Literaturwissenschaft

überschreitet. Die „Modernität von Grabbes Theaterpraxis“⁵⁵ und ihre Bedeutung „für die Entwicklung des modernen Dramas“⁵⁶ sollte also im Zentrum der Beiträge stehen. Die Ankündigung des Herausgebers wird allerdings unterschiedlich eingelöst: Die modernen Elemente des „potenzierten Theaters“ des „Radikal-dramatikers“ Grabbe treten nicht in allen Aufsätzen hervor.

Carl Wiemer beabsichtigt, Grabbe als „Ahnherr einer Theorie der neuen Medien zu entdecken“,⁵⁷ indem er *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* und *Napoleon oder die hundert Tage* mit dem Instrumentarium postmoderner Methoden von Jean Baudrillard, Paul Virilio, Friedrich Kittler, Norbert Bolz u. a. assoziativ deutet. Sicher könnte man im *Napoleon* unter dem Motto „Krieg und Kino“ einzelne antizipierende Momente der gleichnamigen Schrift von Virilio ausmachen, doch dürften Grabbes performative theatralische Gestaltungstendenzen in diesem monumentalen epischen Geschichtsdrama nicht unter dem postmodernen Begriff „Technotheater“ zu subsumieren sein, obwohl entsprechende Grenzüberschreitungen bei ihm auftreten.⁵⁸ Insofern sind solche Hinweise zwar durchaus anregend, vermögen indessen die dramaturgischen und theatralischen Elemente und Strukturen des Werkes nicht hinreichend zu erfassen.

Achim Stammberger wendet sich einem sprachlichen Problem der Dramaturgie Grabbes zu und untersucht die unterschiedliche Gestaltung des Verses in *Don Juan und Faust* im Vergleich mit Goethes *Iphigenie auf Tauris*.⁵⁹ Die fundierte und subtile Gegenüberstellung der beiden Werke dokumentiert eindrucksvoll, dass Grabbes radikale Opposition gegen die idealistischen Humanitätskonzeptionen von Aufklärung und Weimarer Klassik in der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem geschlossenen aristotelischen Drama auch zu sprachlichen und metrischen Innovationen führte, die – selbst im scheinbar regelmäßigen *Don Juan und Faust* – im Grunde als programmatische Abwendung vom klassischen Dramentyp zu verstehen sind. Hervorzuheben ist die genaue und umfassende Analyse des Rhythmus und des Versmaßes in den Monologen der Stücke, auch in der *Iphigenie*, so dass die ermittelten sprachlichen Befunde zur Differenz zwischen Grabbe und Goethe höchste Plausibilität erreichen. Im Unterschied zum klassischen Autor, der alle dramatischen Figuren gleichermaßen mit dem durchgehenden Metrum, dem regelmäßigen Jambus, stilisierte, verwirklicht der anti-klassische eine „individualisierende rhythmische Differenzierung“ des Verses, die zugleich die „Dominanz der Sprache“ aufhebt, indem sie die dramatische Rede-weise des Monologs stärker auf die dissonanten Handlungsvorgänge bezieht.⁶⁰

Während Günther Nickels und Ekkehard Schreiters „hermeneutische“ und „diskursanalytische“ Interpretationen von *Don Juan und Faust* keine spezifischen dramen- und theaterästhetischen Ergebnisse erbringen,⁶¹ arbeitet Michael Vogt die theatralische Modernität von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* heraus, indem er das Lustspiel „in bezug auf die mimetische Suggestivkraft

des Theaters und die poetische Überzeugungskraft der Bühnenillusion“ von der Klassik typologisch abgrenzt und in eine Tradition stellt, die mit der Gestaltung von „Objekte[n] als Akteure[n]“ in Andreas Gryphius' *Absurda comica oder Herr Peter Squentz* (1657) einsetzte und zu August Stammers Einakter *Erwachen* (1914) führte.⁶²

Besonders nachhaltig kommt der „Dramatiker der Moderne“ im letzten Drittel des Bandes zur Geltung, das sich zwei Inszenierungen von *Herzog Theodor von Gothland* zuwendet: im Staatstheater Stuttgart 1993/94 (Regie: Martin Kusej) und im Landestheater Detmold 1995/96 (Regie: Ulf Reiher). Mit diesen Aufführungen begann eine Serie der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Grabbes früher Tragödie auf dem deutschen Theater seit den 1990er Jahren, die bis in die jüngste Gegenwart reicht⁶³ und die in der Einleitung geäußerte Annahme eines „kümmerliche[n] Dasein[s]“ vorübergehend zu widerlegen scheint. Geboten werden zwei interpretative Einführungen in die Inszenierungen von Florian Vaßen⁶⁴ sowie ein Werkstattgespräch⁶⁵ und eine Dokumentation zur Aufführung in Stuttgart⁶⁶. Das Material widerspiegelt sowohl die inhaltliche als auch die ästhetische Modernität des *Gothland*.

Die scharfe, unversöhnliche Polemik Grabbes gegen eine humane, aufklärerisch-klassische Sinnhaftigkeit individueller Existenz und der Geschichte im Ganzen auf Grundlage deprimierender Wirklichkeitserfahrungen in der Restaurationsepoche bzw. im Biedermeier (Vaßen) wird in den Inszenierungen auf die Herrschaft von Krieg, Terror und Gewalt auf dem Balkan und im Irak Anfang der 1990er Jahre (später auf die ganze Welt) erweitert. Darin erkennen Literaturwissenschaftler und Theaterleute gleichermaßen die ungeheure Aktualität des Grabbe-Stückes. Die humanistischen Entwürfe der Aufklärung und der Klassik, auch in Drama und Theater von Lessing bis Schiller und Goethe, hatten sich als schöne Illusionen erwiesen und nicht realisieren lassen. Mehr noch: Das inhumane Handeln der Menschen und Völker vollzog sich in der Geschichte des 20. Jahrhunderts in einer besonders aggressiven kriegerischen Praxis. Die „Verzweiflung“ darüber grundierten die beiden Inszenierungen mehr (Stuttgart) oder weniger (Detmold).

Die ästhetische „Modernität“ von *Herzog Theodor von Gothland* thematisiert vor allem der Beitrag von Florian Vaßen über die Detmolder Inszenierung. Er begreift Grabbes „Erstling“ (wie Shakespeares *Titus Andronicus*, Goethes *Götz* und Schillers *Räuber*) als ein Theaterstück, in dem der Autor „nicht so sehr die Form sprengt“, sondern das vor allem „gesellschaftliche Positionen und literarische Traditionen negiert [...]“, und zwar speziell im Hinblick auf den wichtigen „intertextuellen Bezug zu Shakespeare, Schiller, Byron und dem Schicksalsdrama“.⁶⁷ Die „heterogene Form“ des Trauerspiels nun mache ihn zu „einem Vorläufer der literarischen Moderne im deutschsprachigen Theater“: „Dabei

korrespondieren die formale Heterogenität, die Brüche und Unglaubwürdigkeiten, und die thematische Polyphonie.⁶⁸ Diese Momente führt Vaßen auf die Komplexität der „Gewaltstruktur“ in der Fabelerzählung zurück, die im Grunde, ohne dass der Begriff von Klotz fällt, zur dramatischen Struktur eines gleichsam „potenzierten Theater [s]“ führte.

Die Inszenierung in Detmold war von zwei Grundannahmen ausgegangen: „von ‚Heterogenität‘ und ‚Polyphonie‘ als Struktur und von dem Begriff Biedermeier als historisch-gesellschaftliche Fundierung.“⁶⁹ Die erste Komponente bezieht sich auf Grabbes dramaturgische Modernität: „Heterogenität“ und „Polyphonie“ sind konstituierende Elemente seines Dramen- und Theaterkonzepts und daher auch der Inszenierung; die zweite auf Grabbes radikales Verhältnis zum „Biedermeier“ als einer kulturellen und mentalen Erscheinungsweise der Restaurationsepoche. Insofern beabsichtigt die Inszenierung nicht nur (wie die in Stuttgart) auf die generelle Zunahme der Gewalt in der Welt der 1990er Jahren zu reagieren, sondern direkt „einen sinnfälligen Bezug zu Tendenzen eines ‚neuen‘ Biedermeier im vereinigten Deutschland herzustellen.“⁷⁰ Ob es sinnvoll war, diesen aktuellen Ansatz unmittelbar mit einem Zitat aus dem Aufsatz *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1830) zu begründen, mag dahin gestellt bleiben:

Die Guillotine der Revolution steht still, 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.⁷¹

Vaßens allgemeinere Formulierung zur Modernität des *Gothland* dürfte wohl überzeugender sein, zumal sie inhaltliche und dramaturgische Aspekte miteinander verbindet: „So zerfetzt wie dieses Theater ist unsere *heutige* Welt, erheblich radikaler noch als zu Zeiten Grabbes.“⁷² Dem ist sicher nicht zu widersprechen.

Die 2011 im Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung veröffentlichten Aufsätze zu *Napoleon oder die hundert Tage* bzw. *Herzog Theodor von Gothland* von Sintje Maes und Antonio Roselli wenden sich jeweils speziellen Problemen des gewandelten Verhältnisses von geschichtlichem Inhalt und dramatischer Form zu. Maes untersucht unter anderem neue „bühnentechnische Denkansätze“ im als „Welt im Theater“ verstandenen Geschichtsdrama, greift bei der Charakterisierung des „dramaturgischen Aufbau[s] des Stückes“ allerdings auf nicht mehr als die Kategorie „Panorama“ zurück.⁷³ Für Roselli stellen Grabbes Dramen „Indikatoren einer sozial-historischen Wandlung der Kontingenzproblematik“⁷⁴ dar, indem sie die klassische Tragödie verabschieden und zur Tragikomödie (mit Farce und Burleske) hinführen, die sich dramaturgisch nicht mehr in einem „Nacheinander“, sondern einem „Nebeneinander“ der szenischen Handlung realisiert.

IV.

Eine umfassende kritische Monografie war lange Zeit ein Desiderat der Grabbe-Forschung. Erst 1998 erschien von dem amerikanischen Germanisten Roy C. Cowen, der seit 1964 zahlreiche Studien (zunächst in den USA, seit 1977 auch in Deutschland) und eine Gesamtausgabe der Werke vorgelegt hatte, *Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche*, gleichsam die Bilanz seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Dichter.⁷⁵ Dramen- und theaterästhetische Aspekte werden in dieser Monografie, die „Widersprüche und Spannungen“ als Kennzeichen „des Lebens und der Dichtung“ Grabbes beschreibt, durchgehend einbezogen. Schließlich – und das ist seit langem Konsens in der Forschung – begründen diese „Widersprüche und Spannungen“ auch die eigenständig ausgeprägten Gestaltungsweisen der Stücke, die auf die Entwicklung der dramatischen Gattung und des Theaters im 20. Jahrhundert ästhetische Wirkungen hatten. Dass eben durch die Heterogenität des Werks Rezeptionsprozesse bei sehr unterschiedlichen Dichtern, etwa Brecht einerseits und Georg Heym oder Hanns Johst andererseits, ausgelöst wurden, ist dabei signifikant und verunklarte Grabbes Bild in der Literatur- und Theatergeschichte zusätzlich. Das betrifft gerade das Verhältnis von rezipierten oder nicht rezipierten inhaltlichen und formalen Momenten seines Werkes.

Schon bei der Interpretation von *Herzog Theodor von Gothland*, der äußerlich die traditionelle Dramaturgie der aristotelischen Tragödie aufgreift, aber tragikomisch zuspitzt, und sich zugleich mit anderen dramaturgischen Modellen (von Shakespeare, Schiller, der romantischen Schicksalstragödie, der zeitgenössischen Trivialdramatik) kritisch auseinandersetzt, gewinnen ästhetische Fragestellungen an Bedeutung. So ist die Einsicht, dass Grabbe nicht beabsichtigte, „die Motivierungen seiner Gestalten psychologisch zu vertiefen oder zu erklären“,⁷⁶ ein Indiz für die einsetzende Überwindung und letzte Pervertierung der Einfühlungsstrategie des illusionistischen Dramas und Theaters. Allerdings erkennt Cowen, eigentlich klassische Maßstäbe anlegend, in den ästhetischen Eigentümlichkeiten des ersten Stückes „viele Schwächen“ des Autors: „der Mangel an Charakterisierung oder anderer Motivierung, Verlaß auf Abstrahierungen usf.“⁷⁷ Dass diese „Mängel“ aber gerade als „modern“ empfunden werden könnten, räumt er zugleich mit Verweis auf Florian Vaßens Beschreibung der Stuttgarter *Gothland*-Inszenierung ein.⁷⁸ Ob dies tatsächlich eine „Schwäche“ bezeichnet oder die Vorwegnahme eines modernen, antiillusionistischen, epischen Gestaltungselements darstellt, mag dahingestellt bleiben.

In den variantenreichen komischen Gestaltungsmitteln in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* sieht Cowen in Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung eine Anknüpfung, Weiterführung und Überwindung der

romantischen Literaturkomödie Ludwig Tiecks, ohne die ästhetisch radikale Konsequenz im Sinne von Volker Klotz zu ziehen, dass es sich dabei um den Auftakt zu einer Entwicklung handelte, die im *Cid* definitiv zur vollständigen Zerstörung von Kausalität und Illusion und zu einer modernen theatralischen Performance führt.

An dem – wie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* – „bühnenwirksamen Werk“ *Don Juan und Faust* arbeitet Cowen vor allem den „tragikomischen Ton“ in Handlung, Figur und Sprache heraus, der auf die folgenden Geschichtsdramen verweise, die aber geistig und strukturell eine andere dramaturgische Konzeption verwirklichten.⁷⁹ Bei der Bestimmung der Stellung des Stückes in der dramaturgischen Entwicklung Grabbes zwischen den Hohenstaufen-Dramen (*Kaiser Friedrich Barbarossa* und *Kaiser Heinrich der Sechste*) und *Napoleon oder die hundert Tage* ähnele sein „Werdegang als Dramatiker einem im Zickzack fortschreitenden Experimentieren.“⁸⁰ Diese Einsicht ist im Hinblick auf die ästhetische Vielfalt, aber auch Offenheit seines dramatischen Werkes sicher unstrittig, doch verweist sie zugleich, wenn man die methodische Anlage und Durchführung von Cowens Monografie betrachtet, darauf, dass die dramaturgischen Experimente Grabbes als theaterästhetische Phänomene in einer separaten Untersuchung eigens und ausführlich dargestellt werden müssten. Eine Monografie, die sich dem Leben und Schaffen Grabbes im Ganzen zuwendet, gelangt insofern wohl an ihre Grenzen.

Bei der Betrachtung von *Napoleon oder die hundert Tage* kommt Cowen grundsätzlich auf die Beziehung Grabbes zur zeitgenössischen Bühne zu sprechen, warum er, „der sich bislang um bühnengerechte Werke bemüht hatte, nun dem Theater den Rücken kehrt.“⁸¹ Wie zumeist, wenn es um diese Frage geht, werden die Briefe an seinen Freund und Verleger Georg Ferdinand Ketttembeil vom 2. Oktober 1830 und an den Redakteur des Cottaschen *Literaturblattes* Wolfgang Menzel vom 15. Januar 1831 herangezogen. An Ketttembeil schrieb er:

Als Drama, der Form nach, habe ich mich nach nichts geniert. Die jetzige Bühne verdient's nicht, – Lumpenhunde sind ihr willkommen, dafür soll sie aber wieder zu den Dichtern kommen [...].⁸²

Und an Menzel:

Sie wünschen mich populärer. Mit Recht. – Aber theatralischer? der Manier des jetzigen Theaters entgegenkommender? – Ich glaube, unser Theater muß dem Poeten mehr entgegenkommen [...]. Übrigens ist auch [...] das Drama nicht an die Bretter gebunden, – der geniale Schauspieler wirkt durch etwas ganz anderes [...] als der Dichter, und das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers. Die

Eumeniden, die *Sakuntala*, der ganze Shakespeare und unsere Zeit, die der Bühne über den Kopf wächst, beweisen es vielleicht.⁸³

Tatsächlich hat Grabbe in der mittleren Schaffensperiode (*Don Juan und Faust*, Hohenstaufen-Dramen) versucht, sich – bei allen ästhetischen Neuerungen und Brüchen – wieder stärker an die klassischen Traditionen anzunähern. Freilich darf nicht übersehen werden, dass bereits das Frühwerk geistig und ästhetisch vehement gegen die Standards des zeitgenössischen Dramas und Theaters verstieß und daher keine Aufführungschance besaß. „Der Manier des jetzigen Theaters“ entsprach er also schon mit der Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* und der Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* nicht, so dass die Feststellung, Grabbe habe sich „bislang um bühnengerechte Werke bemüht“, so allgemein wohl nicht zutrifft, zumal sie die Spannung zwischen dem ambitionierten genuinen Dramatiker und dem stagnierenden zeitgenössischen Theater relativiert. Auch *Don Juan und Faust* entsprach nicht den damaligen ästhetischen Normen, hätte ohne besondere konzeptionelle und technische Herausforderungen aber durchaus öfter als in Detmold 1829 aufgeführt werden können. Liegen also die Ursachen für die Abstinenz der zeitgenössischen Hof- und Stadttheater gegenüber Grabbe – denn auch die tendenziell klassizistischen Hohenstaufen-Dramen wurden nicht gespielt – vor allem in der radikalen, die Theater überfordernden dramaturgischen Form der Stücke oder eigentlich mehr in ihrer inhaltlichen (weltanschaulichen, politischen, sozialen) Fundierung und Profilierung?

Bernd Vogelsang reflektierte schon 1993 die vermeintlichen dramen- und theaterästhetischen Ursachen für die „Unspielbarkeit“ Grabbes und stellte fest: „Nicht in technischer Hinsicht war das Theater für Grabbes Dramatik obsolet geworden, sondern in historischer [...]“: Seine Begründung:

[...] wird die Staatsform wie seit der französischen Revolution politisch in Frage gestellt, muß [auf dem Theater] der [absolutistisch geprägte] Abbildungsprozeß versagen, wie auch umgekehrt eine Dramatik, die nicht auf Reproduktion und damit Bestätigung dieser politischen Struktur bedacht ist, mit der etatistischen Sinnstruktur dieses Theaters kollidieren muß.⁸⁴

Die hauptsächliche Barriere war mithin nicht so sehr eine formale oder technische, sondern mehr eine inhaltliche. Die ästhetische Revolution des „Radikal-dramatikers“ erscheint – mit allen geistigen Unbestimmtheiten und Widersprüchen – als eine letztlich gesellschaftlich motivierte. Und insofern mag Grabbes Neigung, in der „Phantasie des Lesers“ das „rechte Theater des Dichters“ zu verwirklichen, sowohl über die inhaltlichen als auch ästhetischen Schwierigkeiten

seiner Dramatik nur hinwegzutäuschen. Denn es blieb für ihn immer dabei, dass der Dramatiker vornehmlich über eine Inszenierung wirken sollte. Doch das zeitgenössische Theater verweigerte diese Möglichkeit.

Die Verbindung von inhaltlichen und formalen Aspekten bei der Analyse von Grabbes Verhältnis zu Drama und Theater wird auch bei der Interpretation von *Napoleon oder die hundert Tage* beachtet, wenn auch auf unbefriedigende Weise. Die Distanz des Autors zur zeitgenössischen Bühne und die „Unaufführbarkeit“ dieses Geschichtsdramas erläutert Cowen mit dem Brief Grabbes an Kettembeil vom 25. Februar 1831, in dem programmatisch von einer „dramatisch-epischen Revolution“ die Rede ist.⁸⁵ Allerdings belegt er die im *Napoleon* durchgeführte ästhetische Revolution, die einen Paradigmenwechsel in der Genesis der Gattung einleitete, nicht mit einer Untersuchung der im Einzelnen angewandten dramatischen und theatralischen Elemente. Stattdessen spricht er davon, dass Grabbe die „dramaturgische Kontrolle über den Napoleon-Stoff verliert und das Drama gleichzeitig wuchern läßt.“⁸⁶ Allein der „Vorwegnahme filmischer Techniken“ widmet er eine längere Passage.⁸⁷

Am *Hannibal* – Grabbes „vielleicht persönlichstes Drama“ –⁸⁸ hebt Cowen folgende ästhetische Neuerungen hervor: die „vorexpressionistische Lapidarprosa“⁸⁹, die Massenszenen, den tragikomischen Gestus und vor allem den „theatralisch wirksamsten und [...] zugleich rührendsten Schluß“⁹⁰ – die Prusias-Satire. Sie erfährt eine recht ausführliche Behandlung, weil sie dramaturgisch ein „Schauspiel im Schauspiel“ darstellt, „das nicht nur eine der größten Grotesken der deutschen Literatur, sondern auch das konsequente Resultat der progressiven Intensivierung eines das ganze Stück durchgehaltenen Tons ist.“⁹¹ Für Grabbes Düsseldorfer Jahre hält Cowen fest, dass sich in der über Immermanns Projekt einer nationalen „Musterbühne“ nach dem Vorbild Goethes in Weimar informierenden Abhandlung *Das Theater zu Düsseldorf* sowie in zahlreichen Theaterkritiken im *Düsseldorfer Fremdenblatt* zwar aufschlussreiche Ausführungen zum Spielplan (Vorherrschaft der Unterhaltungsdramatik) und zur Schauspielkunst finden, erstaunlicher Weise aber kaum dramen- und theatertheoretische Erörterungen: „Ohnehin fällt immer wieder der Mangel an dramaturgischen Hinweisen in Grabbes Schriften und seiner Korrespondenz auf.“⁹² Dem ist nicht zu widersprechen, nur nutzt die Monografie nicht alle Möglichkeiten, um Grabbes dramaturgische Konzepte und die innovativen Gestaltungsmomente in seiner dramatischen Praxis freizulegen und zu beschreiben. Das „Genre- und Bataillenstück“⁹³ *Die Hermannsschlacht* stellt „die Endstufe einer konsequenten Entwicklung“ des Geschichtsdramatikers dar,⁹⁴ der in den letzten Jahren immer nachdrücklicher die „Welt“ selbst als sein Theater begriffen und gestaltet habe⁹⁵ – die epochale Schlacht zwischen den Römern und Germanen im Teutoburger Wald, in der er „eine Lösung der von Grabbe empfundenen und

immer wieder gestalteten Spannung zwischen Wirklichkeit und Mythos, Faktizität und Humor, sowie Objektivität und Subjektivität“ erblickt.⁹⁶ Aber auch hier vermisst man die Präsentation und Interpretation von Befunden zur dramaturgischen Umsetzung dieser Gestaltungsintentionen.

Im letzten Kapitel, „Grabbe und die Zukunft“, thematisiert Roy C. Cowen nochmals – und unter Bezug auf das Symposium der *Grabbe-Gesellschaft* von 1993 *Grabbe aufs Theater! – Grabbe aufs Theater?* – die sich wandelnden ästhetischen Auffassungen des Dichters, die zu verschiedenen dramatischen Formen führten, „daß er immer wieder experimentierte, ohne einen Stil oder eine Form mehr als einmal zu gebrauchen.“⁹⁷ Und er führt dies darauf zurück, „daß der jeweilige Stoff die Form jeden Dramas zu bestimmen scheint“ und „Grabbe sich hauptsächlich als Historiker versteht“⁹⁸ – mit Ausnahme der Komödien. Sein lebenslanges „Experimentieren mit Form und Stil spielt sich zwischen zwei Polen ab“⁹⁹ – „zwischen der extremen Irrealität und der absoluten Realität.“¹⁰⁰ Das künstlerische Ergebnis sind, so lässt sich verallgemeinern, unterschiedlich ausgeprägte Varianten dramatischer Formen, die einerseits durch stilisierte tragikomische, groteske, absurde, surreale Momente und andererseits durch nichtstilisierte psychologische, naturalistische, reale Formen bestimmt sind. In Grabbes ästhetisch heterogenen Stücken liegt die besondere, auch provokatorische künstlerische Produktivität einer radikalen Dramatik, die mit widersprüchlichen, offenen und in der Tendenz epischen Strukturen und Figurationen auf das moderne Theater des 20. und 21. Jahrhunderts verweist.

Auch wenn Roy C. Cowen wegen der umfassenden (auf Leben und Werke gleichermaßen bezogenen) Anlage seiner kritischen Monografie nicht immer hinreichend die spezifischen dramen- und theaterästhetischen Momente und Kontexte der Dramen analysieren konnte, vermittelt seine Darstellung dennoch wichtige Ergebnisse, an die weitere, spezielle Untersuchungen zur sprachlichen und dramaturgischen Praxis des „Radikaldramatikers“ Grabbe anzuknüpfen hätten. Dabei wären die Impulse von Volker Klotz aufzugreifen und weiterzuentwickeln, der „Grabbes potenziertes Theater“ als markantes Beispiel für die „Szenische Vor-Avantgarde“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts interpretierte.

Anmerkungen

- 1 Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996, hier: S. 123-183: Grabbes potenziertes Theater.
- 2 Peter Pütz: Von der Radikalität einer Vor-Avantgarde auf der Bühne. In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 250-258, hier: S. 258.

- 3 Zweite, ergänzte Auflage Bielefeld 2010, S. 215-224, hier: S. 224.
- 4 Exemplarisch Claus Wiemer: Der Paria als Unmensch. Grabbe – Genealoge des Anti-Humanitarismus. Bielefeld 1997. Vgl. die Rezension von Maria Porrmann. In: Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 3 (1997), S. 309-312.
- 5 Alberto Martino: Christian Dietrich Grabbe. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, S. 202-246; Detlev Kopp: Die Grabbe-Forschung 1970-1985. In: Winfried Freund (Hrsg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München 1986, S. 119-136.
- 6 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, Bd. 294).
- 7 Grabbe-Jahrbuch 1ff. (1982ff.). In: 1 (1982) Grabbe-Bibliographie 1970-1981, dann jährlich.
- 8 Volker Klotz: Radikal dramatik (Anm. 3), S. 13.
- 9 Ebd., S. 123.
- 10 Ebd., S. 124.
- 11 Ebd., S. 166.
- 12 Ebd., S. 181.
- 13 Neben den in Anm. 1 und 3 genannten Publikationen sind noch frühere Studien zu nennen: Vergegenwärtigungen in und von Grabbes Bühnenstücken. In: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp unter Mitwirkung von Michael Vogt. Tübingen 1987, S. 24-42; Grabbes potenziertes Theater. Hannibal, für die Bühne gesichtet. In: Grabbe-Jahrbuch 9 (1990), S. 7-45. – Bereits in seiner Dissertation *Geschlossene und offene Form des Dramas*. München 1960, 11. Aufl. 1985, hatte Klotz geschrieben: „Als Dramenmaterial dienen für das tektonische Drama Stücke von Racine, Goethe und Schiller, für das atektonische Stücke von Lenz, Büchner, Grabbe, Wedekind und Brecht.“ (S. 13).
- 14 Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001.
- 15 Kurt Jauslin: Das ausgelesene Buch der Welt. Grabbes groteske „Vieh=(loso=)Vieh“ der Geschichte. In: Ebd., S. 163-192.
- 16 Maria Porrmann: „Mit dem [!] Cid haben Sie sich geirrt.“ In: Ebd., S. 283-314.
- 17 Florian Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theater Texte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit. In: Ebd., S. 263-282.
- 18 Christian Dietrich Grabbe: Der Cid. Große Oper in 2 – 5 Akten. Text – Materialien – Analysen. In Verbindung mit Maria Porrmann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009.
- 19 Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996.
- 20 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998.

- 21 Sientje Maes: Figurationen der Macht. Grabbes Napoleon-Drama als Projektionsfläche neuer sozio-politischer, philosophischer und bühnentechnischer Denkansätze; Antonio Roselli: Nachidealistisches Kontingenzbewusstsein. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland, Napoleon oder die hundert Tage* und in Büchners *Danton's Tod*. In: Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 17 (2011), S. 183-204; S. 137-181.
- 22 Roy C. Cowen: Grabbe (Anm. 20), S. 9.
- 23 Vgl. Florian Vaßen: Theatralität (Anm. 17).
- 24 Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen 1998.
- 25 Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen 1997.
- 26 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M. 1999, 2. Aufl. 2001, hier: S. 21 und 20.
- 27 Ebd., S. 14.
- 28 Ebd., S. 24.
- 29 Zit. nach: Käthe Rüllicke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. Berlin 1966, S. 94.
- 30 Florian Vaßen: Theatralität (Anm. 17), S. 266.
- 31 Ebd., S. 270.
- 32 Ebd., S. 272.
- 33 Ebd., S. 276.
- 34 Ebd., S. 281.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. Kurt Jauslin: Das ausgelesene Buch der Welt (Anm. 15).
- 37 Vgl. Maria Porrmann: „Mit dem [!] Cid haben Sie sich geirrt.“ (Anm. 16).
- 38 Vgl. Christian Dietrich Grabbe: Der Cid (Anm. 18).
- 39 Vgl. Detlev Kopp: „Der Cid“ in der Grabbe-Forschung. In: Ebd., S. 61-75. Mit Recht wird auch meine frühere Einschätzung des Werkes als „konfuse Parodie“ und als „schwacher Nachklang der Tradition der romantischen Literaturkomödie“ kritisiert. Vgl. Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung. Berlin 1983, S. 53. – Allein Olaf Kutzmutz zeigte Verständnis für die ästhetische Eigentümlichkeit des Theaterstückes: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld 1995, S. 174-180.
- 40 Maria Porrmann: „Mit dem [!] Cid haben Sie sich geirrt.“ In: Grabbes Welttheater (Anm. 14), S. 289.
- 41 Ebd., S. 292.
- 42 Kurt Jauslin: Grabbes Endspiel. In: Christian Dietrich Grabbe: Der Cid (Anm. 18), S. 77-101.
- 43 Vgl. Peter Schütze: „Komponiere mich...!“ Christian Dietrich Grabbe und die Oper. In: Grabbe-Jahrbuch 21 (2002), 57-69.
- 44 Kurt Jauslin: Grabbes Endspiel. In: Christian Dietrich Grabbe: Der Cid (Anm. 18), S. 77.

- 45 Ebd., S. 94.
- 46 Ebd., S. 100.
- 47 Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid* (Anm. 18), S. 139.
- 48 Zur Grabbe-Rezeption Alfred Jarrys vgl. Alfred Bergmann: Alfred Jarrys Übersetzung von Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In: A. B.: Grabbe-Studien mit einem Vorwort von Karl-Alexander Hellfaier hrsg. von der Grabbe-Gesellschaft. Detmold 1977, S. 104-111. Zuletzt: Roland Béhar: Grabbes „tiefere Bedeutung“ aus der Sicht König Ubus. Alfred Jarrys Übersetzung von Grabbes Lustspiel: Ein Beitrag zu dessen Wirkungsgeschichte. In: *Grabbe-Jahrbuch* 19/20 (2000/2001), S. 96-115; Thieri Foulc: *Éloge technique*. In: Ebd., S. 116-121; 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* 22 (2003), S. 107-109; ders.: Die Pataphysik ist die tiefere Bedeutung. In: *Grabbe-Jahrbuch* 25 (2006), S. 81-93.
- 49 Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid* (Anm. 18), S. 140.
- 50 Ebd.
- 51 Vgl. Maria Porrman: Der lange Weg: von virtuellen Aufführungen zur Uraufführung als Stegreifoper aus der Jukebox. In: Ebd., S. 133-138, hier: S. 137f. und vor allem die beiliegende DVD. – Die Autorin geht auch darauf ein, dass die Grabbe-Gesellschaft im Gedenkjahr 2001 den Grabbe-Preis für zwei Kompositionen zum *Cid* vergeben hatte – an Jens-Uwe Günther (Leipzig) und an Charles Robin Broad (Saarbrücken). Die Uraufführungen der Opern stehen allerdings noch aus, sie sollten ursprünglich am Landestheater Detmold stattfinden. Vgl. die Beiträge im *Grabbe-Jahrbuch* 21 (2002), S. 41-69.
- 52 Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (Anm. 19).
- 53 Volker Klotz: Radikaldramatik (Anm. 3).
- 54 Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (Anm. 19), S. 7f.
- 55 Ebd., S. 17. Der Herausgeber verzeichnet in Anm. 16 die für diesen Aspekt wichtigen Studien. Vgl. auch die Bibliographie, S. 183-199.
- 56 Ebd., S. 9.
- 57 Carl Wiemer: Palimpsest des Posthistoire. Grabbes Seismographie der neuen Medien in „Napoleon oder die hundert Tage“ und „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Ebd., S. 21-46, hier: S. 21.
- 58 Ebd., S. 36-40. Zu Wiemers Methode vgl. auch: Der Paria als Unmensch sowie die Besprechung von Maria Porrman (Anm. 4).
- 59 Achim Stammberger: Der Vers im Monolog als Mittel innerer und äußerer Bewegung: Aspekte der Dynamik von Sprache und Geschehen in Goethes „Iphigenie auf Tauris“ und Grabbes „Don Juan und Faust“. In: Ebd., S. 47-93.
- 60 Ebd., S. 85.
- 61 Gunther Nickel, Ekkehard Schreiter: Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“. In: Ebd., S. 95-117.
- 62 Michael Vogt: „... wo die Steine sprechen“. Objekte als Akteure im Drama der Moderne. In: Ebd., S. 119-128, hier: S. 125.

- 63 Vgl. Lothar Ehrlich: „...denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur...“. Zur Aktualität Grabbes auf dem Theater, in diesem Band S. 8-25.
- 64 Florian Vaßen: „Ich gegen meinen Bruder“. Zu Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ am Stuttgarter Staatstheater 1993/94. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (Anm. 19), S. 137-139; ders.: Die Destruktion des Biedermeier. Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ in einer Inszenierung am Landestheater Detmold 1995/96. In: Ebd., S. 171-181.
- 65 „Der Eisbär wimmert“. Werkstattgespräch im Staatstheater Stuttgart am 22. Januar 1994 anlässlich der Inszenierung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. In: Ebd., S. 141-164.
- 66 Jürgen Popig: „Dieses Theater ist eine Zumutung!“ Rezensionen und Zuschriften zum Stuttgarter „Herzog Theodor von Gothland“. In: Ebd., S. 165-170.
- 67 Florian Vaßen: Die Destruktion des Biedermeier (Anm. 63), S. 171-181, hier: S. 171.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd., S. 174.
- 70 Ebd., S. 176.
- 71 Ebd. Zit. nach: Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten 1960-1973, Bd. 4, S. 93.
- 72 Florian Vaßen: Die Destruktion des Biedermeier (Anm. 63), S. 175.
- 73 Sientje Maes: Figurationen der Macht (Anm. 21), S. 201ff.
- 74 Antonio Roselli: Nachidealistisches Kontingenzbewusstsein (Anm. 21), S. 180.
- 75 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20). Siehe Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 6), S. 139, 144 und 147. Cowen reflektiert die Problematik einer Grabbe-Monografie, S. 9f. – Die Gesamtausgabe: Christian Dietrich Grabbe: Werke. 3 Bde. (Bd. 3. Kommentar). Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1975-1977. – In einer Rezension hatte der Verfasser den vorzüglichen Kommentarband als „wichtige Voraussetzung für die noch immer ausstehende monografische Interpretation“ gewürdigt. In: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft. Hrsg. im Auftrage der Akademie der Wissenschaften der DDR 102 (1981), H. 3, Sp. 233-236, hier: Sp. 234. – Cowen befasst sich in seiner Monografie auch kritisch mit des Verfassers früheren Grabbe-Studien. Eine Auseinandersetzung mit seinen Einwänden muss unterbleiben, weil sie sich auf inhaltliche Interpretationen bezieht und daher den Rahmen dieses dramen- und theaterästhetisch orientierten Berichts sprengen würde.
- 76 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 54.
- 77 Ebd., S. 55.
- 78 Vgl. „Der Eisbär wimmert“ (Anm. 64), S. 148.
- 79 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 126f.
- 80 Ebd., S. 127.
- 81 Ebd., S. 163.
- 82 Christian Dietrich Grabbe: Briefe. Hrsg. von Lothar Ehrlich unter Mitarbeit von Viktor Liebrecht. Bielefeld 1995, S. 192.

- 83 Ebd., S. 198f.
- 84 Bernd Vogelsang: Das Theater Grabbes und das Problem der „Unspielbarkeit“. In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 26-48, hier: S. 44. Vgl. auch Maria Pörmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: Ebd., S. 13-25. – Cowen hat völlig recht, wenn er in einer Anmerkung feststellt: „Offensichtlich bringt es mehr – wie Pörmann es tut –, Grabbes Bühnenwerke nicht bloß von einem Dramentyp, sondern vom Theater überhaupt her zu untersuchen.“ Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 256.
- 85 Christian Dietrich Grabbe: Briefe (Anm. 82), S. 205.
- 86 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 164.
- 87 Ebd., S. 166f.
- 88 Ebd., S. 197.
- 89 Ebd., S. 193.
- 90 Ebd., S. 197.
- 91 Ebd., S. 199.
- 92 Ebd., S. 205.
- 93 Christian Dietrich Grabbe: Briefe (Anm. 82), S. 452.
- 94 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 227.
- 95 Vgl. Maria Pörmann: Für welche Bühne (Anm. 81), S. 13-25, hier: S. 23.
- 96 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 20), S. 228.
- 97 Ebd., S. 232.
- 98 Ebd., S. 233.
- 99 Ebd., S. 235.
- 100 Ebd., S. 236.

Ferdinand Freiligrath: *Im Herzen trag' ich Welten. Ausgewählte Gedichte*. Herausgegeben von Winfried Freund und Detlev Hellfaier (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek, 36). Detmold 2010.

„Seine Liebesgedichte rührten Generationen. Seine politische Lyrik inspirierte noch die Bürgerrechtler der DDR. [...] Seine Gedichte konnte ganz Deutschland auswendig“, so stand im Juni 2010 anlässlich Ferdinand Freiligraths 200. Geburtstag in der *Zeit* und weiter: „Die Gedichte des Ferdinand Freiligrath, sie haben ihre seltsam suggestive Kraft bewahrt.“ Endlich wurde der Detmolder Dichter einmal wieder vor einer großen, überregionalen Öffentlichkeit gewürdigt. Es bedurfte dazu eines Jubiläums, eines Jahrestages. Nun ist die feierliche Frist abgelaufen, die Ausstellungen sind abgebaut, die Vorträge gehalten, das Publikum der Lieder- und Rezitationsabende verabschiedet, und das Andenken an den Dichter läuft Gefahr, wieder zu verblasen.

Das Jubiläumsjahr ließ allerdings etwas Solides und Handfestes zurück, das dem entgegenwirken kann, und zwar den großformatigen Band *Im Herzen trag' ich Welten. Ausgewählte Gedichte*, herausgegeben und zusammengestellt von Winfried Freund und Detlev Hellfaier. Er enthält mehr als 70 Gedichte, eine 25-seitige biographische Darstellung, eine abschließende Zeittafel und mehr als 50 Abbildungen. *Im Herzen trag' ich Welten* lautete auch der Titel einer Ausstellung, die in den Jahren 2010 und 2011 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold und im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf zu sehen war. Der Gedichtband zeigt viele der damaligen Exponate aus der Freiligrathsammlung der Bibliothek, wie gezeichnete, gemalte und fotografierte Porträts des Dichters aus allen Lebensphasen, Abbildungen von Freunden und Weggefährten, zwei- und mehrfarbige Graphiken, die seine zahlreichen Aufenthaltsorte zeigen, und Brief- und Gedichtautographen.

Die Illustrationen lockern den Band wohltuend auf; sie verleihen ihm den Charakter eines Albums, in dem sich blättern und stöbern lässt. Sie leisten aber noch mehr; sie stellen eine erhellende Dokumentation dar. Der berühmten *Löwenritt*-Karikatur ist die Reproduktion des Briefes, samt dessen Freiligrath sie an Carl Weerth nach Detmold sandte, vorangestellt. Freiligrath entschuldigt sich darin, dass er Weerth „so lange nichts gebrüllt“ habe und dokumentiert so seine Selbstironie im Umgang mit öffentlichen Verballhornungen. Daneben wurde selbstverständlich das Gedicht *Löwenritt* abgedruckt, und neben das Gedicht *Abschiedswort der „Neuen Rheinischen Zeitung“* haben Freund und Hellfaier die Reproduktion der Titelseite der letzten Ausgabe des demokratischen Blattes vom 19. Mai 1849 gesetzt. Dort prangt das Gedicht rot gedruckt, wodurch seine damalige Positionierung in der politischen Öffentlichkeit veranschaulicht wird. Zuweilen erlauben die Reproduktionen auch einen Blick in den Produktionsprozess. So

zeigt die Handschrift von *O lieb, solange du lieben kannst*, dass eine *heiße Träne*, zuvor eine *herbe* war; auch andere Gedichtautographen erlauben den Nachvollzug von Korrekturen. Die Abbildungen dienen somit ebenso der Dokumentation der Gedichte wie der Schönheit des großformatigen Albums.



Die Herausgeber ließen sich bei der Auswahl der Gedichte von dem „Aspekt potentieller Aktualisierbarkeit“ leiten, wie sie in der gemeinsamen Einleitung ausführen. Die Bedeutsamkeit der sozialen Lyrik Freiligraths für die Gegenwart umschreiben Winfried Freund und Detlev Hellfaier folgendermaßen:

Niemand kann bestreiten, dass es dem Menschen wie zur Zeit Freiligraths immer noch nicht gelungen ist, menschenwürdige Lebensbedingungen für alle zu schaffen. In einer Welt globaler Dimension hat die gesellschaftliche und kriegerische Gewalt katastrophal zugenommen und das Bild der Menschlichkeit bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Freiligraths Dichtung ist deshalb nicht überflüssig geworden.

Freiligrath war nicht immer der Dichter der Freiheit und des humanen Fortschritts, als der er hier präsentiert wird. Kritiker, vor allem seines Alterswerkes, denken auch an *Hurra Germania* von 1870, in dem er nationale, kriegstreibende Töne anschlägt. Dieses Gedicht wurde bei der Publikation ausgespart. Hier nehmen Freund und Hellfaier den Dichter vor seinem eigenen Werk in Schutz und sehen von Beispielen für stilistische und inhaltliche Fehlritte, derer es im Werk Freiligraths zahlreiche gibt, ab. Es geht ihnen um die noch heute

fruchtbaren Aspekte seines Schaffens, nicht um eine lückenlose Dokumentation seines immensen lyrischen Spektrums.

Trotzdem wird der heutige Leser manch Befremdendes finden, und das ist auch gut so. Würden die Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold im Lauf der letzten Jahre zum Dekor von Fußball-Turnieren, wie im Jahre 2012 vermutlich wieder bei der Europameisterschaft, verharmlost, so lesen wir bei Freiligrath den aggressiven Vers „Pulver ist schwarz / Blut ist rot / Golden flackert die Flamme!“ Im März 1848 schrieb er dies im Londoner Exil, während in Berlin die Revolutionäre auf den Barrikaden kämpften. Diese Verse, mehr als 160 Jahre später gelesen, vermögen mit der schleichenden Entpolitisierung der Flagge zu brechen, gleichviel, welche Schlüsse der Leser für seinen Umgang mit Schwarz-Rot-Gold daraus ziehen wird. Freiligrath ist somit auch wegen der historischen Distanz zu uns inspirierend und bleibt, wie es sich für einen guten Lyriker gehört, unfassbar. Sympathisant und lyrischer Mitstreiter der Revolutionäre lässt er sich keiner konkreten politischen Parteiung zurechnen. Belehrt er uns noch im März 1848 über die revolutionäre Dimension von Schwarz-Rot-Gold, so wird schon im Juli 1848 in *Die Toten an die Lebenden* die rote Fahne gepriesen. Nicht Freiligrath hat dies unternommen, sondern er legte es den Figuren seines Gedichtes in den Mund. Wo er selbst stand, bleibt undeutlich, was durchaus von Vorteil war, denkt man an das wegen des Gedichtes eingeleitete Gerichtsverfahren, in dem er freigesprochen wurde.

Freiligrath war in seiner literarischen Entwicklung wechselhaft und vielseitig. Dies zeigt die mannigfaltige Auswahl im Band *Im Herzen trag ich Welten* sehr schön. Nicht nur durch Freiligraths politische Lyrik wehen die großen Themen der Zeit und der Zeitungen. Auch die unpolitische, eskapistische Poesie der ersten Jahre des Erfolges war durchaus aktuell. Als er 1833 den „Mann der Wälder“ John James *Audubon*, eine Art ornithologischen Trapper, besang, hatte dieser noch nicht einmal den Höhepunkt seiner Popularität in den USA erreicht, und schon hatte Freiligrath ihn in Deutschland poetisch verarbeitet. Außerdem prognostizierte er in dem Gedicht korrekt, dass die Eisenbahn Nordamerika erschließen werde, obwohl dieses Verkehrsmittel dort gerade erst einige Jahre zuvor aufgekommen war; in Deutschland fuhr der erste Zug erst zwei Jahre nach der Entstehung des Gedichtes. Freiligrath war somit auch in diesem Punkt hellwach für Zeitgenössisches, und auch wenn seine Darstellung der indigenen Bevölkerung beim heutigen Leser Schmunzeln oder Kopfschütteln auslöst, so sind viele Zeilen des Gedichtes sehr treffend:

Euer Wild wird ausgerottet
 Siech gemacht wird euer Leib
 Euer großer Geist verspottet
 Und geschändet euer Weib.

Freiligraths Lyrik dokumentiert hier, dass schon zu Beginn der letzten, Jahrzehnte währenden Phase des Genozids an der indigenen Bevölkerung und der annähernden Ausrottung des Bisons ein diesbezügliches Problembewusstsein sogar in der deutschen Öffentlichkeit bestand. Der *Indian Removal Act*, der die rechtliche Grundlage für die Deportation in Reservate bildete, war erst drei Jahre vor dem Gedicht verabschiedet worden. Freiligraths *Audubon* ist eine frühe Stimme zu dieser Problematik, aber vermutlich nicht die einzige. Es muss eine größere Diskussion gegeben haben, denn Freiligrath war in der Regel kein Vorreiter, sondern ein stimmgewaltiger Begleiter, Verstärker und Kommentator.

Es sprach seine Zeit aus ihm, und die vielen Jahrzehnte, die seine Zeit umfasste, waren turbulent. Als er seine ersten Erfolge feierte, lag die Begeisterung für die europäische Expansion nach Nordafrika noch in der Luft. In den Jahren 1830/31 entdeckten die Brüder Richard und John Lander den korrekten Verlauf des Niger; zuvor waren zahlreiche Abenteurer fatal gescheitert. Der damals oft thematisierte Fluss findet schon 1832 Eingang in den *Mohrenfürsten*, mit jenen zoologisch bemerkenswerten und auch von Heinrich Heine in der Vorrede des *Atta Troll* bespöttelten Zeilen: „Er denkt an den fernen, fernen Niger/ Und dass er gejagt den Löwen, den Tiger“. Die Eisenbahn fährt, wie gesagt, durch ein Freiligrath-Gedicht, zwei Jahre bevor sie zwischen Nürnberg und Fürth erstmals in Deutschland verkehrt. Dampfschiffe und Revolutionen, Sozialismus, Demokratie, Nationalismus, Amerikaauswanderer und Heimatgefühle, ja, selbst das erste funktionsfähige, transatlantische Telegrafenkabel, verlegt durch das Segeldampfschiff *Great Eastern*, siehe das Gedicht *Nadel und Draht*, ziehen durch Freiligraths Lyrik. Es ist das ganze 19. Jahrhundert, und der präzise Zeitbezug lässt sich in *Im Herzen trag ich Welten* besonders gut nachvollziehen, weil jedes Gedicht entweder mit dem Jahr der Abfassung oder dem der Veröffentlichung oder beidem versehen ist.

Es steht dem Leser frei, die Jahreszahlen zu überlesen und die Gedichte unmittelbar auf sich wirken zu lassen, etwa die Wehmut von *O lieb, solang du lieben kannst*. Es steht dem Leser außerdem frei, die zuweilen überlangen Gedichte Freiligraths stropfenweise zu genießen. In den elf Strophen von *Im Herbst* beschäftigt sich der Dichter hauptsächlich und allzu ausführlich mit sich selbst; lässt man die letzten acht jedoch einfach fort und liest nur die ersten drei Strophen, so ergibt sich ein eigenständiges, wunderbares Herbstgedicht. Freiligrath kann nach wie vor wirken. Am Rande einer Lesung in einer Detmolder Buchhandlung im Jubiläumsjahr 2010 bestätigte dies ein junger Mann. Die erste Fassung von *Trotz alledem* hatte bei ihm Gänsehaut verursacht. Möge dies auch bei der Lektüre von *Im Herzen trag ich Welten* gelingen. Es ist dem schönen und reichhaltigen Buch und seinen Lesern und Leserinnen zu wünschen.

Frank Meier

Renate Hupfeld: *Theodor Althaus (1822-1856). Revolutionär in Deutschland*. Hamm 2011.

Die Detmolder Residenz hat es nicht leicht. Nicht nur, dass sie die Hauptstadt eines ehemaligen Fürstentums ist, wo eine eigene kulturelle Infrastruktur bis heute blühen darf, es ist gesegnet mit Dichtern, Denkern und Freiheitskämpfern, die alle hier zwischen 1801 und 1822 geboren wurden. Nirgendwo gibt es eine solche Dichte und Verpflichtung zugleich, dieses seltene Erbe zu bewahren und zu pflegen.

Die Grabbe-Gesellschaft hat immer wieder darauf hingewiesen, dass die Erinnerung an den großen Dramatiker Christian Dietrich Grabbe, die gleichzeitige Platzierung Ferdinand Freiligraths und die kritische Beachtung Georg Weerthts fast unmöglich sei. So kann es vorkommen, dass man vor lauter Themen und Arbeitsfeldern vergisst, dass da noch ein vierter Detmolder Protagonist unentdeckt schlummert: Theodor Althaus (1822-1852).

Es ist das Verdienst von Renate Hupfeld aus dem westfälischen Hamm, diesem außergewöhnlichen Mann nach einer 2010 erschienenen Anthologie mit Werken von Theodor Althaus, nun eine einfühlsame biographische Studie zu widmen, die im Eigenverlag „text-and-byte“ im Jahr 2011 erschienen ist. So werden Zugänge eröffnet, Wege gewiesen, Forschung ermöglicht für neue Leserkreise, die, im Einklang mit den Aufgaben der Gesellschaft, in diesem Falle aber wie ein glücklicher Umstand von außen herangetragen werden.

In einer gelungenen Mischung aus Roman und Information ist Frau Hupfeld, auch dank guter Recherche von 25 Quellen, ein Spagat zwischen Publizität und Wissen gelungen, der Themen, Orte und Personen erfahrbar macht. Die berührende Lebensgeschichte des Detmolder Freiheitskämpfers, der 1848 in der Revolution und in der erwachenden Demokratie mitwirkte, kann gar nicht genug in ergreifenden Zusammenhängen dargestellt werden, zeigt sie doch, dass Bildung, Elternhaus und Umfeld entscheidend sind für ein verantwortungsvolles Leben in einer heute selbstverständlichen demokratischen Gesellschaft.

Renate Hupfeld schreibt mit Einfühlungsvermögen, sie erinnert so an die vielen Biografien, die im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem gleichen Impuls heraus recherchiert und verfasst worden sind, aus Interesse und Verantwortung für die Öffentlichkeit. Fußnoten, wie sie eine wissenschaftliche Arbeit auszeichnen, sucht der Leser vergeblich, ein Quellenverzeichnis ist dabei, so dass ersichtlich wird, wie fein und geradlinig das Material für diesen ca. 150 Seiten langen Roman zusammengetragen wurde.

Neben dem Dank für die geleistete Wiederentdeckung und der äußerst preiswerten und obendrein digitalen Verfügbarkeit des Inhalts kann aus dieser Arbeit Neues hervorgehen, was sich speziell mit gesellschaftspolitischen Fragestellungen der 48er-Revolution beschäftigt. Es bleibt zu wünschen, dass nach der ersten

Darstellung des Lebens von Theodor Althaus durch Friedrich Althaus aus dem Jahre 1888 nun viele Detmolder von „Mährchen aus der Gegenwart“ (Leipzig 1848) profitieren.

Hans Hermann Jansen

Bernhard Walcher: *Vormärz im Rheinland – Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk*. Dissertation Heidelberg 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 138). Berlin, New York 2010.

Lebensläufe, Reisen und Lebensstationen zu Beginn der Industrialisierung im 19. Jahrhundert, z.B. von Georg Weerth von Detmold über Köln, London und Brüssel bis nach Havanna oder von Ferdinand Freiligrath von Detmold über Soest in das Rheinland, nach Frankreich und England, waren in damaliger Zeit spektakulär, bieten heute jedoch meist nur Eingeweihten ein sinnfälliges Vergnügen.

Vergleichbar mit den genannten Dichtern und nicht minder interessant sind die von Bernhard Walcher dargestellten Lebensstationen und Werke des Vormärz-Autors Gottfried Kinkel (1815-1882). Der Untertitel verrät, worum es im Besonderen geht: „Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk“. Dem Autor gelingt eine detaillierte, umfassende und zugleich fesselnde Erschließung des literaturhistorischen und werkbiographischen Kontextes unter Einbeziehung der „soziokulturellen Rahmenbedingungen und literarische Traditionslinien, Ausprägungen und Funktionszusammenhänge“ (S. 12). Als Kenner der Vormärz-Thematik und -Diskussion legt er komplexe Zusammenhänge frei und hinterfragt gleichzeitig etablierte Bewertungsmaßstäbe – eine Arbeitsweise, die auch im Falle Ferdinand Freiligraths dazu beiträgt, die Bedingungen von Leben und Werk vernetzt zu sehen. Überzeugend gelingt die Darstellung seiner Wandlung vom „konstitutionellen Liberalen zum radikalen Demokraten“ (S. 12).

In den Ausführungen zum „Maikäferbund“, einem literarischen Zirkel, finden sich schließlich interessante Verbindungen zum „Wüstenkönig“ Freiligrath, zu Georg Weerth, Theodor Althaus und vielen anderen Persönlichkeiten des Vormärz, die im Rheinland zusammenkamen. Detaillierte Analysen der Revolutionsvorgänge, an denen Kinkel beteiligt war, vielschichtige Schilderungen der Reisewege und die dazu gehörenden kulturgeschichtlichen Einordnungen verat das profunde Wissen des Autors. Er hat das Material hervorragend zusammengestellt, der Leser lernt wissenswerte Details kennen, so auch, dass Kinkel z.B. 1867 in Leipzig die Festrede auf Ferdinand Freiligrath hielt. Vieles macht dieses Buch für die Freunde der Detmolder Dichter so überaus wertvoll, da ein Perspektivwechsel wohltut und eigene Positionen objektivieren hilft.

Die Eloquenz des Verfassers und die Genauigkeit, mit der er die Zusammenhänge erschließt, können indessen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Texte Kinkels zum größten Teil nicht mehr sind als engagierte Gelegenheitsliteratur. Vaterländische Dichtungen und Zeitreflexionen haben gewiss auch ihre Eigenmotivik und ihre spezifische Klanggestalt, bleiben aber situationsbezogen; Verse und Reime ergeben noch keine Dichtung. Da das aber nicht vorrangig Gegenstand der Rezension dieser Dissertation ist, deren Themenstellung unter dem Blickwinkel des „Vormärz im Rheinland“ kaum besser bearbeitet werden konnte, schweigt nun des Sängers Höflichkeit.

Hans Hermann Jansen

Peter Hacks: *Das Theater des Biedermeier (1815-1840)*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Peter Schütze. Berlin 2011.

Seit 2003 liegt eine Ausgabe der Werke von Peter Hacks vor¹, seit 2008 eine Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur.² Nun erschien als Ergänzung seine bislang lediglich maschinenschriftlich überlieferte Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München aus dem Jahre 1951. Hacks hatte seit dem Wintersemester 1946, neben Philosophie und Soziologie, als Hauptfach Neuere deutsche Literatur und Theaterwissenschaft studiert. Obwohl er auch bei Artur Kutscher Vorlesungen und Seminare besuchte, entschied er sich, bei dem Germanisten und Theaterwissenschaftler Hans Heinrich Borchardt eine Doktorarbeit zu schreiben, bei dem er zuletzt ein Seminar zur Biedermeierzeit belegt hatte. Dass sie nach über fünfzig Jahren endlich gedruckt vorliegt, ist Peter Schütze zu verdanken, der in Marburg 1976 über den Dramatiker Peter Hacks promovierte³ und sich seitdem weiterhin für ihn interessierte.

Da die frühe wissenschaftliche Arbeit des Dichters Hacks jahrzehntelang nur über die Fernleihe der Bibliotheken zugänglich war, fand sie wenig Beachtung, was zu bedauern ist, weil ihr Quellenwert für die Erforschung von Drama und Theater in dieser Epoche enorm sein dürfte, da sich der Autor einer konsequent am Material orientierten philologischen und soziologischen Interpretationsmethode verpflichtet fühlte, deren Ergebnisse auch heute noch belangvoll sind. Dass die Dissertation nicht früher schon publiziert wurde und offenbar ihr Autor dafür auch kein Interesse zeigte, mag mit Hacks künstlerischer Entwicklung als Dramatiker zu tun haben. Aber gerade für das Verständnis seiner Auseinandersetzung mit den dramaturgischen Traditionen seit der Antike in der Alternative zwischen literarischem Drama von Aufklärung und Klassik und Volkstheater (Shakespeare) in seinem ästhetisch vielfältigen dramatischen Schaffen wäre die Lektüre seiner Doktorarbeit aufschlussreich gewesen.

Insofern liefern Einleitung und Einzelkommentare des Herausgebers wichtige Informationen zum Text, der – soweit es in einer Rezension möglich ist – unter dramaturgischem Aspekt reflektiert werden soll – zumal dies auch die literatur- und theatergeschichtliche Stellung der Dramen Grabbes unmittelbar tangiert. Nachdem Hacks die Begriffe „Theaterstück“ und „Biedermeier“ geschichtlich exakt und praktikabel definierte, analysiert er zweiundneunzig Texte – von den romantischen Schicksalsdramatikern Zacharias Werner, Adolph Müllner, Ernst von Houwald bis zu Ernst Raupach, Charlotte Birch-Pfeiffer, Carl von Holtei u.a. Das dramaturgische und soziologische Kriterium für die typologische Bestimmung besteht darin, dass die „Theaterstücke“ dieser Autoren auf den Hof- und Stadttheatern zwischen 1815 und 1840 häufig aufgeführt wurden, weil sie mental dem Geist der Restaurationsepoche entsprachen, der im Wesentlichen eben biedermeierlich (noch nicht vormärzlich) geprägt war. Hacks hebt diese „Theaterstücke“, die für ihn den geistigen und künstlerischen „Verfall des Theaters“ repräsentieren, kategorial negativ von den „zeitgenössischen Dramen“, von „dramatischer Literatur“ ab, „denn mit solcher wartet die Zeit, warten Grillparzer, Büchner und Grabbe in so auseichendem Maße auf, als man billig von irgendeiner Epoche verlangen kann.“⁴ Diese Dramen allerdings ignorierten die Theater vollkommen, was Hacks in seiner Dissertation von 1951 bedauert, weil sie künstlerisch „von Wert“ seien (S. 186).

Neben den vor allem auf österreichischen Bühnen erfolgreichen Autoren des Wiener Volkstheaters Nestroy und Raimund, bleiben die von ihm als genuin akzeptierten Dramatiker Grillparzer, Büchner und Grabbe außerhalb des Horizonts der Darstellung, denn Hacks beschäftigt sich lediglich mit den vorherrschenden biedermeierlichen Theaterautoren. Freilich kommt es in seinem späteren kritischen wie poetischen Werk zu keiner weiteren Würdigung ihrer Dramatik – im Gegenteil. Obwohl er gelegentlich selbst auch nicht-klassische ästhetische Gestaltungserfahrungen produktiv verwandte (z. B. in *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* und anderen „Theaterstücken“), verteidigte er seit den 1970er Jahren militant die für ihn allein vorbildliche klassische Dramatik, und zwar sowohl theaterpolitisch als auch ästhetisch. Er ließ nur Lessing, Schiller und Goethe gelten und verurteilte undifferenziert alle anderen neben und nach ihnen, vor allem die Romantiker. Peter Schütze ist zuzustimmen, wenn er diese Polemik, z. B. gegen die historische „Romantik als eine reaktionäre Verschwörer- und Demagogengruppe“ (S. 31), auf aktuelle Debatten in der DDR bezieht. Hierbei wäre, sein Argument aufgreifend, die Romantik-Rezeption in der Literatur allgemein (Christa Wolf, Franz Fühmann) und in der Dramatik speziell (die Brecht-Nachfolge und zumal sein Intimfeind Heiner Müller) zu nennen.

Während Hacks noch seine erste Sammlung von Dramen in Anlehnung an Brecht unter dem Titel *Theaterstücke* publizierte,⁵ beantwortete er bereits Mitte

der 1970er Jahre die Frage „Ist neben klassischem Drama anderes Drama ästhetisch zulässig?“ kategorisch mit „Nein“. ⁶ Infolgedessen verurteilte er die nachklassische Dramatik immer wieder pauschal und apodiktisch. Ein Beispiel:

Die Entwicklung des deutschen Dramas nach der Klassik ist keine Fortentwicklung, sondern eine Rückentwicklung. Sie enthält, vom Standpunkt der Gattung wie dem des Realismus, keinen einzigen Gewinn. Sie enthält ausschließlich Verluste, und das mit Willen. ⁷

Der späte Hacks lehnte also nicht nur die biedermeierlichen „Theaterstücke“ als restaurative „Massenkunst“ ab, sondern auch die in der Dissertation noch positiv davon abgehobenen „Dramen“. Gegen alle wissenschaftlichen Erkenntnisse und künstlerischen Praktiken in der Geschichte des deutschen (und europäischen) Dramas und Theaters des 19. und 20. Jahrhunderts gerichtet, beharrte Hacks bis zuletzt auf einem Dogma: „Kleist, Grabbe und Büchner sind von nichts ein Anfang. Sie sind nicht einmal der Anfang vom Ende.“ ⁸ Als ob es keine Geschichte des modernen epischen Dramas gäbe, die in Deutschland nach dem Sturm und Drang ihre Fortsetzung (übrigens über Goethes *Faust II*, was Hacks übersieht) im 19. Jahrhundert bei Kleist, Grabbe und Büchner fand. Und peinlich ist geradezu, dass er, am Beispiel Büchners, diese für ihn verfehlte Entwicklung wieder der Romantik anlastet: „Der theatralische Destruktionismus [!] hat seinen eigentlichen Ursprung aus der Frühromantik.“ ⁹

Die Wahrnehmung und Bewertung der Entwicklung des modernen Dramas und Theater durch Hacks wäre genauso eine Studie Wert wie eine weitere von Peter Schütze in der Einleitung aufgeworfene ästhetische Frage, die er mit „vielleicht“ beantwortet: „Können wir sagen, das Studium des Theaterstücks im Biedermeier war für Hacks auch ein Studium der Gefäße – für den eigenen Gebrauch?“ (S. 32) Es ist sicher nicht zu bestreiten, dass Hacks neben den bereits genannten volkstheatralischen Momenten und der Rezeption der Komödien des Aristophanes auch trivialdramatische Strukturelemente des Biedermeierstücks in seinem Werk anwandte – bei aller klassischen Grundorientierung. Manchmal liegen bei ihm Klassizität und Trivialität dicht beieinander, trotz der spielerischen sprachlichen Eleganz, die mitunter allzu routiniert wirkt. Die gelegentlich vertretene Meinung, Hacks sei überhaupt kein „Klassiker“, als den er sich selbst gerne stilisierte, sondern im Gegenteil ein Unterhaltungsdramatiker vom Typ August Kotzebues, dürfte allerdings nicht haltbar sein, obwohl auch Peter Schütze feststellt: „Spuren von Raupach, von Kotzebue [...] finden sich [...]“ (S. 32) Für die Fixierung des dramengeschichtlichen Standorts des Werkes von Hacks wären insofern genaue Strukturanalysen der ästhetisch sehr unterschiedlichen Stücke, Dramen und Bearbeitungen erforderlich.

Der in Peter Hacks Arbeit zu Grunde liegende literatur- und kulturgeschichtliche Begriff „Biedermeier“, der dem damaligen Stand der Wissenschaft entsprach, wie ihn das Literaturverzeichnis dokumentiert, wird vom Herausgeber im Lichte der modernen Vormärzforschung problematisiert. Und es ist hervorzuheben, dass er im Anhang dazu ein ausführliches „Verzeichnis neuerer Publikationen“ bietet (S. 236-239). Zu bestätigen ist auch die Entscheidung, den Text der Dissertation diplomatisch in der originalen (alten) Orthographie und mit allen Eigentümlichkeiten in der Zeichensetzung und bei voller Wahrung des Lautstandes und der Schreibweise abzudrucken. Ein paar Faksimiles vermitteln einen Eindruck von der Maschinenschrift und von der eigenwilligen Anlage der Seiten. Am Ende ist noch die typographische Gestaltung des im Aurora Verlag Berlin erschienenen Bandes zu loben. Peter Schütze gebührt Anerkennung für die Herausgabe dieser vorzüglichen wissenschaftlichen Edition.

Lothar Ehrlich

Anmerkungen

- 1 [Peter] Hacks: Werke. Bd. 1-15. Berlin 2003.
- 2 Ronald Weber: Peter-Hacks-Bibliographie. Verzeichnis aller Schriften von und zu Peter Hacks 1948 bis 2007. Mainz 2008.
- 3 Peter Schütze: Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas. Antike und Mythenaneignung. Mit einem Originalbeitrag von Peter Hacks „Der Fortschritt in der Kunst“. Kronberg/Ts. 1976.
- 4 Peter Hacks: Das Theater des Biedermeier (1815-1840). Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Peter Schütze. Berlin 2011, S. 185. Künftige Nachweise, indem im Text nach dem Zitat die Seitenzahlen in Klammern angegeben werden.
- 5 Peter Hacks: Theaterstücke. Berlin 1957.
- 6 Zit. nach: Gerda Baumbach: Dramatische Poesie für Theater. Heiner Müllers „Bau“ als Theatertext. Phil. Diss. Leipzig 1978, S. 160 (Masch.).
- 7 Peter Hacks: Ein Motto von Shakespeare über einem Lustspiel von Büchner (1990). In: Werke (Anm. 1), Bd. 13, S. 386. Hacks schreibt weiter: „Grabbes absichtlich schlechten Versen liegt bereits eine manieristische Dramaturgie zu Grunde: die Wirkungen des klassischen Dramas sind beliebig gehäuft und dabei ins Übermäßige gesteigert; Grabbe erinnert an den späten Euripides und den Seneca.“[!] – In dem Essay „Die Schwärze der Welt im Eingang des Tunnels“ (1990) kommentiert er die in der Forschung vielinterpretierte Passage aus dem „Niedergangsdrama“ „*Kaiser Heinrich der Sechste*“ (V/2) „Unsre Saaten wachsen immer wieder. Treibe die Schaaf aus“ mit den Worten: „Viele zeigen sich von dem ewigkeitlichen Geist, den diese Stelle atmet, hingerissen. Ich nicht.“ In: Ebd., S. 485. – Eine Studie zu *Hacks und Grabbe* ist ein Desiderat der Forschung.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2011 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2012.

Textausgaben

1. **Das Christian-Dietrich-Grabbe-Portal** [Elektronische Ressource] : grabbe-portal.de ; Werke, Briefe, Bilder – ein digitales Informationssystem. – [Trier : Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier, 2011]. – Das Grabbe-Portal präsentiert sämtliche erhaltenen Texte Grabbes: Dramatische Werke, Rezensionen, theoretische Schriften und kleinere biographische Texte sowie den Briefwechsel Grabbes. Die Grundlage für die digitale Edition bildet die historisch-kritische Gesamtausgabe von Alfred Bergmann (1960-1973). Zusätzlich zu den digitalisierten Bänden wurden über 7500 Faksimiles von Handschriften, Bildern und Erstaussgaben aus den Beständen der Lippischen Landesbibliothek Detmold, der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund und dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf integriert. – URL: <http://www.grabbe-portal.de/>.
2. **Grabbe, Christian Dietrich:** Dramatische Dichtungen [Elektronische Ressource] : nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie / von Grabbe. – Frankfurt am Main : Hermann I. 1827. – XVI, 400 S. – Digitalisierung: München : Bayerische Staatsbibliothek, [o.J.]. – Bd. 1: URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10109593-2>.

Zur Bibliographie

3. **Hiller von Gaertringen, Julia; Dahl, Claudia:** Grabbe-Bibliographie 2008-2010 : mit Nachträgen / Julia Hiller von Gaertringen (2008) ; Claudia Dahl (2009/2010). – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [196]-213. – Separate Jahresbibliographien unter: URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2008.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2009.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2010.html>.

Zu Leben und Werk

4. **Müller, Harro:** Gegengifte : Essays zu Theorie und Literatur der Moderne / Harro Müller. – Bielefeld. – Aisthesis-Verl., 2009. – 231 S. – ISBN 978-3-89528-738-1. – S. [122]-135: Idealismus und Realismus im historischen Drama: Schiller, Grabbe, Büchner. – Früher erschienen in: Vormärz und Klassik / Lothar Ehrlich ... (Hgg.). – Bielefeld, 1999. – (Vormärz-Studien ; 1). – S. [235]-247.
5. **Ich glaubte nur an Musik :** Erinnerungen an Norbert Burgmüller ; dem Düsseldorfener Komponisten Norbert Burgmüller zum 200. Geburtstag ; Begleitband zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft, Düsseldorf ; 8. Februar bis 14. April / Wolfgang Müller von Königswinter. Kommentiert von Klaus M. Kopitz. – Düsseldorf : Heinrich-Heine-Inst. ; [Köln] : Dohr, 2010. – *Rez.:* Crass, Hanns Michael. – In: Düsseldorfer Jahrbuch : Beiträge zur Geschichte des Niederrheins / hrsg. vom Düsseldorfener Geschichtsverein. – Düsseldorf. – 81 (2011), S. 428-431.
6. **Köhler, Kai:** Zu große Dramen in zu kleiner Zeit / zum 175. Todestag von Christian Dietrich Grabbe. – Ill. – In: Junge Welt : die Tageszeitung. – Berlin. – 12.09.2011.
7. **Ludwig Tieck :** Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Claudia Stockinger ... – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2011. – XVII, 845 S. – (De-Gruyter-Lexikon). – ISBN 978-3-11-018383-2. – Grabbe: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
8. **Plachta, Bodo:** Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth : Detmold. – In: Dichterrhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz / Bodo Plachta. – Stuttgart : Reclam, 2011. – (Reclam-Taschenbuch ; 20239). – S. [86]-90.
9. **Schütze, Peter:** Theaterträume aus Düsseldorf. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [94]-125.
10. **Ueding, Cornelia:** „Ich bin nicht glücklich. Werde es wohl auch nie wieder sein“ : Vor 175 [Jahren] starb der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe. – Ill. – In: Deutschlandradio Kultur, Deutschlandfunk, Sendung: Kalenderblatt. 12.09.2011. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kalenderblatt/1551601/>.

Zu einzelnen Werken

Don Juan und Faust

11. **Greif, Stefan:** Sympathie für den Teufel? [Elektronische Ressource] : Zum Teufelsbild der Goethezeit / Stefan Greif. – Paderborn, 1996. – 32 S. – (Paderborner Universitätsreden ; 55). – Digitalisierung: Frankfurt a.M. :

Universitätsbibliothek, 2004. – Geringfügig überarb. – Neupublikation im Goethezeitportal. – Zu Grabbes „Don Juan und Faust“: S. 12/13 (gedr. Ausg.), S. 8/9 (pdf-Dokument). – URL: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/10981/>.

12. **Bukowski, Andreas:** Don Juan – Stoff und Figur : die Struktur der klassischen Fassungen und ihre Verarbeitung am Beispiel ausgewählter deutscher Bearbeitungen / Andreas Bukowski. – Neuried : ars una, 2009. – 246 S. – ISBN 978-3-89391-160-8. – Zugl.: München, Univ., Diss., 2008. – S. 72-94: Christian Dietrich Grabbes Don Juan und Faust.

Hannibal

13. **Maes, Sientje:** Zwischen Politik und Ästhetik: die Theatralität des politischen Machtspiels in Christian Dietrich Grabbes Hannibal : das Theater als letzter Spielraum des Ausnahmesubjekts. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [77]-93.

Die Hermannsschlacht

14. **Hermanns Schlachten** : zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos / Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2008. – (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; 32) – *Rez.*: Netzer, Katinka. – In: Westfälische Forschungen. – Münster. – 61 (2011), S. 659-662.
15. **Füllmann, Rolf:** Tote Vögel und ranzige Eber : zur Tiersymbolik in Christian Dietrich Grabbes Hermannsschlacht-Drama. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [7]-15.
16. **Weber, Robert:** Grabbe – Hermannsschlacht – Heimat : Fortführung eines Diskurses. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [25]-36.

Zur Wirkungsgeschichte

17. **Leo Leonhard, Radierzyklen** : zu Texten von Goethe, Grabbe, Casanova, Kafka, Joyce und Beckett ; im Rahmen des Kultursommers Südhessen e.V., 30. Juni bis 21. September 2009, Hessisches Landessozialgericht, Darmstadt. – Darmstadt, 2009. – [10] Bl. : zahlr. Ill. – S. [6-7] zu Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“.
18. **Manker, Paulus:** Spurensuche Vater [Der Theatermann Gustav Manker 1913-1988] : Bühnenbildner, Regisseur, Prinzipal. – 2. Aufl. – Wien : Amalthea, 2010. – 557 S. : zahlr. Ill. – (Bilder aus einem Theaterleben ; 6). – ISBN 978-3-85002-738-0. – S. 33, 39, 518 u. [525]: Bühnenbildentwürfe

- zu Grabbes Hannibal, während Gustav Mankers Studienzeit am Reinhardt-Seminar 1934/35 entstanden, nicht realisiert.
19. **Grabbe-Jahrbuch 2009/10** / im Auftr. der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Peter Schütze und Hans Hermann Jansen. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2011. – 236 S. : Ill. – (Grabbe-Jahrbuch ; 28/29). – ISBN 978-3-89528-895-1.
 20. **Hellfaier, Detlev:** „Auch sollen schon einige Schildwachen erfroren seyn“. – In: Museum, Region, Forschung : Festschrift für Rainer Springhorn / Landesverband Lippe. Hrsg. von Detlev Hellfaier ... – Detmold : Lipp. Landesmuseum, 2011. – (Schriften des Lippischen Landesmuseums ; 7). – ISBN 978-3-942537-00-1. – S. 231-244. – URL: http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user_upload/redaktion/dokumente/texte/2011-4_Hellfaier_Grabbe-Zeichnung.pdf.
 21. **Eine Hommage an Grabbe** : Künstler Rainer Nummer stiftet Landesbibliothek 300 Werke. – Ill. – In: Westfalen-Blatt / Schlänger Zeitung. – Paderborn. – 8.11.2011.
 22. **Ein Hüter von Grabbes Werk** : Hans Hermann Jansen aus Detmold erhält das Verdienstkreuz. – Ill. – In: Westfalen-Blatt / Schlänger Zeitung. – Paderborn. – 25.10.2011.
 23. **Kollenda, Marlin:** Alle erhaltenen Werke, Bilder und Briefe Grabbes jetzt im Internet www.grabbe-portal.de / (ame). – In: Lippe aktuell. – Detmold. – 14.09.2011.
 24. **Luetgebrune, Barbara:** Grabbe gehört auf die Bühne : Prof. Dr. Lothar Ehrlich hält am Montag seinen Antrittsvortrag in Detmold / (blu). – Ill. – In: Lippische Landeszeitung. – Detmold. – 10./11.09.2011. – URL: http://www.lz.de/kultur/kultur_in_lippe/4958884_Prof._Dr._Lothar_Ehrlich_haelt_am_Montag_seinen_Antrittsvortrag_in_Detmold.html.
 25. **Luetgebrune, Barbara:** Das Grabbe-Portal geht ins weltweite Netz : digitales Informationssystem macht Werk des Detmolder Dichters online zugänglich / (blu). – Ill. – In: Lippische Landeszeitung. – Detmold. – 9.09.2011.
 26. **Luetgebrune, Barbara:** Zeichnerische Hommage an einen Mann mit Biss : Rainer Nummer schenkt der Landesbibliothek gut 300 Arbeiten zu Grabbe. – Ill. – In: Lippische Landeszeitung. – Detmold. – 26.10.2011. – „Grabbesken“: Unter diesem Titel zeigt die Lippische Landesbibliothek Detmold anlässlich der Schenkung eine kleine Auswahl der Arbeiten Rainer Nummers.
 27. **Pfeffer, Robert; Wulff, Christian:** Fragebogen zu Christian Dietrich Grabbe. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [126]-127.
 28. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2009/2010. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [181]-186.

29. „Sprache, die so tröstlich zu mir kam“ : Thomas Valentin in Briefen von und an Hermann Hesse / hrsg. und bearb. von Norbert Otto Eke ... – Bielefeld : Aisthesis, 2011. – 210 S. – (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; 46) (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen : Reihe Texte ; 19). – ISBN 978-3-89528-826-5. – Zu Valentins „Grabbes letzter Sommer“ S. 92 u. 202-203.

Zu Bühnenaufführungen

Die Hermannsschlacht / Nettelstedt/ Freilichtbühne (1934) bis Senftenberg / Neue Bühne (2009)

30. **Dieckhoff, Karolin:** Grabbes „Hermannsschlacht“ und das Varus-Jahr 2009 : ein Rückblick. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [16]-24.

Die Hermannsschlacht / Detmold / Landestheater (2009)

31. **Keim, Stefan:** Auf der Bühne wird Varus noch mal geschlachtet [Elektronische Ressource]. – Ill. – In: Welt am Sonntag, Welt online. – Hamburg. – 1.03.2009. – URL: <http://www.welt.de/kultur/theater/article3295461/Auf-der-Buehne-wird-Varus-noch-mal-geschlachtet.html>.
32. **Schütze, Peter:** Eigentlich gut spielbar ... : Grabbe auf deutschen Bühnen. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [37]-66.

Die Hermannsschlacht / Osnabrück / Theater (2009)

33. **Adam, Christine; Popig, Jürgen:** Theater zu seinen Wurzeln zurückführen : Interview mit dem Regisseur Philipp Thiedemann. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [67]-68.
34. **Popig, Jürgen:** Frau Grabbe liest : briefliche Zeugnisse zur „Hermannsschlacht“ in der Osnabrücker Inszenierung. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [69]-76.
35. **Popig, Jürgen:** Grabbes Hermann heute : Mutmaßungen im Vorfeld der Osnabrücker Inszenierung des Dramas „Die Hermannsschlacht“ von Christian Dietrich Grabbe. – Ill. – In: Verschlungene Pfade / hrsg. von Rainer Wiegels ... – Rahden/Westf. : Leidorf, 2011. – (Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption ; 16). – S. 71-81.

s.o. Nr. 32

Die Hermannsschlacht / Senftenberg / Neue Bühne (2009)

s.o. Nr. 32

Die Hermannsschlacht / Ansbach / Neue Bühne Senftenberg (2011)

36. **Programmheft.** – Christian Dietrich Grabbe: Die Hermannsschlacht / Neue Bühne Senftenberg; Niederlausitzer Theaterstädtebund Senftenberg. Red.: Gisela Kahl. – Senftenberg, 2011. – [1] Faltbl. + [1] Bl. – Gastspiel im Theater Ansbach am 13. Januar 2011.
37. **Hausleitner, Lara:** Drei Tonnen Erde für die „Hermannsschlacht“ : aufwändiges Bühnenbild mit „gedämpftem Kompost“ ; heute Gastspiel des Partnertheaters / (Ih). – Ill. – In: Fränkische Landeszeitung. – Ansbach. – 13.1.2011.
38. **Hausleitner, Lara:** Interview mit Sewan Latchinian, Intendant der Neuen Bühne Senftenberg : „Es ist wichtig, dass Bayern mit einsteigt“ ; am Theater Ansbach „wird mit sehr wenig Geld sehr viel gemacht“ – Erwartungen „übererfüllt“ / Interview: Lara Hausleitner. – Ill. – In: Fränkische Landeszeitung. – Ansbach. – 15/16.1.2011.
39. **Wirth, Thomas:** Die Untoten im Wald-Grab-Bunker : Sewan Latchinian inszeniert das überbordende Drama als durchkomponierte Parabel ; die Neue Bühne Senftenberg gastierte mit Grabbes „Hermannsschlacht“ in Ansbach. – Ill. – In: Fränkische Landeszeitung. – Ansbach. – 15./16.1.2011.

Herzog Theodor von Gothland / Karlsruhe / Badisches Staatstheater (2011)

40. **Programmheft.** – Herzog Theodor von Gothland / [eine Tragödie in fünf Akten von Christian Dietrich Grabbe. Hrsg.: Badisches Staatstheater Karlsruhe. Red.: Nina Steinhilber]. – Karlsruhe, 2011. – 28 S. : zahlr. Ill. – (Programmheft / Badisches Staatstheater Karlsruhe ; [20]11/12,9). – Premiere: 22. Oktober 2011.
41. **Berger, Jürgen:** Am Ende sind alle tot : Martin Nimz inszeniert „Herzog Theodor von Gothland“ in Karlsruhe. – In: Die Rheinpfalz. – Ludwigshafen. – 24.10.2011.
42. **Halter, Martin:** Spaß muss sein in Negerhöhlen. – Ill. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. – Frankfurt a.M. – 28.10.2011.
43. **Hübl, Michael:** Schlachtfest mit Schaufensterpuppen : Badisches Staatstheater Karlsruhe zeigt Grabbes selten gespieltes Drama „Theodor Herzog von Gothland“. – Ill. – In: Badische Neueste Nachrichten. – Karlsruhe. – 24.10.2011.
44. **Maier, Elisabeth:** Verletztes Genie läuft Amok [Elektronische Ressource] : Christian Dietrich Grabbe: Herzog Theodor von Gothland. – Ill. – In: Die-deutsche-Bühne.de. – Berlin. – 22.10.2011. – URL: http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Schauspiel/Christian%20D.%20Grabbe%3A%20Herzog%20Theodor%20von%20Gothland/++/search_highlighter/gothland/.

45. **Maier, Elisabeth:** Vielfalt der Regiesprachen : der Neustart am Schauspiel des Staatstheaters Karlsruhe beginnt mit ungewöhnlicher Klassikerarbeit. – Ill. – In: Die deutsche Bühne. – Berlin. – 82 (2011)12, S. 20-21.
46. **Patzer, Georg:** Eine letzte Zigarette neben all den Toten : das Badische Staatstheater Karlsruhe inszeniert Grabbes Drama „Herzog Theodor von Gothland“. – Ill. – In: Badisches Tagblatt. – Baden-Baden. – 24.10.2011.
47. **Sternburg, Judith von:** Begeistert dem Ende entgegen : das Staatstheater Karlsruhe ist mit Schiller und Grabbe den Helden auf der Spur. – Ill. – In: Frankfurter Rundschau. – Frankfurt a.M. – 26./27.11.2011.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Senftenberg / Neue Bühne (2009)
s.o. Nr. 32

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Netzeband / Theatersommer (2011)

48. **Programmheft.** – Unter dem Milchwald. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : Theatersommer Netzeband 1. Juli bis 27. August '11 / Künstlerischer Leiter: Frank Matthus. Red.: Ute Schindler. – Neuruppin : Förderverein Temnitzkirche, 2011. – 13 S. : zahlr. Ill. + Beil. 1 Bl.: Darsteller / Sprecher. – Premiere: 29. Juli 2011.
49. **Fabian, Nadine:** Die Neuen in Netzeband – Johanna Maria Burkhart hat auch für die erste Komödie des Theatersommers die Masken geschaffen. – In: Märkische Allgemeine. – Potsdam. – 8.07.2011. – URL: <http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12124838/61299/Johanna-Maria-Burkhart-hat-auch-fuer-die-erste.html?print=J>.
50. **Felsch, Juliane:** Ulk mit dem Teufel – Der Theatersommer Netzeband hat sich für seine Neuproduktion ein knapp 200 Jahre altes Lustspiel vorgenommen. – Ill. – In: Märkische Allgemeine. – Potsdam. – 1.08.2011. – URL: <http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12140997/61299/Der-Theatersommer-Netzeband-hat-sich-fuer-seine-Neuproduktion.html?print=J>.
51. **Schulze, Sigurd:** Vormärz in Brandenburg : der Theatersommer Netzeband endet mit einer Grabbe-Komödie. – In: Junge Welt : die Tageszeitung. – Berlin. – 10.08.2011.
52. **Stefke, Martin:** Netzeband ertrinkt – Premiere der Grabbe-Komödie beim Theatersommer fällt ins Wasser. – Ill. – In: Märkische Allgemeine. – Potsdam. – 1.08.2011. – URL: <http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12141055/63369/Premiere-der-Grabbe-Komodie-beim-Theatersommer-faellt-ins.html?print=J>.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Oper von Detlev Glanert / Pforzheim / Stadttheater (2011)

53. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : [komische Oper frei nach Grabbe] / Theater Pforzheim. [Musik von] Detlev Glanert. [Red.: Doreen Röder]. – Pforzheim : Theater, [2011]. – 24 S. : Ill. – Premiere: 21. Mai 2011.
54. **Kraus, Claudia:** Genussmensch mit Lust an der Anarchie : Opernkomponist Detlev Glanert vor der Premiere seiner Oper am Pforzheimer Stadttheater. – Ill. – In: Pforzheimer Kurier. – Karlsruhe. – 18.05.2011.
55. **Krohn, Rüdiger:** Wenn Satan vor Gottliebchen flieht : kurzweilige Literaturoper von Detlev Glanert mit starkem Augenpulver am Theater Pforzheim. – Ill. – In: Pforzheimer Kurier. – Karlsruhe. – 23.05.2011.
56. **Pegasus kommt mit Grabbe geflogen :** „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ hat Premiere im Theater Pforzheim / (rvn). – Ill. – In: Vaihinger Kreiszeitung. – Vaihingen. – 28.05.2011.
57. **Pfäfflin, Sandra:** Die Welt auf Messers Schneide : Premiere der Oper „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ ; wenn es selbst dem Teufel auf der Erde zu satanisch wird. – Ill. – In: Pforzheimer Zeitung. – Pforzheim. – 23.05.2011.
58. **Pfäfflin, Sandra:** Wenn der Teufel auf der Orgel Polka spielt. – Ill. – In: Pforzheimer Zeitung. – Pforzheim. – 21.05.2011.
59. **Schnabel, Dieter:** Die Hölle auf Erden als Oper vom Kulturautor : Pforzheim ; das Stadttheater wagt die Erstaufführung einer Grabbe-Oper. – In: Leonberger Kreiszeitung. – Stuttgart. – 8.06.2011.
60. **Schnabel, Dieter:** Der Teufel auf Erden : Oper „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ von Detlev Glanert am Theater Pforzheim erstaufführt. – Ill. – In: Mühlacker Tagblatt. – Mühlacker. – 25.05.2011.
61. **Der Teufel und seine Meister :** Premiere der zeitgenössischen Oper „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ in Pforzheim. – Ill. – In: Pforzheimer Kurier. – Karlsruhe. – 21.05.2011.

Latchinian, Sewan: Grabbes Grab / Senftenberg / Neue Bühne (2009)

s.o. Nr. 32

Freiligrath-Bibliographie 2011 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2012.

Textausgaben

1. **Freiligrath, Ferdinand:** Umriss zu den Gedichten von Ferdinand Freiligrath [Elektronische Ressource] : 18 Blätter in 3 Lieferungen. – Karlsruhe : Gutsch u. Rupp, 1841. – Digitalisierung: München : Bayerische Staatsbibliothek, [o.J.]. – URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10108201-0>.
2. **Ders.:** Trotz alledem!. – In: Politische Lyrik : deutsche Zeitgedichte von der Französischen Revolution bis zur Wiedervereinigung / hrsg. von Gunter E. Grimm. – Stuttgart : Reclam, 2008. – (Reclams Universal-Bibliothek ; 15061 : Texte und Materialien für den Unterricht für Schülerinnen und Schüler). – S. 35-36.
3. **Care Dietwalde!** : Ferdinand Freiligrath und Wilhelm Ganzhorn ; Briefwechsel und Freundschaftsgedichte 1840 bis 1880 / bearb. von Manfred Walz und Jürg Arnold. – Stuttgart : [Selbstverl.], 2009. – *Rez.*: Hutzelmann, Konrad. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. 188-195.

Zur Bibliographie

4. **Hiller von Gaertringen, Julia; Dahl, Claudia:** Freiligrath-Bibliographie 2008-2010 : mit Nachträgen / Julia Hiller von Gaertringen (2008) ; Claudia Dahl (2009/2010). – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [214]-231. – Separate Jahresbibliographien unter: URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2008.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2009.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2010.html>.

Zu Leben und Werk

5. **Faber, Benedikt:** Erzwangene Sehnsucht?: Fremde Länder und neue Heimat in der Exillyrik des Vormärz. – In: „Kennst Du das Land ...?": Fernweh in der Literatur ; Beiträge auf der 14. Internationalen Arbeitstagung „Germanistische Forschungen zum Literarischen Text“, Vaasa, 15. – 16.5.2008 /

- hrsg. von Christoph Parry ... – München : Iudicum, 2009. – S. 26-36. – S. 31-32 zu Freiligrath.
6. **Dokter, Franziska:** Ferdinand Freiligraths Amerika-Gedichte. – Ill. – In: *Studies in the Western*. – Münster. – 18 (2010), S. [38]-50.
 7. **Roessler, Kurt:** Rolandsbogen : lyrische Landschaft des Rheins ; Geschichte und Gedichte der Burg Rolandseck seit 1122 / Kurt Roessler. – Bonn : Ed. Rolandsbogen [u.a.], 2010. – 334 S. : Ill. – ISBN 978-3-935369-21-3. – Freiligrath: zahlreiche Erwähnungen, s. Reg.
 8. **Walcher, Bernhard:** Vormärz im Rheinland : Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk / Bernhard Walcher. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2010. – VII, 341 S. – (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; 138). – ISBN 978-3-11-023128-1. – Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 2009. – Freiligrath: zahlreiche Erwähnungen, s. Reg.
 9. **Arnold, Jürg:** Wilhelm Ganzhorn, Dichter des Liedes „Im schönsten Wiesengrunde“, und seine Frau Luise geb. Alber : Leben, Gedichte, Familien, Ahnen. – Stuttgart, 2004. – *Rez.*: Broer, Werner. – In: *Grabbe-Jahrbuch*. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [187]-188.
 10. **Bartel, Nesrin:** Orient im Okzident : Orientalismus in H. Heines und F. Freiligraths Lyrik. – In: *Grabbe-Jahrbuch*. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [128]-157.
 11. **Freund, Winfried:** „Seit dieser hier zu singen angefangen hat, sind wir alle Spatzen.“ : Ferdinand Freiligrath, Poet und Pionier. – In: *Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde*. – Bielefeld. – 80 (2011), S. 141-147. – S. 141: „Der Text geht zurück auf einen Vortrag, gehalten am 2. September 2010 zur Eröffnung der Ausstellung „Im Herzen trag' ich Welten – Ferdinand Freiligrath zum 200. Geburtstag“ in der Lippischen Landesbibliothek Detmold.“
 12. **Giel, Volker:** Ferdinand Freiligrath: „Löwenritt“ : eine Handschrift aus dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. – Ill. – In: *Grabbe-Jahrbuch*. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [171]-173.
 13. **Hellfaier, Detlev:** Über Freiligrath, Detmold und die Begründung einer Sammlung. – In: *Grabbe-Jahrbuch*. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [158]-170. – S. 170: „Vortrag, gehalten am 3. Februar 2010 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold.“
 14. **Karl Gutzkow :** Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen ; eine Dokumentation / hrsg. von Wolfgang Rasch. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2011. – 608 S. : Ill. – ISBN 978-3-11-020252-6. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
 15. **Kinder, Hermann:** Berthold Auerbach : „einst fast eine Weltberühmtheit“ ; eine Collage / Hermann Kinder. – Tübingen : Klöpfer & Meyer,

2011. – 295 S. : Ill. – ISBN 978-3-86351-005-3. – Auch als: Reihe Forum Allmende ; 9. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
16. **Klassik, Romantik, Restauration** : 1789 – 1848 ; mit einer Zeittafel / hrsg. von Joachim Bark und Hans-Christoph v. Nayhauss. – Stuttgart : Kröner, 2011. – 336 S. : Ill. – (Kröner Taschenbuch ; 508) (Profile deutscher Kulturepochen). – ISBN 978-3-520-50801-0. – Freiligrath: einige Erwähnungen, s. Reg.
17. **Kosch, Arlette**: „Landschaft mit Wohnhaus“, eine bisher unbeachtete Zeichnung Carl Schlickums : ein Beitrag zum „Malerischen und romantischen Westphalen“. – Ill. – In: Westfälische Zeitschrift. – Paderborn. – 161 (2011), S. [311]-331.
18. **Plachta, Bodo**: Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth : Detmold. – In: Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz / Bodo Plachta. – Stuttgart : Reclam, 2011. – (Reclam-Taschenbuch ; 20239). – S. [86]-90.
19. **Stein, Peter**: Im „Waffendienst der Zeit“ : Karl Gutzkow und die vormärzliche politische Lyrik. – In: Karl Gutzkow and his contemporaries = Karl Gutzkow und seine Zeitgenossen : Beiträge zur internationalen Konferenz des Editionsprojekts Karl Gutzkow vom 7. bis 9. September 2010 in Exter / hrsg. von Gert Vonhoff ... – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2011. – (Vormärz-Studien ; 21). – S. [139]-149. – Bezüge auf Freiligrath: S. 145-148.
20. **Walcher, Bernhard**: Zingref als ferner Gefährte eines Achtundvierzigers : Ferdinand Freiligraths Gedicht „Vision“ (1843). – In: Julius Wilhelm Zingref und der Heidelberger Späthumanismus : zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz / in Verb. mit Hermann Wiegand hrsg. von Wilhelm Kühlmann. – Ubstadt-Weiher [u.a.] : Verl. Regionalkultur, 2011. – S. 49-69.

Zu einzelnen Werken

21. **Scheuermann, Barbara**: Erinnerungsort Gravelotte : zur Wahrnehmung des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 in der zeitgenössischen niederdeutschen und hochdeutschen Literatur. – In: Literatur aus dem Ostseeraum und der Lüneburger Heide / hrsg. im Auftr. der Fritz-Reuter-Gesellschaft von Christian Bunnens ... – 1. Aufl. – Rostock : Hinstorff, 2010. – (Beiträge der Fritz-Reuter-Gesellschaft ; 20). – S. 74-100. – Zu Freiligraths Gedicht „Die Trompete von Gravelotte“ S. 75.

Zur Wirkungsgeschichte

22. **An Ferdinand Freiligrath gerichtete Gedichte** / Manfred Walz (Hg.). – Stuttgart : [Selbstverl.] [1.] [Grundwerk]. – 2011. – 161 Bl. – Ill.
23. **Müller, Kurt**: Der Kuss in Unkel : eine Erzählung. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [174]-180.

Weerth-Bibliographie 2011

mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 5.7.2012.

Textausgaben

1. **Weerth, Georg**: Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski [Elektronische Ressource] / [Georg Weerth]. – Frankfurt am Main : Stritt, 1848. – 23 S. : Ill. – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2011. – URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-5081>.
2. **Ders.:** Heute Morgen fuhr ich nach Düsseldorf. – In: Politische Lyrik : deutsche Zeitgedichte von der Französischen Revolution bis zur Wiedervereinigung / hrsg. von Gunter E. Grimm. – Stuttgart : Reclam, 2008. – (Reclams Universal-Bibliothek ; 15061 : Texte und Materialien für den Unterricht für Schülerinnen und Schüler). – S. 37-39.
3. **Karl Gutzkow**: Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen ; eine Dokumentation / hrsg. von Wolfgang Rasch. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2011. – 608 S. : Ill. – ISBN 978-3-11-020252-6. – S. 152: Auszug aus Brief von Georg Weerth an Wilhelm Weerth, Köln, 28. April 1841. – Quellenverzeichnis S. 471: „Georg Weerth: Sämtliche Werke. Hg. von Bruno Kaiser. Bd. 5. Briefe. Berlin: Aufbau-Verl., 1958, S. 48.“
4. **Weerth, Georg**: Reise von Ort zu Ort. – In: Ostern : ein Spaziergang rund um die Welt / hrsg. von Ulf Diederichs. – Neuausg. – München : Dt. Taschenbuch-Verl., 2011. – (dtv ; 13970). – S. 106-107. – Quellenverzeichnis S. 254/255: „Aus G. W.s Brief an die Mutter, Tilburg, 18. April 1846, abgedruckt in: G.W., Sämtliche Werke. Hrsg. von Bruno Kaiser. Bd. V: Briefe. Berlin 1957. S. 202-204.“

Zur Bibliographie

5. **Hiller von Gaertringen, Julia; Dahl, Claudia:** Weerth-Bibliographie 2008-2010 : mit Nachträgen / Julia Hiller von Gaertringen (2008) ; Claudia Dahl (2009/2010). – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [232]-236. – Separate Jahresbibliographien unter: URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2008.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2009.html>. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2010.html>.

Zu Leben und Werk

6. **Klassik, Romantik, Restauration :** 1789 – 1848 ; mit einer Zeittafel / hrsg. von Joachim Bark und Hans-Christoph v. Nayhauss. – Stuttgart : Kröner, 2011. – 336 S. : Ill. – (Kröner Taschenbuch ; 508) (Profile deutscher Kulturepochen). – ISBN 978-3-520-50801-0. – Zu Weerth: S. 297-304 mit Textauszug Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben.
7. **Plachta, Bodo:** Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth : Detmold. – In: Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz / Bodo Plachta. – Stuttgart : Reclam, 2011. – (Reclam-Taschenbuch ; 20239). – S. [86]-90.
8. **Weerth, Marie:** Georg Weerth : 1822-1856 ; ein Lebensbild / Marie Weerth. Hrsg. von Bernd Füllner. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2009. – (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; 39) (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen : Reihe Texte ; 15). – *Rez.:* Bodenheimer, Nina: Neue Weerth-Perspektiven [Elektronische Ressource]. – In: IASLonline. – 23.03.2011. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3230.

Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Dr. Joachim Eberhardt
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Prof. Dr. Lothar Ehrlich
Rainer-Maria-Rilke-Str. 8
99425 Weimar

Dr. Bernd Füllner
Urdenbacher Dorfstr. 30
40593 Düsseldorf

Judith Gerstenberg
Niedersächsisches Staatstheater
Hannover
Schauspiel, Dramaturgie
Prinzenstr. 9
30159 Hannover

Detlev Hellfaier, M.A.
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Dr. des. Stefan Hüpping
Laubacher Str. 16/I
14197 Berlin

Hans Hermann Jansen
St.-Omer-Str. 50
32756 Detmold

Prof. Dr. Detlev Kopp
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld

Prof. Dr. Hans Krahl
Universität Passau /
Deutsche Literatur
Innstr. 25
94032 Passau

Frank Meier
Neue Reihe 11
32760 Detmold

Kathrin Nühlen
Cronenbergerstraße 224
42119 Wuppertal

Dr. Maria Porrmann
Frankfurter Str. 71
51065 Köln

Dr. Wolfgang Rasch
Bredowstr. 43
10551 Berlin

Dr. Peter Schütze
Grünrockstr. 7
58119 Hagen-Hohenlimburg

Nina Steinhilber
Badisches Staatstheater Karlsruhe
Dramaturgie
Baumeisterstr. 11
76137 Karlsruhe

Dr. Burkhard Stenzel
Am Weinberg 35
99425 Weimar