



Grabbe.

GRABBE-JAHRBUCH 2013

AISTHESIS VERLAG

AV

Grabbe-Jahrbuch 2013

32. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2013 förderten:

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

DETMOLD
Kulturstadt
im Teutoburger Wald

**PHOENIX
CONTACT**

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

www.grabbe.de

Redaktionsschluss: 31.8.2013

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1675-9

Print ISBN 978-3-8498-1030-6

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Lothar Ehrlich

„Der böse Blick des Dramatikers“.

Heiner Müller und Grabbe 7

Antonio Roselli

„Nichts steht auf Erden fest“.

„Ende der Welt“ und „Ende einer Welt“ in Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“, „Napoleon oder die hundert Tage“ und „Hannibal“ 27

Kai Köhler

„Da fiel was Großes“.

Sterben bei Grabbe 61

Sientje Maes

Theatraler Exzess und ‚gespielte‘ Sinnlosigkeit.

„Der Cid“ als Zeit- und Gattungskritik 80

Matthias Schaffrick

Von der gottlosen Welt zum christlichen Wunderknaben.

Zerfall des Politischen und Rückkehr der Religion bei

Christian Dietrich Grabbe (mit einem Exkurs zum Christus-Fragment) 96

Michael Buhl

Immermann und die Goethezeit.

Zur Rolle der intertextuellen Verweise im Trauerspiel „Edwin“ 113

Bernd Füllner

„Durch den Staub der Bücher bin ich gekrochen und bin nicht erstickt –“.

Das Grabbe-Portal als „digitale Archiv-Edition“ 129

Ferdinand Freiligrath

Manfred Walz

Ferdinand Freiligrath und der Autographensammler Carl Künzel 143

Georg Weerth

Katharina Grabbe

- Ökonomie und ökonomisiertes Erzählen in Georg Weerths
„Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben“* 158

Allgemeines

Peter Schütze

- Jahresbericht 2012* 171

Rezensionen

- Konrad Hutzelmann zu Michael Vogt (Hrsg.): *Karriere (n) eines Lyrikers:
Ferdinand Freiligrath* (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012 176

- Frank Meier zu „*Im Herzen trag' ich Welten*“. *Ferdinand Freiligrath*.
DVD. Bielefeld (2012) 183

- Lothar Ehrlich zu Stefan Hüpping: *Rainer Schlösser (1899-1945).*
Der „Reichsdramaturg“. Bielefeld 2012 184

- Hans Hermann Jansen zu Bodo Plachta: *Dichterbäuser in Deutschland,
Österreich und der Schweiz*. Stuttgart 2011 187

- Peter Schütze zu Olaf Velte: *Ein paar Dichter. Gedichte*.
Frankfurt/M. 2013 188

Bibliographien

Claudia Dahl

- Grabbe-Bibliographie 2012 mit Nachträgen* 191
Freiligrath-Bibliographie 2012 mit Nachträgen 197
Weerth-Bibliographie 2012 mit Nachträgen 201

- Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes 203

LOTHAR EHRLICH

„Der böse Blick des Dramatikers“

Heiner Müller und Grabbe

Bei der Vergabe des ersten Christian Dietrich Grabbe-Preises durch die Stadt Detmold und die Grabbe-Gesellschaft war Heiner Müller Vorsitzender der Jury, konnte allerdings wegen seiner schweren Erkrankung nicht mehr die Laudatio auf den Preisträger Igor Victorowitsch Kroitstsch und sein Theaterstück *Das Drama* übernehmen und zum Festakt am 11. Dezember 1994 anreisen.¹ Müller starb am 30. Dezember 1995. In Erinnerung an einen der größten Dramatiker und Theatermänner des 20. Jahrhunderts hielt Roland Clauß in der Grabbe-Gesellschaft am 7. September 1996 einen Vortrag, der im Jahrbuch nachzulesen ist.² Präsident Werner Broer schrieb dazu im Jahresbericht: „Die Grabbe-Gesellschaft glaubte diese Gedächtnisveranstaltung dem 1994 [!] verstorbenen Dramatiker Heiner Müller schuldig zu sein, der durch seine vorbildliche Mitarbeit in der Jury des Grabbe-Preises noch auf dem Krankenbett und wenige Wochen vor seinem Tode ein verpflichtendes Beispiel gegeben hat.“³

Bei alledem blieb unausgesprochen,⁴ dass Heiner Müller die forcierte Künstlerbiographie Grabbes und seine radikal-kritischen, antiidealistischen Dramen außerordentlich schätzte und immer wieder dessen anregende Wirkung auf die Herausbildung seines Werkes hervorhob.⁵ Ausführlich hat er sich darüber bereits am 22. Februar 1974 in einem Interview mit den Leipziger Theaterwissenschaftlern Gottfried Fischborn, Gerda Baumbach und Erika Stephan geäußert. Daraus zitierte Baumbach 1978 in ihrer Dissertation über Heiner Müller,⁶ worauf sich der Autor dieses Beitrags in seiner Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Grabbes stützen konnte.⁷ Die Grabbe-Passage des Gesprächs, die Gerda Baumbach als Kopie eines maschinenschriftlichen Manuskripts zur Verfügung stellte,⁸ liegt publiziert erst seit 2011 vor, und zwar lediglich als Tondokument,⁹ nachdem sie in die Heiner-Müller-Ausgabe nicht aufgenommen worden war.¹⁰

Nummehr ist es – nach fast 40 Jahren – möglich, die Äußerungen Müllers über Grabbe in ihrem vollen Umfang zu ermessen und zu würdigen. Das soll auch dadurch geschehen, dass im Anhang die originale Version des Interviews abgedruckt wird. Auf dieser Grundlage wäre es dann möglich, die Grabbe-Rezeption im Werk Heiner Müllers im Einzelnen zu untersuchen.¹¹ In dem über dreistündigen Interview, welches Grundfragen seines Schaffensprozesses im politischen, kulturellen und künstlerischen Kontext der DDR behandelt, spielen – abgesehen von seinem widersprüchlichen Verhältnis zu Brecht und zur Theorie und Praxis des Epischen Theaters – die Traditionsbeziehungen kaum eine Rolle. An

einer Stelle kommt er hingegen sogar auf die dramen- und theaterästhetischen Differenzen zwischen den Klassikern Goethe und Schiller zu sprechen. Schiller war für Müller, und auch für Goethe selbst, der genuine klassische Weimarer Bühnenautor.¹² In seinen Dramen gestaltete Schiller jedenfalls in der Wahrnehmung Müllers nicht „Harmonie“, sondern „Gewalt“ und „Grausamkeit“. Diese Neigung, die Goethe bestätigte,¹³ führt Müller auf unterschiedliche lebensgeschichtliche Determinationen, auf ein soziales „Grunderlebnis“ des künstlerischen Subjekts zurück, das seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nachhaltig bestimmte. Das betreffe gerade auch das „Subjektive“ Heinrich von Kleists als einer Voraussetzung für die Entstehung seiner Dramatik (und Epik).

Den Hinweis auf Kleist nimmt Gottfried Fischborn zum Anlass, Müller über sein Verhältnis zu den literarischen und dramaturgischen Traditionen zu befragen. Und es ist bemerkenswert, dass dieser nach einigen Zügen an der Zigarre und einer längeren Pause weder auf Dramatiker des Sturms und Drang noch weiter auf Kleist¹⁴ oder auf Georg Büchner¹⁵ eingeht, sondern – womit die Interviewer wohl nicht rechneten – auf Christian Dietrich Grabbe. Die auf ihn bezogene Passage ist vergleichsweise intensiv und detailliert, und Ansatzpunkte der erklärten Rezeption sind nicht etwa die in die Moderneweisenden epische Strukturelemente seiner Dramen, sondern die biographisch geprägte sprachliche und szenische Rigorosität bei der kritischen Erfassung und Darstellung von politischen und ethischen Konflikten und Katastrophen in sozial konkreten dramatischen Figuren und Handlungen. Müller nimmt Grabbe hier primär nicht so sehr als Neuerer in einzelnen dramatischen Formen wahr, sondern mehr in seinem extrem widerspruchsvollen Verhältnis zur Realität, dass seine Dramen geistig fundierte und dramaturgisch profilierte.

Für Müller ist dabei ein übergreifender „Aspekt“ der Werke Grabbes entscheidend, „wie sich Materialismus realisiert in einem Text“. Bereits Ludwig Tieck nahm nach der Lektüre von *Herzog Theodor von Gothland* in einem Brief an den Autor vom 6. Dezember 1822 eine Tendenz zum „Entsetzlichen, Grausamen und Zynischen“ und zum „Zweifel an Gott oder Schöpfung“ sowie insgesamt „poetischen Materialismus“ wahr.¹⁶ Was Tieck gegenüber dem jungen dramatischen Talent beklagte, stellt für Müller indessen eine enorme dichterische Leistung dar, mit der er sich uneingeschränkt zu identifizieren vermag. Müller meint damit Grabbes und seine eigene rigorose Gestaltungsabsicht, „auf den Kern der Sache zu kommen, der natürlich meist sehr schockierend wirkt, weil er entkleidet ist von allem, was man so um die Sache rum geschrieben hat und da darüber gedeckt hat.“ Diesen „Kern“ seiner über Figuren und Handlungen spielerisch vermittelten Gestaltung verdeutlicht Müller an einigen Beispielen, die nicht aus Grabbes wirkungsgeschichtlich relevanten Dramen stammen (*Napoleon oder die hundert Tage*, *Don Juan* und *Faust* oder *Scherz, Satire, Ironie*

und tiefere Bedeutung – von Stücken übrigens, die zum Zeitpunkt des Interviews in der DDR noch nicht aufgeführt waren). Vielmehr nennt Müller Szenen aus den Geschichtsdramen *Marius und Sulla* (Fragment, 1823), *Kaiser Heinrich der Sechste* (1829) und *Hannibal* (1835), in denen – und darin liegt zunächst sein Hauptinteresse – „die damalige Königsebene von unten relativiert und aufgehoben“ würde. Den dialektisch-materialistischen Dramatiker interessieren nicht so sehr die historischen Aktionen auf der „Königsebene“, sondern vornehmlich die inhumanen Auswirkungen ihres egoistischen heroischen Handelns auf das Volk, auf die einfachen Menschen, auf die „Bauern-Ebene“.

Vor allem an die Szene III/2 im *Marius und Sulla*-Fragment erinnert sich Heiner Müller, in der eine Mutter mit ihren Kindern den Diktator Sulla anfleht, ihr „Gut und Leben“, ihre „Hütte“ zu schützen, damit die Lebensgrundlage der Familie erhalten bliebe. Sulla erwidert brutal: „Warum?“ (HKA I, 330)¹⁷ Müller sagt zur lakonischen Verweigerung dieses legitimen humanistischen Anspruchs: „Das ist für das neunzehnte Jahrhundert eine ungeheure Fragestellung“. Und damit ist ein wichtiger Gesichtspunkt der dramatischen Konfliktkonstellation in Grabbes Geschichtsdrama über den Zerfall der römischen Republik und die Entstehung der Diktatur angesprochen: Die politischen und militärischen Auseinandersetzungen zwischen Marius und Sulla um die Macht gehen zu Lasten der Plebejer. Das sei in diesem politischen Drama Grabbes „der Kern der Sache“, „wie sich Materialismus realisiert in einem Text“ – durch Gestaltung nicht nur der gewohnten traditionellen „Königsebene“ der Herrscher und Feldherrn, sondern der ungewohnten „Bauernebene“ in innovativen Volksszenen.

„Ein echter Grabbe-Effekt“ ist für Heiner Müller der plötzliche, unmotiviert Tod des Helden auf dem Höhepunkt seiner Macht und seiner imperialen Visionen am Ende des Trauerspiels *Kaiser Heinrich der Sechste* – geradezu ein dramaturgischer Shock. (HKA II, 237f.)¹⁸ Zuvor war in der Szene V/2, im Sinne der Dialektik von „oben“ und „unten“, im Dialog zwischen einem Herdenbesitzer und seinem Knecht gleichsam von der „Bauernebene“ die heroische Geschichte des Kaisers und seines Feldzuges, trotz aller Menschenopfer, durch eine optimistische Perspektive auf das fortwährende Leben ergänzt worden: „Unsre Saaten wachsen immer wieder. – Treibe die Schafe aus.“ (HKA II, 234)¹⁹ Dass dieses Bekenntnis zum ewig andauernden Leben in Natur und Gesellschaft Grabbe nicht nur mit souveräner naiver Selbstverständlichkeit, sondern auch mit Ironie sprachlich und szenisch pointiert umsetzt, entdeckt Müller im *Hannibal*. Die Szene *Warte über einem Haupttor Karthagos*, die während der Entscheidungsschlacht zwischen Hannibal und dem römischen Heer handelt, eröffnet ein Vater mit einer Aufforderung an seinen Sohn: „Kind, sieh genau hin, denn heut erblickst Du etwas, wovon Du nach hundert Jahren erzählen kannst, und zum Glück ists helles Wetter.“ (HKA III, 134)²⁰ Es folgt eine dialogische Beschreibung

des militärischen Geschehens, die mit naturalistischen Mitteln die Inhumanität der szenischen Vorgänge drastisch zu erkennen gibt und zugleich durch groteske und absurde Zuspitzung einer sarkastischen Wertung unterzieht.

Die Darstellung der sozialen Gegensätze zwischen „oben“ und „unten“ bestimmte seit den späten 1950er Jahren das Werk Heiner Müllers, der ideell und ästhetisch die Tradition des epischen Dramas und Theaters von Brecht aufgriff und zugleich kritisch weiterverarbeitete. Müller fühlte sich von vornherein nicht der klassischen Einfühlungs-dramaturgie verpflichtet, sondern den offenen, epischen Dramenmodellen des europäischen Volkstheaters, Shakespeares, des Sturms und Drang und des Vormärz, also einer modernen Dramen- und Theaterästhetik, deren geschichtliche Entstehung Brecht so skizzierte:

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.²¹

In diesem Horizont wandte sich Heiner Müller Grabbe zu und setzte seine Dramen im Interview von denen des „Tagelöhner Kindes“ Hebbel positiv ab, der in seiner Entwicklung nach „oben“ (als konservativer Theaterautor in der dramaturgischen Nachfolge der Weimarer Klassik) vieles von „unten“ zurückließ, „von dem, was er eigentlich hätte mit nach oben nehmen sollen.“ Grabbe hingegen blieb zeitlebens „unten“, weltanschaulich wie künstlerisch ein radikaler Außenseiter, ein Bohemien, dem ein Weg nach „oben“ (auf die höfischen und die städtischen Theater sowie in die etablierte Gesellschaft der Restaurations-epoche) verstellt war, weil er in seinen Dramen die ambivalenten Widersprüche zwischen den Machtansprüchen und dem ungerechten Handeln der geschichtlichen Helden und den gerechten sozialen Bedürfnissen des Volkes komplex und differenziert gestaltete. Und genau dies – das unversöhnlich polarisierte Verhältnis von „oben“ und „unten“ – faszinierte Müller an Grabbe – zumal in dieser Periode seines Schaffens.

Dabei ist der Zeitpunkt des Interviews zu beachten. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass Müllers Akzeptanz von Grabbes sozialer und mentaler Außenseiter-Disposition sowie der Intentionen seiner Dramen anhaltend war, doch die geistigen und künstlerischen Wandlungen seines eigenen Werkes führten über die angebotenen Verfahren weit hinaus, weil sich sein Verhältnis zu den offenen Dramaturgien in der deutschen Literatur radikalisierte, insbesondere als er ein prononciert „postdramatisches Theater“ vertrat.²² Müllers Werk mutierte – vor allem seit den 1980er Jahren – von einem ohnehin nur moderaten dramatisch-epischen „Texttheater“ zu einem performativen, nicht-dramatischen Theater.²³ Im Zuge dieser dramatischen und theatralischen Innovationen

ist die ursprünglich formulierte Beispielhaftigkeit Grabbes (wie der von Brecht zitierten Tradition im Ganzen) unter tatsächlichen Rezeptionsmomenten nun geringer zu veranschlagen, ohne dass sie aufgegeben würde. Im Lichte dieser Entwicklung erscheint die Theorie und Praxis des späten Brecht – und erst recht seiner früheren Wegbereiter eines epischen literarischen Dramas – eher traditionell als avantgardistisch. Und insofern hat sich die konsequente Revolution des Theaters nicht nach 1900 und mit Brechts Theorie vom epischen Theater vollzogen, sondern erst seit den 1970er Jahren. „Radikaldramatiker“ wie Grabbe²⁴ führten die tradierten Normen und Formen in die Krise und überwandten sie in Richtung offener Dramentexte, repräsentierten im Wesentlichen aber noch „vor-avantgardistische“ Konzepte.

Trotz des Paradigmenwechsels in der Theaterpraxis des späten 20. Jahrhunderts, der auch durch die Stücke und Inszenierungen Heiner Müllers wesentlich mitbefördert wurde, kommt er in seiner 1991/92 verfassten Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* und in Gesprächen auf Grabbes Werke zu sprechen. Zwei Stücke führt er jetzt neu in den Diskurs ein: *Herzog Theodor von Gothland* und *Napoleon oder die hundert Tage*. Dass Müller gerade Grabbes erstes Stück sehr schätzte, hatte er bereits 1979 gesagt.²⁵ Im Zusammenhang mit der kulturpolitischen Affäre um die Uraufführung von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) – ein Werk, welches Müller nach den gemeinsam mit seiner Frau Inge geschriebenen sozialistischen Lehrstücken in der Nachfolge Brechts *Die Korrektur/Der Lohndrucker* (1958) für sein wahrhaft erstes hielt – besteht er auf der Notwendigkeit für junge Dramatiker, sich am Anfang ihrer Entwicklung über ihr Verhältnis zur Wirklichkeit vehement auszusprechen zu dürfen, sich „auszukotzen“:

Und das ist ja die Voraussetzung für ein dramatisches Œuvre, daß man wenigstens einmal die Gelegenheit hat, den ganzen ‚Glanz und Schmutz‘²⁶ seiner Seele von sich zu geben. Die ersten Stücke großer Dramatiker – *Titus Andronicus*, *Räuber*, *Götz*, *Schroffenstein*, *Herzog Theodor von Gothland*, *Baal* – sind ja immer Stücke, in denen die Eimer ausgekippt werden, aus welchen Gründen immer, und in einer repressiven politischen Struktur kommt man schwer dazu, da wird alles schnell verbindlich und orientiert auf ein Bezugssystem.²⁷

Abgesehen davon, dass sich Grabbe im *Gothland* bei der Gestalt des Negers Berdoa von dem Mohren Aaron in Shakespeares *Titus Andronicus* und in der rebellischen Grundhaltung von Schillers *Räuber* gleichermaßen anregen ließ und es zu den anderen Dramen im Hinblick auf den Protest gegen den Zustand der Welt weitgehende Affinitäten gibt, stellt Heiner Müller Grabbe hier in die von Brecht skizzierte Reihe seiner Vorläufer, indem er deren dramatische Erstlingswerke erinnert.

Der untrennbare Zusammenhang zwischen der Kreativität des sich radikal aussprechenden Ichs und einer „repressiven politischen Struktur“ bzw. eines nivellierenden staatlichen und gesellschaftlichen „Bezugssystem“ verweist sowohl auf die schwierigen Schaffensbedingungen Grabbes in der Restaurationsepoche nach 1815 als auch Müllers in der DDR. Beide Dramatiker hatten sich erstarrenden politischen und kulturellen Verhältnissen zu stellen, sich ihrer zu erwehren, um ihr Werk gegen diese objektiven Widerstände geistig und ästhetisch kompromisslos hervorzubringen und auf dem Theater durchzusetzen – was nur Heiner Müller in zunehmendem Maße und mit internationaler Ausstrahlung gelang, während Grabbe auf der zeitgenössischen nationalen Bühne keine Resonanz erzielte.²⁸ Beide Theaterautoren wurden – wenn man von Grabbes erfolglosen Bemühen in der mittleren Schaffensperiode (1827-1829) absieht – in ihren Theaterstücken nie „verbindlich“ und kollidierten lebenslang mit dem sie frustrierenden gesellschaftlichen „Bezugssystem“.

Das *Fatzer*-Material (1978) begriff Müller, seine Erfahrungen in beiden deutschen Diktaturen und während des Zusammenbruchs des sozialistischen Systems auf einen dramatischen Dualismus von Held und Gegenspieler fokussierend,

in einer sehr deutschen Tradition, von den *Nibelungen* bis *Die Räuber*, *Faust* und *Dantons Tod* und Grabbes *Gotland* [!]. Dramen der deutschen Teilung, Franz und Karl Moor, *Faust* und Mephisto, *Danton* und Robespierre, *Gotland* [!] und der Neger Berdoa.²⁹

Auch wenn die dramatischen Konstellationen der Figurenpaare (Held und Gegenspieler) historisch und sozial durchaus verschieden modelliert sind, erfasst Müller mit seiner lakonischen Zusammenstellung Muster für politische und militärische Gewalt in der Geschichte, für das Verhältnis von Siegern und Besiegten, für die „Opfer“ des modernen Zivilisationsprozesses, vor allem, wenn es um die Durchsetzung von progressiven gesellschaftlichen Ideen geht, z.B. der Aufklärung oder der bürgerlichen Revolution. In den genannten Dramen fallen formulierter humaner Geltungsanspruch und real gewalttätige und dadurch partiell inhumane Praxis schroff auseinander. Gerade jene Projekte, die humane Utopien politisch mit Gewalt und Terror durchzusetzen bestrebt sind, entfernten sich entweder vorübergehend oder dauerhaft von den entworfenen Programmen und scheiterten schließlich vollends. *Faust* und *Gotthland* sind für Heiner Müller exemplarische „Dramen der deutschen Teilung“, weil in ihrer Kontrastierung die Fallhöhe zwischen kultureller Humanität und politischer Inhumanität, zwischen Geist und Macht in der deutschen Geschichte besonders gravierend hervortrete. Um nur ein Beispiel zu nennen: Die Diskrepanz

zwischen der humanistischen Konzeption der Weimarer Klassik (mit ihrer widerspruchsvollen, disparaten Dialektik in der Tätigkeit Fausts im 5. Akt des zweiten Teils der „Tragödie“) und der sich permanent steigernden Bestialität in Grabbes Frühwerk ist maßlos und unüberwindbar. Während Goethe in der Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephisto die Dialektik von Gutem und Bösem, von Gewinn und Verlust im menschheitlichen Entwicklungsprozess entfaltet, gibt es bei Grabbe in der dramatischen Handlung nur zerstörerische Negation, die nicht mehr umschlägt in Konstruktion, am Ende keine Gewinner in den Kämpfen der Geschichte (wie eben schon im *Nibelungenlied*), sondern nur Verlierer. Gothlands ursprünglich ethisch motivierte Strategie, das Inhumane zu bekämpfen, zu beseitigen, führt in seinem Handeln gleichermaßen zum Triumph des Bösen, zur vollständigen Aufgabe des Humanen in einer alle Figuren erfassenden grässlichen Katastrophe.

Müllers Verständnis der anthropologischen Konstellation Gothland-Berdoa, die seiner aggressiven Wirkungsstrategie auf dem Theater entspricht, radikalisiert die differenzierte historische Dialektik zwischen Robespierre und Danton bei Büchner und verweist auf die brisante Aktualität von Grabbes Werk in der von globalen existentiellen Kämpfen und Kriegen beherrschten Gegenwart.³⁰ Dass es Müller dabei letztlich um scharfe soziale Konfrontationen in der Geschichte geht und er Grabbe als einen politischen Dramatiker begreift, verdeutlicht seine Begründung des Übergangs vom klassischen Jambus zur Prosa in *Napoleon oder die hundert Tage*. Erwähnte Müller dieses episch-offene, monumentale Geschichtsdrama 1974 noch nicht, so erscheint es jetzt als Paradebeispiel für die Veränderungen in der Dramaturgie, zumal im Hinblick auf Fabelerzählung und Struktur, die zumal die Darstellung massenhafter Vorgänge in großen Figurenensembles ermöglicht. Die Überwindung des klassischen Versmaßes in Grabbes Geschichtsdramatik motiviert Heiner Müller im Zusammenhang mit *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar* mit dem Argument, „weil Prosa den Pomp wegnimmt, das Feudale, und das Politische dann nackter hervortritt“:

Grabbe hat *Marius und Sulla*, im Schatten Napoleons, in Versen entworfen. Napoleon stürzte seine Sprache in die Prosa,³¹ die Politik war nicht mehr Schicksal, nur Geschäft.³² Es war die Prosa des verzweifelten Zynismus vor der Restauration, eine deutsche Entsprechung zum heiteren Fatalismus Stendhals. Sein Vers war epigonal, eine Schiller-Reminiszenz,³³ entstanden aus dem Druck, der von Schiller als Vorbild für Dramatiker in Deutschland ausging.³⁴

In einem Brief vom 14. Juli 1830 an seinen Verleger Georg Ferdinand Kettembeil schrieb Grabbe über die Wendung zur Prosa im *Napoleon*: „Ich kann die

Artillerie-Trains, die congruistischen Raketen pp. nicht in Verse zwingen, ohne sie lächerlich zu machen.³⁵ Daher ist dieses Geschichtsdrama über die endgültige Niederlage des großen Feldherrn in einer „Prosa des verzweifelten Zynismus“ durch einen Autor verfasst, der damit gegen die europäische Restaurationsepoch polemisierte – genauso wie der marxistische Dramatiker gegen die restaurative DDR. Grabbes dramatisch-theatralischen Schreibstil, der besonders für den unmittelbar nach *Napoleon* entstandenen *Hannibal* charakteristisch ist, bezeichnet Müller als „lakonische Prosa“.³⁶ Mit dieser – und nicht mit dem Vers – konnte Grabbe seinen „verzweifelten Zynismus“ gegenüber der Gesellschaftsordnung der Restaurationszeit artikulieren.

Nun ist der Übergang vom Metrum zur Prosa nur ein und durchaus nicht das wichtigste Merkmal der ästhetischen Transformation vom traditionellen klassischen zum modernen Drama, und es ist für Müller nur ein ausgewähltes, aber höchst markantes Kennzeichen, welches er mehrfach heranzieht. Die anderen Strukturelemente, die durch die Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang Eingang in die deutsche Dramaturgie fanden und die epische Linie des Dramas begründeten, werden von Heiner Müller in seinen Schriften und Gesprächen nicht nur im Hinblick auf Grabbe nicht eigens thematisiert, obwohl sie für seine Werke im Ganzen konstitutiv sind. Müllers Dramaturgie ist aus seinen Stücken zu extrahieren, er hat sie nicht theoretisch entworfen, sondern – wie Brecht – in der praktischen Theaterarbeit ausprobiert und dabei ständig verändert. Und was seine dramaturgische Tradition und ihre Organisationsformen betrifft, so ist davon auszugehen, dass die meisten Gestaltungserfahrungen in der zum Epischen tendierenden dramatischen Gattung in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, von der Romantik und dem Vormärz bis zum Naturalismus, immer nachhaltiger hervortreten, bevor sie – mit anderen theatralischen Initiativen (im Bühnenbild, in der Schauspielkunst etc.) in einen ersten Umbruch nach 1900 führen. Insofern ist es schwer, einzelne „offene“ dramaturgische Elemente, die in Heiner Müllers Werk auftreten, auf den einen oder anderen „Radikal dramatiker“ (etwa auf Grabbe) zurückzuführen.

Heiner Müllers Hinwendung zu Grabbe konzentrierte sich also – soweit es die überlieferten Quellen zulassen, solche Schlussfolgerungen zu ziehen – auf markante Besonderheiten, die im Horizont der Entwicklung einer innovativen Dramen- und Theatertheorie zu begreifen sind. Dabei dürfte die Heterogenität des dramatischen Werks von Grabbe im Spannungsfeld von Idealismus und Realismus für Müller gerade produktiv gewesen sein. Und die für ihn wichtigen neuen Impulse entdeckte er in einzelnen Dramen, und dabei war es für ihn kein Problem, dass sich die wahrgenommenen Momente noch nicht zu einer geschlossenen Konzeption, z.B. im Hinblick auf die Intention „Wie sich Materialismus realisiert in einem Text“, verdichteten. Müller interessierte sich, wenn er

in die Geschichte des Dramas und Theaters zurückblickte, nicht so sehr für die erreichten Ergebnisse bei der angestrebten kritisch-realistischen Darstellung der Widersprüche geschichtlicher Prozesse, sondern für die dabei neu angebotenen, durchaus noch unentwickelten ästhetischen Verfahren. Und solche waren in den durchkomponierten klassischen, aristotelischen Dramen nicht zu finden. Daher die Neigung zum Offenen, Fragmentarischen, Dissonanten, ja zum Chaotischen in der Dramatik, und daher die Sympathie für den experimentierenden, nie perfekten Grabbe.

Inwieweit Heiner Müller von Grabbes Werk umfassend Kenntnis besaß, ist anhand der Quellen nicht zu verifizieren. Er äußerte sich lediglich über *Herzog Theodor von Gothland*, *Marius und Sulla*, *Kaiser Heinrich der Sechste*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*. Eine Lektüre der anderen Dramen ist nicht belegt, wohl aber anzunehmen.³⁷ Gewiss hat der leidenschaftliche Theatermann die wenigen DDR-Erstaufführungen von Grabbes Dramen entweder gesehen oder mindestens von ihnen gehört oder etwas darüber gelesen. Das betrifft insbesondere die Inszenierungen von *Napoleon* am Meininger Theater 1973 (Regie: Horst Ruprecht), des Doppelprojekts *Iphigenie auf Tauris/Gothland* am Deutschen Theater Berlin 1984 (Regie: Alexander Lang) und von *Don Juan und Faust* an der Berliner Volksbühne 1984 (Helmut Straßburger/Ernstgeorg Hering), an der Müller seit 1976 als künstlerischer Berater wirkte.

1985 sprach Heiner Müller auf dem 5. Kongress der Theaterschaffenden der DDR und bezog sich bei der Bestimmung der Funktion und Wirkung zeitgenössischer Dramatik auch auf den Grabbe, dessen provokatorisches Widerspruchspotential er dadurch in die Debatte über die Kultur- und Theaterpolitik der SED einführte:

Dramatik lebt aus Konflikten und nicht von Harmonien, sie kann nicht bequem sein. Es gibt das Problem der ersten Stücke: *Titus Andronicus*, *Götz von Berlichingen*, *Die Räuber*, *Die Familie Schroffenstein*, *Dantons Tod*, *Herzog Theodor von Gothland*, *Baal*, *Lohndrucker*, *Kipper Paul Bauch*, *Die neuen Leiden des jungen W.* waren, jedes zu seiner Zeit, Ärgernisse. Denn Ärgernis muß kommen. Der Rest steht auch in der *Bibel*.

Allerdings, und hier kann ich ein Unbehagen nicht verschweigen, das mich bei vielleicht zu flüchtigem Blick auf jüngste, nicht nur dramatische Texte befällt, waren die zitierten ersten Stücke frei von Larmoyanz und Resignation. Diese Freiheit vorausgesetzt, konnte und kann, meine ich, der böse Blick des Dramatikers – man macht es sich zu leicht, wenn man ihn als pessimistisch denunziert – den Zuschauer zum Kampf für eine bessere Welt motivieren. Ich fürchte, daß die Larmoyanz und Resignation in neuen Texten auch ein Ergebnis zu früher Zähmung ist, die zu den problematischen Aspekten von Förderungs- und Genehmigungsverfahren gehört.³⁸

In Grabbes Dramen – wie in Müllers – gäbe es keine „Harmonien“, sondern nur „Konflikte“ – und sie seien keinesfalls „bequem“. Sein Plädoyer für eine dezidiert kritische DDR-Dramatik unterstützt er argumentativ durch einen Verweis auf nationale Traditionen, und er nennt – in Erweiterung seiner dramaturgischen Erinnerung – als gesellschaftliche „Ärgernisse“ auch die ersten Theaterstücke von sich (*Der Lohnprücker*) und zwei anderen Autoren: Volker Braun, der sich übrigens mit Grabbes Gestalt und Werk in Lyrik und Dramatik produktiv auseinandersetzte³⁹ (*Kipper Paul Bauch*)⁴⁰, und Ulrich Plenzdorf (*Die neuen Leiden des jungen W.*)⁴¹. Müller verteidigte die in der DDR offiziell „denunzierte“, weil vermeintlich zu kritische und konfliktreiche Darstellungsperspektive nicht nur von Dramatikern. „Der böse Blick des Dramatikers“ der Gegenwart entspricht dem der Vergangenheit, der ebenso gegen seine Zeit ansah, ohne „Larmoyanz und Resignation“, denn eine staatlich verordnete „frühe Zählung“ gab es bei ihm nicht. Grabbe konnte sich einerseits dichterisch entfalten und wurde gedruckt, was für die kritischen Dramatiker in der DDR nicht ohne weiteres galt. Andererseits blieb ihm eine Wirkung auf dem Theater genauso verwehrt wie manchem Autor der DDR. Und in diesem Sinne ging Heiner Müller auf den Gegensatz von Weimarer Klassik und Romantik ein, zu der er sich im Unterschied zu seinem Antipoden Peter Hacks programmatisch bekannte.⁴² Zugleich attackierte er die „Genehmigungsverfahren“ zu Uraufführungen: „[...] wäre Goethe Kulturminister gewesen, hätten wir vielleicht Kleists *Penthesilea* nicht, die er verabscheute.“⁴³

Die Ablehnung Kleists durch Goethe korrespondiert damit, dass dieser nicht nur die romantische Dramatik nicht akzeptierte, sondern alle die Überwindung der „Kunstperiode“ signalisierenden, eben anti-klassischen Theaterstücke. Am 26. Oktober 1827 sandte Grabbe seine *Dramatischen Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspeare-Manie* [!] nach Weimar,⁴⁴ erhielt jedoch keine Antwort. Das ersparte ihm wenigstens eine Verurteilung, die sicher noch entschiedener ausgefallen wäre als bei Kleist. Ob Goethe die Werkausgabe überhaupt zur Kenntnis nahm, ist zu bezweifeln.⁴⁵ Heiner Müllers Vermutung dürfte trotzdem für Grabbe gelten: Goethe hätte als Kulturminister (und Dichter) sicher nicht nur dessen *Herzog Theodor von Gothland* und die anderen frühen Werke „verabscheut“, weil in ihnen, so über Schiller als Verfasser eines anderen „ersten Stückes“ (*Die Räuber*) formuliert, „ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte.“⁴⁶

Anhang

Heiner Müller über Grabbe

Im Interview mit Gottfried Fischborn, Gerda Baumbach und Erika Stephan am 22. Februar 1974 an der Theaterhochschule Leipzig⁴⁷

[...]

Fischborn: Ja, weil Sie uns darauf bringen, würden wir gern gleich anschließen überhaupt: also Ihre Traditionsaufnahme, nicht, und auf wen Sie sich beziehen, welche Tradition Sie sich bewusst aneignen, oder auch nicht so bewusst.

Müller: [überlegt] Hm.

Fischborn: Und auch in welcher Weise Sie sich solche Traditionen aneignen.

Müller: [überlegt] Hm. [überlegt] Es ist sehr schwierig, weil das so viel ist.

Fischborn: Ja, klar, das glaube ich.

Müller: [überlegt] Können Sie's etwas, hm, etwas enger fassen, die Frage? Fragen Sie mal nach irgendeiner bestimmten Tradition.

Fischborn: Wenn Sie ein paar, ja, ein paar Namen nennen müssten, nicht ...

Müller: Ja.

Fischborn: ... die für Sie, also ganz wichtig gewesen sind.

Müller: Ja.

Fischborn: Vielleicht kommen wir so ran.

Müller: Hm. [überlegt] Na, ich fang mal mit nem Umweg an. Grabbe zum Beispiel ist sehr wichtig. Und, da gibt es einen Aspekt bei Grabbe, der sehr modern ist und sehr materialistisch, und ich glaub das ist, wenn ich über mich schreiben oder reden müsste, wäre das ein Hauptpunkt, wie sich Materialismus realisiert in einem Text. Zum Beispiel beim *Macbeth*⁴⁸ ist das der Punkt eigentlich, ne, oder auch bei *Umsiedlerin*⁴⁹. Was immer man nimmt, also ich kann nicht ... es gibt keine Poesie nicht als Schmuck oder als Ornament, immer nur als analytisches Instrum ... oder nee, als ein, ein Mittel, um auf den Kern der Sache zu kommen, der natürlich meist zunächst sehr schockierend wirkt, weil er entkleidet ist von allem, was man so um die Sachen rum geschrieben hat und da drüber gedeckt hat. [überlegt] Und das, da gibt es eben bei Grabbe einen Punkt, den ich sehr wichtig finde, zum Beispiel in dem *Marius und Sulla*-Fragment, ich weiß nicht, ob Ihnen das gegenwärtig ist.

Fischborn: Gegenwärtig nicht, ich hab's früher mal gelesen.

Müller: Also das große Duell zwischen Marius und Sulla, da gibt's zwei Fassungen, und in beiden ist eine Szene ziemlich gleich, und vor allem die Replik, die ich meine jetzt. Also, der Sulla marschiert auf Rom, das der Marius eingenommen hat, und schickt den Catilina voraus zum Plündern und Leute

Totschlagen, also einfach um, damit's schneller geht. Und dann kommt eine Mutter mit ihren vier Kindern⁵⁰ und wirft sich da vor Sulla auf die Kniee und, also „Catilina mordet in unsern Hütten“ und so was. Und „Rette meine Kinder!“ Und Sulla sagt: „Warum?“⁵¹ Das ist für das neunzehnte Jahrhundert eine ungeheure Fragestellung. [überlegt] Dann eine andere Geschichte bei Grabbe: In dem Hohenstaufen-Drama, da gibt's ein paar Stücke und als Heinrich der ... ich glaube der Vierte,⁵² ich weiß es nicht genau, steht aufm Apennin,⁵³ und er hat Italien erobert so ziemlich, jedenfalls Oberitalien, und sieht das nun unter sich liegen und hält eine große Rede, und malt sich aus, wie er morgen ganz Italien erobert haben wird und dann die Welt und alles. Und dann fällt er um und ist tot, er hat'n Herzschlag gekriegt.⁵⁴ Das ist ein echter Grabbe-Effekt [lacht]. [Pause] Ich weiß nicht, wie ich jetzt darauf komme, aber ich glaub, das ist wichtig. [Unverständliches Reden der Interviewer] Und auch die Rolle zum Beispiel, die bei Grabbe immer wieder die Bauern-Ebene spielt, auch in diesem Hohenstaufen-Zyklus gerade, da sind immer eingestreut Szenen, wo Bauern die Ernte einbringen oder irgendwas.⁵⁵ Und damit wird immer die damalige Königsebene von unten relativiert und aufgehoben. Und das liegt sicher daran, dass, zum Beispiel das erste, die ersten Stücke, die ich überhaupt gelesen hab, glaub ich, waren die von Hebbel, wobei mich die Stücke weniger interessiert haben als die Biographie, eben die Situation von einem, der so als Tagelöhner Kind nach oben kommt. Jetzt kann ich auch sehen, was mich an den Stücken stört, dass er eben auf diesem Weg nach oben so viel verloren hat, von dem, was er eigentlich hätte mit nach oben nehmen sollen. Aber das war wahrscheinlich einfach nicht drin, mehr mit nach oben zu nehmen damals. Unter den Umständen. [Pause] Ich hab Sie unterbrochen.

Fischborn: Nee, nee, gar nicht, gar nicht. Einfach, um mal ein bisschen genauer das zu ergünden. Nicht um Vollständigkeit zu erreichen, oder gibt es also da gleich wichtige Leute?

Müller: Ja, sicher gibt es viel wichtigere, was so die literarische Tradition angeht.⁵⁶ Da ging's ja zunächst um die Impulse. Die kriegt man ja manchmal eher von Randerscheinungen oder von Leuten, deren Resultate gar nicht so zu gebrauchen sind. [Ende von Track 5]⁵⁷

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Dokumentation zum Christian Dietrich Grabbe-Preis in: Grabbe-Jahrbuch 13 (1994), S. 10-49, insbes. das Grußwort des Präsidenten der Grabbe-Gesellschaft, Werner Broer, S. 16-20, hier S. 19. Heiner Müller, zu dieser Zeit einer der Direktoren

- des Berliner Ensembles, nahm an der ersten Jurysitzung am 14. Juni 1994 im Grabbe-Haus teil. An der Entscheidung über die Vergabe des Preises wirkte er bis zuletzt zwar mit, musste der abschließenden Beratung am 29./30. Oktober 1994 indessen schon fernbleiben. Die Laudatio bei der Preisverleihung hielt an seiner Stelle das Jurymitglied, der Berliner Theaterkritiker Martin Linzer. – Ein Jahr später, am 2. November 1995, lud Broer den Dramatiker zu einem Vortrag nach Detmold ein: „Das genaue Thema könnten Sie selbst bestimmen. Es ginge uns um Fragen der modernen Dramaturgie im Blick auf Grabbe.“ In diesem Zusammenhang empfahl er die letzten Vorstellungen der Inszenierung von „Herzog Theodor von Gothland“ im Landestheater Detmold (Regie: Ulf Reiher) am 7. Februar und 13. April 1996. Eine Antwort auf den Brief erfolgte offenbar nicht mehr. Müllers Vortrag hätte sicher sein Verhältnis zu Grabbe im Horizont der Entwicklung des modernen Dramas und Theaters authentisch geklärt. – Insofern kann diese Studie nur ein Surrogat sein, anhand der nun zugänglichen Quellen die Grabbe-Rezeption Müllers zu rekonstruieren. Hans Herrmann Jansen gebührt Dank, dass er Dokumente zur Verleihung des ersten Grabbe-Preises aus der Geschäftsstelle der Grabbe-Gesellschaft zur Verfügung stellte.
- 2 Vgl. Roland Clauß: „Zerstoben ist die Macht an der mein Vers/Sich brach wie Brandung regenbogenfarb./Im Zaun der Zähne starb der letzte Schrei“-Rückblick auf Leben und Theaterwerk von Heiner Müller. In: Grabbe-Jahrbuch 15 (1996), S. 176-207.
 - 3 Werner Broer: Aus der Grabbe-Gesellschaft: Tätigkeitsbericht 1994-1996. Ebd., S. 208-217, hier S. 211f.
 - 4 Lediglich Roland Clauß vermerkte, ohne darauf näher einzugehen: „Einflußreich für Müller sind sicher die frühen Dichter eines gebrochenen, offenen Dramas gewesen wie *Grabbe, Lenz und Büchner*.“ In: „Zerstoben ist die Macht“ (Anm. 2), S. 187.
 - 5 Vgl. Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben, Werk, Wirkung. Berlin 1983 (Rezeption und Wirkung Grabbes. Ein Beitrag zum Verständnis seines Werks. Habilitationsschrift Halle-Wittenberg 1980), S. 197-200.
 - 6 Vgl. Gerda Baumbach: Dramatische Poesie für Theater. Heiner Müllers „Bau“ als Theatertext. Phil. Diss. Leipzig 1978, hier S. 169-176.
 - 7 Vgl. Anm. 5.
 - 8 Gerda Baumbach an den Verfasser, 31. Mai 2013.
 - 9 Heiner Müller: Müller MP 3. Tondokumente 1972-1995. Hrsg. von Kristin Schulz. Berlin, Köln 2011, CD 1, „Die Gefahr ist das Nette“, Track 5, Min. 33:40-40:01.
 - 10 [Ja, das auf jeden Fall...]. Aus dem Nachlaß. In: Heiner Müller: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/M. 2000-2008, Bd. 10, S. 644-652. Vgl. den Kommentar, S. 832f., in dem auf die Grabbe-Rezeption Müllers verwiesen wird.
 - 11 In der Forschung zu Heiner Müller gibt es bislang nur wenige Hinweise auf Grabbe. Vgl. Ingo Schmidt, Florian Vaßen: Bibliographie Heiner Müller. 1948-1992. Bielefeld 1993; Bd. 2. 1993-1995. Mit Register. Bielefeld 1996. Vgl. Florian Vaßen: Das Theater der schwarzen Rache. Grabbes „Gothland“ zwischen Shakespeares „Titus Andronicus“ und Heiner Müllers „Anatomie Titus Fall of Rome“. In: Grabbe-Jahrbuch 11 (1992), S. 14-30. Ferner: Sue-Ellen Case: Developments in Post-Brechtian

Theatre: The Plays of Heiner Müller. Diss. University of California Berkeley 1981 (Mikrofiche), hierin ein „Exkurs zur Funktion des Komischen bei Ch. D. Grabbe“ (Bibliographie, Bd. 2, S. 252). Ingo Schmidt (Ebd., S. 261) kritisiert das Fehlen von Grabbe als „Kronzeuge“ bei der Bestimmung der Tradition Müllers in Thomas Eckardt: Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller. Frankfurt/M. u.a. (Phil. Diss. München 1992).

- 12 Vgl. etwa: „Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen. Mit jedem Stücke schritt er vor und ward vollendeter [...]. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Mit einer Einleitung, erläuternden Anmerkungen und Register hrsg. von Ludwig Geiger. Leipzig o. J., S. 111.
- 13 Goethe fährt fort: „[...] doch war es wunderlich, daß ihm noch von den ‚Räubern‘ her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte.“ (Ebd.) In diesem Gespräch vom 18. Januar 1825 findet sich auch der Hinweis auf die Auseinandersetzung zwischen Goethe und Schiller über das „Grausame“ in „Wilhelm Tell“, die Heiner Müller anführt. Vgl. auch „Glückliches Ereignis“ (Anm. 46).
- 14 Siehe Müllers Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1990 „Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist“, in der er aus aktuellem Anlass – die Wiedervereinigung Deutschlands – nicht so sehr über den Dramatiker redete, sondern über die deutsche Geschichte. In den Schlusspassagen ging er jedoch auf die literaturgeschichtliche Situation um 1800 und insbesondere auf Kleists Verhältnis zu Goethe, dem „Meister des Gleichgewichts“, und Schiller ein. Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 8, S. 382-387, hier S. 386f. Zur Ästhetik dieses essayistischen Textes vgl. Uwe Schütte: Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller. Heidelberg 2010, S. 489-491.
- 15 Siehe Müllers Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1985 „Die Wunde Woyzeck. Für Nelson Mandela“ (Ebd., S. 281-283) und seinen Beitrag für den Büchner-Film des Fernsehens der DDR zum 175. Geburtstag „Lieb’ Georg“ (Ebd., S. 346-347). Während er in Darmstadt, ausgehend vom tragischen Schicksal Woyzecks, vorwiegend widerspruchs- und assoziationsreich über die Katastrophen der deutschen Geschichte sprach, würdigte er in der filmischen Sequenz das Fragment („Und Woyzeck als soziales Problem ist ungelöst“) und Büchners Werke unter inhaltlichen und ästhetischen Gesichtspunkten als den Beginn der „moderne[n] Dramatik“. (Ebd.) – Warum Heiner Müller im Leipziger Interview Büchner, den er durch eine ihn begeisternde „Woyzeck“-Aufführung 1946 in Güstrow erstmals wahrnahm, nicht thematisierte, bleibt offen. Müllers Büchner-Rezeption, vor allem in „Die Wunde Woyzeck“ und „Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution“, ist von der Forschung bereits untersucht worden. Vgl. Bibliographie Heiner Müller (Anm. 11), passim, sowie zuletzt zur Darmstädter Rede Kristin Schulz: Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“. Berlin 2009, S. 300-315; Schütte: Arbeit an der Differenz (Anm. 14), S. 465-480.

- 16 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. 5, S. 50; im Folgenden mit Angabe von Band und Seite nach dem Zitat nachgewiesen.
- 17 Vgl. das Zitat in Anm. 51.
- 18 Vgl. das Zitat in Anm. 54.
- 19 Vgl. das Zitat in Anm. 55.
- 20 Nicht im Interview. Siehe Anm. 6.
- 21 Zit. nach: Käthe Rüllicke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. Berlin 1966, S. 94.
- 22 Vgl. etwa Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M. 1999, 2. Aufl. 2001. Für Grabbe hervorzuheben: Florian Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 263-282. Vgl. Lothar Ehrlich: Neuere Forschungen zu Grabbes Dramen- und Theaterästhetik. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 275-296, hier S. 279ff.
- 23 Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen 1998.
- 24 Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg bis Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996, 2. Auflage Bielefeld 2010, zu Grabbe S. 123-183. Vgl. Ehrlich: Neuere Forschungen (Anm. 22).
- 25 In einem Gespräch mit dem Verfasser am 3. September 1979 anlässlich der Inszenierung von „Die Schlacht/Traktor“ an den Städtischen Bühnen Erfurt.
- 26 „[...] den ganzen ‚Glanz und Schmutz‘ seiner Seele von sich zu geben.“ Die apostrophierete Wendung stammt aus einem Zitat Kleists über die „Penthesilea“ (1808). An Marie von Kleist schreibt er Ende 1807/Anfang 1808: „Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.“ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bd. IV/3. Briefe 3. Frankfurt/M. 2010, S. 118f.
- 27 Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 9, S. 125.
- 28 Die Ausnahme ist die Uraufführung von „Don Juan und Faust“ 1829 auf dem Detmolder Hoftheater.
- 29 Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 9, S. 243.
- 30 Lothar Ehrlich: „denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur...“ Zur Aktualität Grabbes auf dem Theater. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 8-25, bes. S. 10-18, und die Beiträge von Peter Schütze, Nina Steinhilber und Judith Gerstenberg über die „Gothland“-Inszenierungen 2011 in Karlsruhe und Hannover, S. 26-73.
- 31 Das jambische Metrum reicht bis zu den Hohenstaufen-Dramen „Kaiser Friedrich Barbarossa“ (1829) und „Kaiser Heinrich der Sechste“ (1830); „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831) ist durchgehend in Prosa geschrieben.

- 32 Vgl. Goethes Unterredung mit Napoleon am 2. Oktober 1808: „Was, sagte er, will man jetzt mit dem Schicksal [in der Dramatik], die Politik ist das Schicksal.“ Goethes Werke (Hamburger Ausgabe). Bd. 10. Autobiographische Schriften. Hamburg 1959, S. 546.
- 33 Grabbe wollte in seiner mittleren Schaffensperiode zwischen 1827 und 1829 (von „Don Juan und Faust“ bis zu den Hohenstaufen-Dramen) nicht nur metrisch, sondern dramaturgisch wieder an Schiller anknüpfen. Vgl. die Abhandlung „Über die Shakspeare-Manie“ [!]. HKA IV, 27-55.
- 34 Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 9, S. 254.
- 35 HKA V, 305.
- 36 „Was mich immer interessiert hat bei Grabbe, war der Einschnitt nach dem Sturz Napoleons, als er keine Verse mehr geschrieben hat. Da gab es nur noch lakonische Prosa.“ Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 12, S. 444f. Und: „Als die Deutschen es mit einem wirklichen König zu tun bekamen, war es der falsche, schon rein geographisch – Napoleon. Kleist ist daran zerbrochen. Durch Grabbe läuft der Riß mittendurch. Mit Napoleons Sturz endet bei ihm der Vers. Dann kommt nur noch lakonische Prosa.“ Ebd., S. 466.
- 37 In Müllers Bibliothek, die im heiner müller archiv transitraum des Instituts für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin aufbewahrt wird, befinden sich zwei Bände der von Hermann Stresau 1944 herausgegebenen „Dramatischen Dichtungen“, ein Reclam-Band der „Hermannsschlacht“ von 1942 [!] sowie drei Schriften der Grabbe-Gesellschaft, die er offenbar bei seinem Besuch in Detmold 1994 erhalten hat, und die 1986 im Reclam-Verlag Leipzig erschienene Grabbe-Biographie des Verfassers. Die Ausgabe von Stresau enthält alle Dramen Grabbes, auch das von Müller geschätzte Fragment „Marius und Sulla“. Da sich in Müllers Büchern kaum handschriftliche Marginalien etc. befinden, ist bemerkenswert, dass er in der „Hermannsschlacht“ (7. Szene des „Eingangs“: „Am südwestlichen Fuß des Harzes“) einen Text Hermanns unterstrich, der die Folgen der Feldzüge des römischen Feldherrn (und späteren Kaisers) Tiberius drastisch widerspiegelt: „[...] daß alle Täler Blutkessel wurden, und die Witwen und Waisen die um seine Finger gekrümmten prächtig von Tränen schimmernden Triumphringe – [Fortsetzung durch Varus unterbrochen].“ HKA III, 342. Der Leiterin des Archivs, Kristin Schulz (vgl. Anm. 9 und 15), danke ich herzlich für die Informationen.
- 38 Heiner Müller: Keimende Begabungen entdecken. Rede auf dem 5. Kongress der Theaterschaffenden der DDR in Leipzig, 13. November 1985. In: Theater der Zeit 2/1986, S. 26; Werke (Anm. 10), Bd. 8, S. 284f.
- 39 Vgl. Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 5), S. 190ff., S. 196f.
- 40 Das Stück wurde 1972 gedruckt und uraufgeführt, nachdem es nahezu zehn Jahre diskutiert und umgeschrieben wurde – typisch für die DDR-Verhältnisse. Daher ist es nicht recht vergleichbar mit jenen historischen Werken, die spontan und ohne größere Bearbeitungsstufen entstanden sind. „Kipper Paul Bauch“ ist der Titel der zweiten Fassung von 1963-1965.
- 41 Berlin 1973. Das in der DDR in jenen Jahren meistgespielte zeitgenössische Theaterstück.

- 42 Seit Beginn der 1970er Jahre waren Heiner Müller und Peter Hacks die tonangebenden künstlerischen Protagonisten einer zuweilen alternativ geführten Auseinandersetzung um die Stellung von Romantik und Klassik im literarischen Kanon der DDR. Mit zahlreichen Publikationen beteiligten sich beide polemisch an diesem gesellschaftlichen Diskurs, der die weitere Entwicklung von Literatur und Theater maßgeblich beeinflusste. Während Müller, wie in dieser Studie dargestellt, ein konstruktives Verhältnis zur nichtklassischen Dramatik und Dramaturgie einnahm, lehnte Hacks vom klassischen Muster abweichende Formen grundsätzlich ab. Den von Müller geschätzten innovativen Dramatikern in der deutschen Literaturgeschichte vom Sturm und Drang bis zu Romantik und Vormärz bestritt der dogmatische Verteidiger der klassischen Ästhetik Goethes und Schillers wegen ihrer angeblichen Regellosigkeit die Existenzberechtigung. Über die avantgardistischen künstlerischen Vorstöße Kleists, Grabbes und Büchners schrieb Hacks noch 1990: „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.“ Peter Hacks: Ein Motto von Shakespeare über einem Lustspiel von Büchner. In: Werke. Berlin 2003, Bd. 13, S. 386. – Ein interessantes Detail: Die Szene V/2 aus „Kaiser Heinrich der Sechste“, die Müller im Interview als gestaltete Perspektive „von unten“ positiv zitiert: „Unsre Saaten wachsen immer wieder. – Treibe die Schafe aus“ (Anm. 55), kennt auch Hacks, der sie mit den Worten kommentiert: „Viele zeigen sich von dem ewigkeitlichen Geist, den diese Stelle atmet, hingerissen. Ich nicht.“ Ebd., S. 485. Vgl. des Autors Rezension der Dissertation von Hacks (1951): Das Theater des Biedermeier (1815-1840). Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Peter Schütze. Berlin 2011. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 303-306.
- 43 Müller: Keimende Begabungen (Anm. 38), S. 285. Vgl. Goethe an Kleist, 1. Februar 1808: „Mit der Penthesisilea kann ich mich noch nicht befreunden. [...] Auch erlauben Sie mir zu sagen [...], daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.“ Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Nachdruck: München 1987. IV. Abt., Bd. 20, S. 15.
- 44 HKA V, 185f.
- 45 Während Grabbes Brief überliefert ist, befinden sich die „Dramatischen Dichtungen“ nicht in Goethes Bibliothek. Vgl. Goethe- und Schiller-Archiv. Bestandsverzeichnis. Bearb. von Karl-Heinz Hahn. Weimar 1961, S. 104; Goethes Bibliothek. Katalog. Bearb. der Ausgabe Hans Ruppert. Weimar 1958.
- 46 In: Glückliches Ereignis (1817). Goethes Werke (Anm. 32), Bd. 10, S. 538.
- 47 Die Vorlage für den Abdruck bildet das Tondokument (Anm. 9), das das Gespräch mit Heiner Müller authentisch wiedergibt, und nicht die maschinenschriftliche Kopie, die eine glättende Bearbeitung seiner charakteristischen Redeweise darstellt. Für die Transkription gilt Hendrik Kalvelage (Göttingen) Dank. Die Erinnerung Müllers an seine Lektüre war ungenau, was in den entsprechenden Anmerkungen dokumentiert wird. Dort erfolgt auch der Nachweis jener Grabbe-Texte, auf die sich

- Müller im Einzelnen bezieht. – Der Termin des Gesprächs wurde korrigiert: Es fand nicht am 21., sondern am 22. Februar 1974 statt. Vgl. Gottfried Fischborn: Stückeschreiben. Claus Hammel, Heiner Müller, Armin Stolper. Berlin 1981, S. 200; Müller: Werke (Anm. 10), Bd. 10, S. 832.
- 48 „Macbeth (nach Shakespeare)“ (Uraufführung 1972).
- 49 „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ (Uraufführung 1961, unter dem Titel „Die Bauern“ 1976).
- 50 Die dramatische Figur hat den Namen: „Eine Mutter mit ihren Kindern“. HKA I, 330.
- 51 Szene III, 2 (1. Fassung)
- EINE MUTTER MIT IHREN KINDERN *eilt herein und wirft sich vor ihm nieder*
 Errettung! Gnade! Catilina haust
 In unsren Hütten!
 Rett uns Gut und Leben!
- SULLA Warum?
 DAS WEIB *bestürzt und verlegen*
 Warum?
- SULLA Ja, sag mir das!
- DAS WEIB Verspottet
 Mich nicht! *Auf ihre Kinder deutend*
 Errette die unschuldigen Würmer!
- SULLA Sinds Würmer? Laß sie in die Erde kriechen!
 EIN SOLDAT Entsetzlich, er wird witzig!
- METELLA Mich durchzuckt
 Ein Grauen!
- DAS WEIB Kann denn nichts dich rühren?
 SULLA Rühr,
 So viel du willst!
Gallier kommen
- DAS WEIB Weh, weh! da sind sie! Rett,
 Errette uns!
- SULLA Warum??
Die Gallier reißen das Weib mit den Kindern weg
- SULLA Hahaha! (HKA I, 330f.)
- 52 Es handelt sich um „Kaiser Heinrich der Sechste“ (1830).
- 53 Vielmehr: Hoch am Ätna. (HKA II, 234)
- 54 Szene V/3
- KAISER HEINRICH *für sich*
 Drei Jahre noch, und alles ist vollendet –
 Ihr deutschen Fürsten möget trotzen nach Belieben,
 Ich zwing euch doch, die Kaiserkrone erblich
 Zu machen, – dann das Heilige Land erobert, – dann
 Stark durch Neapel und durch Deutschland,

Geschmückt mit eines Kreuzzugs heiligem Ruhm,
Den Papst, die Lombardei zertrümmert –

Dann – –

– Was für ein schmaler, dunkler Streif im Süden
Am Horizonte?

ACHMET Fern und dunkel, wie
Der Erdteil selbst ist, dämmern dort die Küsten
Von Afrika.

KAISER HEINRICH Auch dies Afrika muß m e i n
Einst werden, – ziehn muß ich durch die Sahara,
Und dann an Nigers Fluten mich erfrischen –
Kein Land, an welchem dort das Meer sich bricht,
Das ich mir endlich nicht erränge – O,
Ich stehe auf des Ätna Gipfeln, und
Wie der Schütz die Pfeile sendet durch die Luft,
Send ich die Kriegsschiffe durch die See!

Laut aufschreiend

Weh,

Was schlug? Wer klopft? – Das ist mein Herz nicht –
Der Tod! – Der Hund! – Mein Kind! mein Kind! –

Empörung

Wird sich erheben, wild und toll wie Rosse,
Wird Deutschland, wird Neapel stürmen
Vor dem unmündigen Herrscher – Meine Hand
Nur konnte die erst jetzt Gebändigten
Schon zügeln – Armes Weib –

Er sinkt an die Erde

CONSTANZE Er stirbt! Ein Schlagfluß!

O Jammer, Jammer, Alles nun verloren!

KAISER HEINRICH So unerwartet, schmähdlich hinzusterben –

O wär ich lieber nimmermehr geboren!

Er stirbt

CONSTANZE Nun nahet mir das Unheil, das Verderben!

ACHMET So plötzlich hingestürzt im größten Glück!

DIEPHOLD Das schrecklichste, das tragischste Geschick!

Alle stehen in tiefem Schmerz um den Leichnam

Constanze stürzt über ihn (HKA II, 237f.)

55 Die Wendung „immer eingestreut Szenen, wo Bauern die Ernte einbringen“, ist freilich überzogen. Es gibt nur eine solche Szene (V/2):

Früher Morgen. Gehöfte eines Herdenbesitzers bei Palermo

Der Herr und sein Knecht kommen

DER KNECHT Nun haben wir einen neuen Herrscher.

DER HERR Ja, statt des Normannen eine Deutschen. Treibe

die Schafe aus – Sind die Ziegen schon gemelkt?

DER KNECHT Ja. – Der Kaiser soll sehr grausam sein, und Palermo in Blut fließen.

DER HERR Das Blut wird schon trocknen. Unsre Sonne ist heiß. [...]

Nur Eines ist geblieben: Der Hirte wechselt hier mit Hirten, der, welcher hinaustreibt, hört das Rufen dessen, der hereintreibt, und ein Mann, der nicht schlief, könnte sich doppelten Lohns erfreuen. Die Halme beugen sich unter ihrer Schwere, wie trunken, und breitstirnige Stiere wetzen ihre Hörne im Sande, – Vater Ätna ernährt uns alle, und ob der Normanne oder der Hohenstaufe Sizilien beherrscht, heute abend tanzen unsre Landmädchen doch.

DER KNECHT Der Kaiser ist doch zu erschrecklich.

DER HERR Wird sterben – Unsre Saaten wachsen immer wieder. – Treibe die Schafe aus.

Beide ab (HKA II, 233f.)

- 56 Müllers spontane Differenzierung seiner künstlerischen Aneignung in wahrgenommene „Impulse“ oder „Resultate“ verweist auf die Schwierigkeit, aus den überlieferten mündlichen und schriftlichen Quellen Traditionsbeziehungen adäquat zu erfassen, zu beschreiben oder gar zu „gewichten“. Was bedeuten in einem Gespräch schon Formulierungen wie „wichtige“ oder „wichtigere“ Vorbilder. Bei den für ihn „wichtigen“ „literarische[n]“ Aneignungen wäre überdies zu unterscheiden zwischen dramatischen, theatralischen, epischen, lyrischen und schließlich gattungsirrelevanten ideellen und künstlerischen Anregungen. Während die Linie Shakespeare, Sturm und Drang (Goethe, Schiller, Lenz), Kleist, Grabbe, Büchner bis hin zu Brecht auf die Herausbildung von Müllers Dramaturgie konstitutiv wirkte, waren neben diesen und anderen Dramatikern zugleich Schriftsteller wie Friedrich Hölderlin, Gottfried Benn, Franz Kafka u.a. „wichtig“, weil sie „Stichwortgeber und Garanten eigener Überzeugungen und Thesen sind.“ Kristin Schulz: Für die Reservoirs der Zukunft. Play. (& Rewind). In: Müller: Tondokumente (Anm. 9), Begleitbuch, S. 19. Eine die außerordentlich vielfältigen nationalen und internationalen Rezeptions- und Wirkungszusammenhänge in ihrer Komplexität erfassende Untersuchung zu Müllers dramatischem (auch lyrischem und essayistischem) Werk ist ein Desiderat der Forschung.
- 57 In der Fortsetzung des Interviews auf Track 6 wird zwar das Verhältnis von „Arbeitsprozess“ und „Arbeitsergebnis“ im Hinblick auf Müllers Traditionsbeziehungen weitergeführt, jedoch nicht mehr auf Grabbe oder die deutsche Dramatik angewandt, sondern zunächst auf Shakespeare („Hamlet“) und später auf Müllers Schaffen selbst („Zement nach Gladkow“).

ANTONIO ROSELLI

„Nichts steht auf Erden fest“

‚Ende der Welt‘ und ‚Ende einer Welt‘ in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*

1. Einleitung

Hans Blumenberg hat darauf hingewiesen, dass es spezifische Bereiche gibt, in denen man *absolute Metaphern* – als Formen einer übertragenen, aber nicht uneigentlichen und somit nicht rückübersetzbaren Rede – mit größerer Wahrscheinlichkeit vorfinden kann.¹ Diese Bereiche sind dadurch charakterisiert, dass es in ihnen um Totalitäten geht, die unsere Anschauung übersteigen und zugleich den Rahmen für unsere Handlungen bestimmen. Man kann die Verwendung von Metaphern nun als Ausdruck eines Unbehagens deuten, oder aber darin ein Moment humaner Selbstbehauptung sehen, denn der pragmatische Kern der *absoluten Metapher* liegt in ihrer orientierenden Funktion.² Ein Beispiel für eine solche ‚Totalität‘ ist die ‚Welt‘: Über die ‚Welt‘ in Metaphern zu sprechen macht diese erst erfahrbar. So verspricht auch eine Auseinandersetzung mit den Metaphern, die zum Bildfeld von ‚Welt‘ gehören, nicht nur Auskünfte über deren verschiedenen Konzeptionalisierungsversuche zu liefern, sondern auch Rückschlüsse auf das Selbstverständnis einzelner Gesellschaftsformen zu gewinnen. Unter den Quellen, die für solch eine Analyse nützlich sein können, lassen sich prinzipiell jegliche sprachlichen Äußerungen fassen.³

Mit Blick auf Grabbes Dramen haben die Untersuchungen der Welttheater-Metaphorik auf verschiedene Entwicklungslinien und Spannungen aufmerksam gemacht. So kann beispielsweise anhand von *Satire*, *Scherz*, *Ironie und tiefere Bedeutung* gezeigt werden, wie die Implikationen jener Metaphorik selbst sich verändert haben:

Lehren Anschauung und Erfahrung, daß das Welttheater als Werk eines extramundialen Autors weit davon entfernt ist, als perfekt gelten zu können, dann, so legt es der Teufel bei Grabbe nahe, kann dieser Autor/Schöpfer/Spielleiter unmöglich ein vollkommenes Wesen, unmöglich (ein) Gott sein, denn dem könnte solche Stümpelei nicht unterlaufen (es sei denn, er wollte sich nur einen Jux machen – was aber die göttliche Ernsthaftigkeit ausschließt).⁴

Zugleich wird eben jene modellbildende Funktion (oder pragmatische, im Sinne Blumenbergs⁵) zum Gegenstand der Reflexion:

Das Theater als Modell von und für Welt und ihm zugeordnet der historische ‚Held‘, der seine Rolle be- und ergreift, sie richtig oder falsch spielt, werden zu den Grabbschen Metathemen, die er am eindeutigsten in *Napoleon*, *Hannibal* und dem Schluß der *Hermannsschlacht* herausarbeitet. Unentfaltet zwar, sind sie aber [...] bereits im fiktiv historischen *Gothland* thematisiert.⁶

Doch was passiert, wenn die ‚Welt‘ zunehmend ihre mediale Erfahrbarkeit einbüßt? Wenn genau das, was die *absolute Metapher* noch garantieren konnte, an Selbstverständlichkeit verliert? In seiner Grabbe-Biographie schreibt Ziegler über Grabbes Exzentrik: „Nur können wir nicht verhehlen, daß solche Wunderlichkeit ihre großen Gefahren an sich hat, wenn nämlich das Excentrische zu stark wird und nicht beherrscht werden kann, indem es dann in gänzliche Formlosigkeit ausartet und sich und die Welt verliert.“⁷ Dieser dreifache Verlust von ‚Ich‘, ‚Welt‘ und ‚Form‘, der auf ihre Interdependenz verweist, ist, über die biographischen Schilderungen hinaus, ein rekurreres Thema in den Dramen Grabbes. Dieser Verlust soll zu zwei Arten des Weltuntergangs in Verbindung gebracht werden: dem ‚Ende *der* Welt‘ und dem ‚Ende *einer* Welt‘. Diese Unterscheidung, die man beispielsweise in späten Notizen Bertolt Brechts aus den 50er Jahren wiederfindet⁸ und die ebenso vom italienischen Ethnologen, Philosophen und Religionshistoriker Ernesto De Martino in seiner posthum erschienenen Studie *La fine del mondo*⁹ entwickelt wurde, verweist auf die psychopathologische (und damit private) oder auf die spätbürgerliche (damit klassenspezifisch bestimmte) Erfahrung des Weltuntergangs, welche beide die ‚Welt‘ als *Ganze* angreifen. Demgegenüber steht eine eschatologische Lesart des Untergangs, die im Sinne einer revolutionären Umwälzung das Ende lediglich *einer Ordnung* und das Aufkommen einer neuen markiert.

Beide Ausprägungen finden sich bei Grabbe wieder: als ‚Ende *einer* Welt‘ lässt sich *Napoleon oder die hundert Tage*¹⁰ lesen; dagegen wird *Herzog Theodor von Gothland*¹¹ von der andauernden Bedrohung des latenten ‚Endes *der* Welt‘ durchzogen; eine ambivalente Darstellung eines drohenden Ordnungsverlustes lässt sich dagegen im *Hannibal*¹² vermuten.

Die Unterscheidung zwischen diesen zwei möglichen Erfahrungen des Weltuntergangs soll anhand der drei genannten Dramen und mit Blick auf die Ausführungen von Brecht und De Martino Gegenstand der Untersuchung sein.

2. Vergnügen am Untergang – eine erste Annäherung

In einer um 1953 geschriebenen Notiz über das Vergnügen, welches die Zuschauer bei der Aufführung von Theaterstücken empfinden, markiert Brecht einen Punkt, worin sich das spätbürgerliche und das sozialistische Theater be-

rühren, woran man aber zugleich auch die jeweiligen Differenzen deutlich hervorheben kann:

Beide Theater, sofern sie ernsthaft sind, sehen ein Ende. Das eine das Ende der Welt, das andere das Ende der bürgerlichen Welt. Da beide Theater, als Theater, Vergnügen bereiten müssen, muß das eine Vergnügen am Ende der Welt, das andere am Ende der bürgerlichen Welt (und am Aufbau einer anderen) bereiten. Das Publikum des einen darf erschauern über das große Absurde und wird angewiesen, das Lob der großen Vernunft (des Sozialismus) als die billige (wiewohl für das Bürgertum eigentlich teure) Lösung abzulehnen.¹³

Zielscheibe seiner Kritik ist das sogenannte Theater des Absurden und damit auch Beckett, dessen *Warten auf Godot* Brecht zu der Zeit las.¹⁴ Diese Notiz steht in einer Reihe von Aufzeichnungen, in denen die Stellung des epischen Theaters zwischen Interpretation und Veränderung der Welt – in der Tradition der 11. Feuerbachthese – reflektiert wird. *Vergnügen* und *Veränderung* sind die zwei zentralen Analyseketegorien; beide werden nicht nur im Sinne ihrer spezifisch ästhetischen Wirkung verstanden, sondern als Ensemble von Empfindungen und Handlungen, die den modernen Menschen ausmachen:

Nun ist es aber in unserem Zeitalter, wo die Gesellschaft zu sich selber kommt, eine Lust der Menschen geworden, ihre Umwelt nicht einfach hinzunehmen, weder die Natur noch die Menschen, darunter sich selber, sondern damit zu spielen und zu experimentieren, kurz, günstig erscheinende Änderungen damit vorzunehmen. Deshalb beginnt das Publikum, im Geist beim Zusehen andere Verhaltensarten und Situationen hinzuzudichten und sie, der Handlung folgend, gegen die vom Theater vorgebrachten zu halten. Somit verwandelt sich das Publikum selber in einen Erzähler.¹⁵

Veränderung bereitet Vergnügen – es handelt sich um eine „Lust der Menschen“ –, sofern sie durch mündige Subjekte in einer ‚zu sich selbst gekommenen‘ Gesellschaft vollzogen wird. Diese Grundthese, die sich in die Tradition der Aufklärung einreihen lässt¹⁶, kennzeichnet den Punkt, an dem das Publikum sich selbst „in einen Erzähler“ verwandelt, wodurch die Trennung von Produzent und Rezipient aufgehoben wird. Diese Aufhebung leitet eine weitere ein: diejenige zwischen Kunst und Leben. Denn der neue „Erzähler“ findet im epischen Theater das ästhetische Produkt, worin Veränderung und Vergnügen noch im geschützten Raum der Kunst stattfinden, aber zugleich auf einen gesellschaftlichen und geschichtlichen Raum verweisen, der weniger geschützt, dafür aber umso mehr veränderungsbedürftig ist.¹⁷ Verweilt das Vergnügen des Publikums, wie im spätbürgerlichen Theater, allein auf der ‚sicheren‘ Seite des ästhetischen Erschauerns über das Ende der Welt, dann fällt mit der Dialektik¹⁸ zugleich die

produktive Dimension der Veränderung weg. Vergnügen am Untergang – ein Zimmer im „Grand Hotel Abgrund“?

Ein beträchtlicher Teil der führenden deutschen Intelligenz, darunter auch Adorno, hat das „Grand Hotel Abgrund“ bezogen, ein – wie ich bei Gelegenheit der Kritik Schopenhauers schrieb – „schönes, mit allem Komfort ausgestattetes Hotel am Rande des Abgrunds, des Nichts, der Sinnlosigkeit. Und der tägliche Anblick des Abgrunds, zwischen behaglichen Mahlzeiten oder Kunstproduktionen, kann die Freude an diesem raffinierten Komfort nur erhöhen“.¹⁹

So schreibt Lukács in seinem Vorwort zur 1963 wiederveröffentlichten *Theorie des Romans*. Die entsprechende Stelle aus der *Zerstörung der Vernunft*, die von Lukács zitiert wird, kreist um Schopenhauers „Irrationalismus“ und um das Konzept der „indirekte[n] Apogetik der kapitalistischen Gesellschaftsform“.²⁰ Die Funktionsweise dieser ‚indirekten Apogetik‘ lässt sich wie folgt beschreiben: Postuliert man die Sinnlosigkeit des Lebens, dann wird auch eine Veränderung der Zustände überflüssig.²¹

Bei aller Distanz zwischen Lukács und Brecht (eine Distanz, die hier nicht minimiert werden will), könnte die Diagnose der ‚indirekten Apogetik‘ vielleicht einen Berührungspunkt darstellen: Auch das „Vergnügen am Ende der Welt“, worauf Brecht verweist, skizziert in wenigen Zügen eine ähnliche Haltung wie diejenige des indirekten Apogeten des Kapitalismus, weil dieses Ende als ein Unveränderbares ebenfalls mit Lust und Vergnügen (ästhetisch) genossen wird.²²

Der von Brecht markierte Gegensatz zwischen dem „Ende der Welt“ und dem „Ende der bürgerlichen Welt“ wird durch dem in Klammern gesetzten Zusatz verschärft, denn das Vergnügen richtet sich beim „Ende der bürgerlichen Welt“ zugleich auf dem „Aufbau einer anderen“ Welt. Während die bürgerliche Gesellschaft *ihre* Welt mit *der* Welt identifiziert, so dass sie ihr *eigenes* Ende nur als Ende *der* Welt denken und erfahren kann, sieht die Arbeiterklasse dagegen im Ende der bürgerlichen Gesellschaft das Ende *einer* Welt und zugleich die Voraussetzung für den Aufbau einer *neuen* Welt.

Aus den wenigen hier zusammengeführten Überlegungen soll keine umfassende Rekonstruktion dieser Problemzusammenhänge geleistet werden. Der von Brecht pointiert formulierte Gegensatz zwischen zweier Formen des Weltuntergangs wird uns allerdings bei der Auseinandersetzung mit dem Spätwerk des italienischen Ethnologen, Philosophen und Religionshistorikers Ernesto De Martinos beschäftigen – ein weiterer kleiner Umweg, der uns dann endlich zu Grabbe führen wird.

3. *Weltuntergang, Ordnungsverlust und Orientierungslosigkeit – eine zweite Annäherung*

Auch De Martino geht der Unterscheidung zwischen dem „Ende der Welt“ und dem „Ende der bürgerlichen Welt“ nach.²³ In seinen letzten Lebensjahren arbeitete er an einem großen Werk über die kulturellen Codierungen verschiedener Deutungen des Weltuntergangs. Dabei berücksichtigt er historische, religionsgeschichtliche und ethnologische Quellen, die er in Verbindung mit psychopathologischen Analysekatégorien und Befunden zu bringen versucht, um das kultur- und gesellschaftsdiagnostische Potential der unterschiedlichen Erscheinungsformen des Weltuntergangs auszuloten. In den folgenden Seiten werde ich versuchen, die zentralen Thesen von De Martinos philosophisch-ethnologischen Ansatz zu skizzieren. Nicht alle Aspekte werden bei der Auseinandersetzung mit Grabbes Dramen eine Rolle spielen, aber eine etwas weiter gefasste Kontextualisierung derjenigen Begriffe und Konzepte, die mit Blick auf Grabbe übernommen werden, scheint mir für das Verständnis der Implikationen hilfreich zu sein.

3.1 *Präsenz und Krise der Präsenz im Denken De Martinos – Ein Exkurs*

Ausgangspunkt von De Martinos Überlegungen bildet sein philosophischer Kerngedanke, der sich um den Begriff der *Präsenz* (*presenza*)²⁴ dreht, verstanden als ein ‚gesichertes‘, ‚bestimmtes‘ Dasein, welches permanent mit der *Krise der Präsenz* als Möglichkeit eines *Verlustes der Präsenz* konfrontiert wird und somit, um sich und die Welt aufrecht zu erhalten, diese bedrohlichen Krisenmomente überwinden muss: Die Subjekt-Objekt-Trennung, und mit ihr die Trennung von Selbst und Welt, ist, so De Martino, nicht eine ontologische Gegebenheit, sondern eine kulturelle Errungenschaft, die stets zu verschwinden droht. Es können dabei biographische Einschnitte eine Rolle spielen (Pubertät, Krankheit, Migration, der Tod einer nahestehenden Person), aber auch solche Ereignisse, die sich nicht in einem individuellen Schicksal erschöpfen (Naturkatastrophen, Hungersnot, Kriege). Die positive Lösung der Krise wird durch das, was De Martino „ethos del trascendimento“²⁵ nennt (etwa: „Ethos der Transzendierung“) ermöglicht, also ein auf Intersubjektivität ausgerichtetes Übersteigen der eigenen Faktizität, welche sich in Form einer produktiven Tätigkeit vollzieht und als Ausdruck eines „primato del fare“ („Vorrang des Tuns/des Hervorbringens“) gedeutet wird:

In der Welt sein, d.h. sich innerhalb der Gesellschaft und der Geschichte als selbständige individuelle Einheit aufrecht erhalten, bedeutet entsprechend bestimmten Werten Entscheidungen treffen, und so stets von neuem und niemals definitiv Distanz

nehmen von der Unmittelbarkeit der bloßen Vitalität und damit teilnehmen am kulturellen Leben. Die Abnahme dieser Kraft zur Entscheidung, das Schwinden der inneren Möglichkeiten ihrer Ausübung, stellt eine radikale Gefahr dar, die das vergeblich gegen diesen Angriff kämpfende Individuum als *Agiertwerden* erfährt, wobei dieses *Agiertwerden* die gesamte Persönlichkeit, alle ihre Handlungsmöglichkeiten, die sie begründen und aufrechterhalten, in Mitleidenschaft zieht.²⁶

Zur Überwindung dieser Krisensituationen hat der Mensch verschiedene Kulturtechniken entworfen, die eingesetzt werden, um den drohenden Selbstverlust zu regulieren. Verliert sich die *Präsenz* an einem dieser kritischen Ereignisse, dann bricht damit die Kopräsenz von ‚Welt‘ und ‚Selbst‘ auseinander, was eine radikale Form der Entfremdung zur Folge hat – die bis zum Tod führen kann.²⁷ Diese Gefahr ist dann groß, wenn es kein Dispositiv gibt, welches zur Aufgabe hat, den Selbstverlust in die gesicherten Bahnen eines institutionalisierten und kulturell tradierten Handlungsablaufs einzubetten.

Hierbei spielt für De Martino die Mythisch-Ritueller-Funktionseinheit eine tragende Rolle. Rituale sind festgelegte Handlungsabläufe, die von einem Kollektiv geteilt werden und nur solange wirksam sind, wie sie diese kollektive Einbettung genießen. Im Ritual wird der Selbstverlust inszeniert und durch diese Inszenierung gelenkt, so dass es mit einer Wiedereingliederung des gefährdeten Subjekts in die Gemeinschaft endet.²⁸ Diese Wiedereingliederung wird wiederum mythisch vermittelt: Das Ritual wiederholt ein mythisch vorgeformtes Ereignis, worin es die Gottheit war, die im Angesicht der Krise die Dialektik von Verlust und Wiederaneignung des Selbst und der Welt erlebt hat. In der Mythisch-Ritueller-Funktionseinheit wirkt „der Mythos als Exemplum, in dem sich das Vorfällende löst, und der Ritus als Wiederholung des Mythos.“²⁹ Diese *in illo tempore* erfolgreich stattgefundenen Überwindung einer Krisensituation wird im Ritual iteriert; der Mythos lenkt somit als Modell jedes individuellen Krisenerlebnis. Durch den kontrollierten Selbstverlust wird präventiv³⁰ oder im Augenblick der Krise eine Wiederaneignung der eigenen *Präsenz* eingeleitet, die eine (neue) Eingliederung in die Welt ermöglicht. De Martino identifiziert hierin die Funktion der „metahistorischen Ebene“, deren Wirkung er mit Blick auf zwei komplementären Effekte beschreibt: Indem die individuellen Krisenerfahrungen auf eine metahistorische Ebene erhoben werden, erhalten sie einen „stabile[n], traditionalisierte[n] Repräsentationshorizont“, worin ihre Vielfalt „einen Bezugspunkt findet und eine einheitliche Gestalt annimmt, was die kulturelle Reintegration ermöglicht.“³¹ „Zugleich“, so De Martino, „ist die metahistorische Ebene ein Topos der Enthistorisierung des Geschehens, der die Verschiedenartigkeit der historischen Ereignisse von Mal zu Mal in die Identität wiederkehrender operativer Modelle auflöst, und dadurch die Brisanz der aktuell

gegebenen Negativität schwächt.“³² Das Subjekt kann durch diesen Umweg der „institutionellen Enthistorisierung“³³ wieder „innerhalb der Geschichte leben [...], als stünde [es] außerhalb“³⁴. Die (profane) Sphäre der Tätigkeiten, der intersubjektiven Werte, wird dadurch wieder zugänglich gemacht.

Auf dieser Grundidee baut De Martino seine ethnologischen und religionsgeschichtlichen Studien auf. Aus dieser Perspektive kritisiert er beispielsweise die Vertreter religionsphänomenologischer Ansätze, wie Mircea Eliade oder Gerardus van der Leeuw, denen er Irrationalismus vorwirft, weil sie am Anfang – in der Tradition von Rudolf Otto – die nicht diskursivierbare Erfahrung des Heiligen setzten, somit – nach De Martino – eine Entwertung des Profanen gegenüber dem Sakralen einleiten und folglich die Funktion des Heiligen nicht in ihrer kulturellen und historischen Spezifik erfassen können.³⁵ Dem stellt De Martino einen an Benedetto Croce's Idealismus geschulten und mit Antonio Gramsci's Materialismus korrigierten Historizismus entgegen, der das menschliche Tun in den Vordergrund stellt.³⁶ Jede Strategie die eingesetzt wird, um die *Präsenz* aufrecht zu erhalten, gehört der Sphäre des Rationalen an, so ist z.B. der Schamanismus als eine institutionalisierte und von einer kulturellen Gemeinschaft getragene Kulturtechnik verstehbar.³⁷ De Martino sieht die Aufgabe der Religionsgeschichte darin, diese profane Genesis des Heiligen zu rekonstruieren.³⁸

Im Angesicht der existentiellen Krisen, die dem Menschen begegnen, stellt die Religion einen möglichen Lösungsversuch dar, deren ‚Wahrheit‘ einen historischen Index besitzt: Der moderne Mensch ist in der Lage, die Funktion der Religion zu erkennen und somit funktionsäquivalente Dispositive zu entwerfen, die nicht auf die Herausbildung einer metahistorischen Ebene zurückgreifen müssen, auf der es eine Gottheit ist, die als Modell der geglückten Krisenbewältigung wirkt, sondern auf historische Ereignisse rekurrieren kann, in denen es der Mensch ist, der modellbildend für die Krisenbewältigung steht. Das menschliche In-der-Geschichte-Sein bleibt stets durch eine Krise der *Präsenz* bedroht, doch bedarf der Mensch nicht mehr einer institutionalisierten Fiktion, die die Geschichte negiert, sondern schöpft seine Gründungsmythen aus der Geschichte, aus der Sphäre der menschlichen Tätigkeiten, die er dann im Rahmen eines „simbolismo civile“ oder „simbolismo laico“ („ziviler“ oder „weltlicher Symbolismus“) rituell einbettet.³⁹

3.2 *Der Weltuntergang und die Symptomatologie kultureller Krisenerfahrungen*

Dem Gegensatzpaar Rationalismus-Irrationalismus kommt nicht nur im Rahmen von De Martinos religionsgeschichtlichen Arbeiten eine zentrale Rolle als

Diskriminante zu, sondern auch in seinen Auseinandersetzungen mit literarische Texten – wie aus dem genannten letzten Projekt zum Weltuntergang deutlich wird.⁴⁰ De Martino starb 1965, sein geplantes Buch wurde erst zwölf Jahre später unter dem Titel *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* von Clara Gallini aus dem Nachlass herausgegeben. Zu seinen Vorarbeiten zählen verschiedene Essays, u.a. der längere „Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche“ von 1964, der 1966 in einer leicht gekürzten deutschen Fassung unter dem Titel „Kulturapokalypse und psychopathologische Apokalypse“ in der von Ernst Jünger und Mircea Eliade herausgegebenen Zeitschrift *Antaios* erschien.⁴¹

Die Symptomatologie kultureller Krisen findet in der Untersuchung der verschiedenen Codierungen des Weltuntergangs eine wichtige Analyse-kategorie. Zentral erscheint hier die Kopplung von Orientierung und Ordnung: ‚Welt‘ als kulturell geformtes und intersubjektiv geteiltes Ordnungsgefüge garantiert eine Orientierung, die sich beispielsweise nach Wertekoordinaten richtet. Die Apokalypse markiert dagegen das Ende dieser Ordnung und leitet eine zunehmende Orientierungslosigkeit ein:

Es ist des Menschen Bestimmung, stets von neuem gewisse Selbstverständlichkeits-sphären im Zusammenhang mit neu aufgetauchten Wertgefühlen neuen Fragestellungen zu unterwerfen. Doch vollzieht sich jede Problemstellung stets im Rahmen einer hintergründlich anerkannten Selbstverständlichkeit, in deren Schutz ein Hort latenter kultureller Erinnerungen aufgespeichert ruht, dem die Existenz ihre unmittelbare Historizität und ihre geheime Lebenswärme zu danken hat. Wenn dagegen die konstruktive Energie sich in ungewissen, exzentrischen Wechselfällen unerheblicher Problematisierungen verliert, denen das Klima der Absurdität anhaftet, und wenn die in diesen Wirbel hineingerissene integrierende Energie nicht mehr fähig ist, sich um ihr immanentes Wertzentrum zusammenzuballen, dann führt der Weg je nach den Umständen zu einer Rimbaudschen „saison en enfer“ oder zu Fragmenten einer Apokalypse ohne eschatologische Lösung, oder endlich zur psychotischen Knechtschaft.⁴²

Die „Kulturapokalypse“ zeichnet sich dadurch aus, dass sie das ‚Ende einer Welt‘ einleitet und so eine neue entstehen lässt. Im ‚Ende der Welt‘ dagegen ist keine Erlösung mehr denkbar.⁴³ Die Unterscheidung zwischen dem ‚Ende der Welt‘ und dem ‚Ende einer Welt‘, mit der De Martino operiert, umfasst auch die Unterscheidung, die Brecht fällt, geht allerdings über diese hinaus: die marxistische Version der Apokalypse wird als Beispiel für eine spezifisch moderne Ausprägung der Apokalypsen verstanden, die nicht ohne Kritik von Seiten De Martinos kommentiert wird.⁴⁴ Auf einen wichtigen Berührungspunkt soll in diesem etwas längerem Exkurs noch kurz eingegangen werden: In „Kulturapokalypse und psychopathologische Apokalypse“ und in mehreren Notizen

aus dem Nachlass rückt De Martino, wie erwähnt, die bildenden Künste und besonders die Literatur der klassischen Moderne (besonders von Hofmannsthal, Proust und Kafka) und der Kriegs- und Nachkriegszeit (Camus, Sartre, Beckett, Moravia) in den Vordergrund – und attestiert Autoren wie Beckett und Kafka eine irrationalistische Tendenz, da diese auf der Ebene einer „Apokalypse ohne eschatologische[r] Lösung“ verweilen würden. Diese Überlegungen dienen wiederum als Ausgangspunkt für eine Kulturdiagnose, die die irrationalen Tendenzen der bürgerlichen Literatur als Symptom für ein Unbehagen deutet, welches mit der historischen Krise der westlichen, kapitalistischen Welt zusammenhängt, die von deren Vertretern jedoch nicht als solche, sondern als Krise *der* Welt, der Kultur *tout court* erfahren wird.⁴⁵

Eine kritische Überprüfung der Thesen De Martinos müsste, so Franco Fortini, die literarische Thematisierung und Modellierung des Weltuntergangs auch vor dem 20. Jahrhundert zum Gegenstand machen, einerseits ausgehend von der Überlegung, ob die ‚Apokalypse‘ nicht auch eine literarischen Gattung darstellt, und, andererseits, inwiefern ‚apokalyptische‘ Werke nicht grundsätzlich als Ausdruck historischer Krisen gedeutet werden können, unabhängig davon, ob es sich bei den Künstlern um ‚normale‘ oder ‚pathologische‘ Subjekte handelt.⁴⁶ Es findet sich darüber hinaus auch ein Versuch, De Martinos Ansätze – und hierbei nicht nur auf das unvollendete Projekt der *Fine del mondo* bezogen, sondern mit Blick auf seine ganze Produktion – für eine allgemeine Literaturtheorie fruchtbar zu machen: Renato Nisticò entwirft in seinem Aufsatz „Ernesto De Martino e la teoria della letteratura“⁴⁷ eine Idee von Literatur als Dispositiv einer „institutionellen Enthistorisierung“, die gegenüber des drohenden Selbst- und Weltverlustes eben dieser Verlusterfahrung eine Form geben kann, wobei sie die Krise der Objektivität von ‚Welt‘ verschärft und zugleich, durch institutionalisierte Bestandteile des Systems ‚Literatur‘ – Nisticò nennt hierbei u.a. die Rhetorik, die Gattungen, die Techniken, die Dialektik von Tradition und Erneuerung –, eine kontrollierte und kulturell verankerte Arbeit der Wiederaneignung von ‚Welt‘ einleitet. Hierin sieht Nisticò Aspekte, die ihren Ursprung in der ‚Magie‘ haben, deren Funktion die Literatur unter veränderten Vorzeichen übernommen hat.⁴⁸ Dieser Ansatz lässt sich in dem weiteren Kontext der literarischen Anthropologie einordnen, besonders dort, wo es um eine Rekonstruktion der bändigenden Funktion von Fiktionen geht, die das Subjekt einem kontrollierten Zustand der Angst aussetzen können und somit Teil haben an einer Dialektik von Sicherheit und Bedrohung.⁴⁹

4. ‚Ende der Welt‘ und ‚Ende einer Welt‘ bei Grabbe

Grabbes Werk ist vielseitiger als es die Theorien sind, die in dessen Analyse eine Verwendung finden. Viele der beschriebenen Aspekte lassen sich auch in den Dramen Grabbes wiederfinden, ohne diese allerdings dadurch auf theoretische Vorentscheidungen zu reduzieren. Teilt man die Hypothese, dass die Literatur den Welt- und Selbstverlust durch dessen Inszenierung evozieren und zugleich bändigen, das Subjekt also einer simulierten Gefahrensituation aussetzen kann, worin die Angst im Modus des ‚als ob‘ gemeistert oder sogar genossen werden kann⁵⁰, dann stellt uns Grabbe vor ein Problem. Seine Dramen sprengen die kodifizierte Sprache der Literatur beispielsweise dadurch, dass eine eindeutige Gattungszuschreibung unterlaufen wird, dass die systematische Übertreibung nicht als bloßer Effekt oder Selbstzweck zelebriert wird, sondern auf eine zunehmende Inkommensurabilität zwischen der ‚Welt‘ und ihrer Repräsentation verweist. Der Verlust von ‚Welt‘, und damit von Ordnung, wird nicht als Voraussetzung ihrer Wiederaneignung inszeniert, sondern im Bewusstsein dafür, dass die Vermittlung zwischen Verlust und Wiederaneignung *kaum* noch möglich ist. Literatur wird nicht zum Ort der Synthese, sondern zum Abgrund.

Diese hier rhapsodisch formulierten Hypothesen widerlegen nicht die anthropologische These, die von Nisticò in Anlehnung an De Martino formuliert wurde; allerdings können sie als Ausgangspunkt für eine Historisierung jener These dienen: Literatur kann als Exorzismus wirken, zugleich kann sie aber diese Funktion radikal in Frage stellen. Als Negation dieser Funktion hat sie dennoch Teil an ihr, und Grabbes Dramen zeigen, zu welchen verschiedenen ‚Lösungen‘ solch eine Negation führen kann.

Die Thematik des Weltuntergangs lässt sich in verschiedenen Dramen Grabbes wiederfinden. Bei der Beschränkung der Auswahl auf *Herzog Theodor von Gothland*, *Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal* wird daher nicht die Absicht verfolgt, eine erschöpfende Analyse der Problematik zu liefern. Der Grund der Entscheidung für die drei genannten Dramen besteht vielmehr darin, dass auf diese Weise drei Varianten des Weltuntergangs als Kategorien einer Zeit- und Gesellschaftsdiagnose beleuchtet werden können: einmal das ‚Ende der Welt‘ (*Gothland*), einmal das ‚Ende einer Welt‘ (*Napoleon*) und zuletzt eine Konfiguration, die eine eindeutige Zuordnung nicht ermöglicht (*Hannibal*). Die jeweiligen ‚Angebote‘ treten zueinander in einem Spannungsverhältnis, welches zugleich ihre Einheit bestimmt, nämlich dass sie den Möglichkeitsraum – den Abgrund – ausloten, der durch das Bewusstsein von der Inkommensurabilität zwischen der ‚Welt‘ und ihrer Repräsentation entsteht, statt sich einseitig für oder gegen die Synthese auszusprechen.

4.1 „Nichts steht auf Erden fest“: Das ‚Ende der Welt‘ in Herzog Theodor von Gothland

Das enge Verhältnis zwischen Ordnung und Orientierung wird in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* auf der Folie einer Verlusterfahrung sichtbar. Die Zerstörung der natürlichen und der gesellschaftlichen Ordnung führt zu einer radikalen Orientierungslosigkeit, die im Kollaps eines Individuums und einer ganzen Familie endet. „Nichts steht auf Erden fest;“ (HKA I, 33) – so der zwischen Verunsicherung und Hybris schwankende Gothland.

Es ist ein Todesfall, der den radikalen Bruch in der Ordnung hervorruft. Die Nachricht vom Tode seines Bruders Manfred lässt Gothland zuerst jegliche Form von Trost verweigern:

GOTHLAND O, laß das Trösten, laß
Das Trösten, du geliebtes Weib! Verwüestet
Ist meine Brust, wüst ist dies Schloß, wüst
Sind jene Fluren, eine Wüste ist
Die Erde, Wüste, Wüste ist die Welt, denn
Mein Bruder ist nicht mehr!
(HKA I, 28)

Die „Wüste“ und die damit zusammenhängende Erfahrung der Leere lassen die Welt bedeutungslos erscheinen, wodurch das Verhältnis von Subjekt und ‚Welt‘ gekappt wird. Das Trostangebot, womit Cäcilia ihrem Mann begegnet, reiht den Tod Manfreds in eine religiöse (und zugleich ökonomisch strukturierte) Ordnung ein; so sagt sie zu Gothland: „Des Unglücks Schuldner warest du geworden; / Du wußtest, daß es seine Rechte fodert!“ (HKA I, 29) Nur zaghaft übernimmt Gothland diesen Deutungsvorschlag, der allerdings zur Resignation führt: „Das Träumen ist ja süßer als das Leben!“ (HKA I, 30) – worauf dann eine Aussage folgt, die zu den Schlüsselstellen des Stücks zu zählen ist:

GOTHLAND So muß
Ich denn verdorren in der Väter Hallen,
Wie eine Pflanze, der die Sonne fehlt.
Ich werde keine Taten mehr
Vollenden, in der Brust nur kochet mir
Ein gärend Leben.
(HKA I, 30)

Hier steht die Unfähigkeit zur Tat im Zentrum. Der Verlusterfahrung folgt eine Absage an die ‚Welt‘ und an dem eigenen Willen; das „gärend Leben“ als Form

einer passiven Daseinsweise markiert zugleich den Selbst- und den Weltverlust durch eine individuelle Trauererfahrung, woran sogar der christlich geprägte restaurative Deutungsvorschlag seine Grenzen offenlegt.

Welche Rolle dagegen die Kopplung von Handlung und Subjekt bei der Aufrechterhaltung des Selbst als operatives Zentrum spielt, wird durch die Reaktion Berdoas deutlich. Die Sehnsucht nach dem Traum, die Abkehr vom Leben und, damit zusammenhängend, von den Taten, markieren den Punkt, an dem Berdoa eingreift: „Jetzt wirds Zeit, / Den Feuerbrand in seine Seel zu schleudern.“ (HKA I, 30). Durch sein taktisches Wissen – seine Fähigkeit, jede Situation seinen eigenen Plänen zu unterwerfen – wirkt Berdoa als „Gott“ und „Schicksal“ (HKA I, 28), um so, durch die Vollstreckung seines Racheplans, Gothland zu Fall zu bringen.⁵¹ So weiß er die günstige Verkettung von Zufällen, die um den Tod Manfreds kreisen, sich zu Nutze zu machen: Indem er die Lüge erzählt, dass es Friedrich, der dritte Bruder, gewesen sei, der Manfred erschlagen hat, setzt er durch die Möglichkeit der Rache an einer realen Person einen Mechanismus in Gang, wodurch Gothland wieder handlungsfähig wird.⁵² Auf diese Weise wird der Tod Manfreds wieder in eine ökonomische Ordnung eingegliedert – es wird Friedrichs Habgier als Grund genannt –, allerdings handelt es sich dabei um eine profane Ordnung. Und im Unterschied zur sakralen Ordnung, wie sie von Cäcilie als Erklärungsmodell angeboten wird, kann *innerhalb* einer profanen Ordnung *gegen diese* gehandelt werden. Das zuvor resignativ aufgegebene Selbst findet sich durch den wiedergewonnenen Handlungsspielraum mit Reaktionsmöglichkeiten konfrontiert, die im Rekurs auf die Gerechtigkeit (oder auf die Rache) einen weltlichen Charakter bekommen. Gothland findet sich als Subjekt wieder.

Zugleich wird dieser Status aber auf einer anderen Ebene prekär. Indem Gothland im Namen der Gerechtigkeit seinen Bruder Friedrich erschlägt, tritt er gleich aus zwei Ordnungssystemen heraus: aus dem rechtlichen, denn er missachtet das Urteil des Königs; aus dem natürlichen, denn er verstößt gegen „des Blutes heilige Bande“ (HKA I, 54), welches auch als „heiligste[s] Gesetz[e]“ (HKA I, 47) bezeichnet wird. Dass beide Ordnungen im Zusammenhang stehen, wird in der Mahnung des Königs an Gothland deutlich: „Ihr stürmet aus dem Gleise der Natur!“ (HKA I, 54)⁵³

Gothland entgleist: „Ich fange an mich vor mir selbst zu fürchten!“ (HKA I, 40) Ein unerwarteter Handlungsraum wird erkennbar. Aus der rechtlichen und natürlichen Ordnung herausgetreten, wird für Gothland eine Positionierung innerhalb eines gesellschaftlichen Ordnungsgefüges unmöglich. Dies hat zur Folge, dass der Rekurs auf dieses Gefüge und auf die damit zusammenhängenden Werte nicht mehr zur Begründung der eigenen Handlungen dienen kann: Es ist nicht mehr die Zuwendung beispielsweise hin zu religiösen Vorstellungen von einer transzendenten, göttlichen Ordnung, die Handlungen legitimieren und

werten, sondern nunmehr die aggressive Negation jeglicher Transzendenz, die die Handlungsmöglichkeiten des ort- und ordnungslosen Subjekts begründen soll (vgl. HKA I, 81f.). Gothlands Forderung nach Gerechtigkeit sprengt dabei in ihrer Radikalität jegliche Ordnung: „Gerechtigkeit und wenn der Weltbau bricht!“ (HKA I, 48)⁵⁴ Entgegen der Vorstellung, Gerechtigkeit diene zur Wiederherstellung von Ordnung, wird hier nicht nur die Welt, sondern die ganze kosmische Ordnung in ihrer sinnvollen Einrichtung angegriffen. Die Weigerung des Königs, der Beweislast, die Friedrich schuldig zu sprechen scheint, nachzugeben, kann daher auch als Hinweis darauf gedeutet werden, dass hier ein möglicher Konflikt zwischen Ordnung und Gerechtigkeit droht.⁵⁵

Wie ‚manipulierbar‘ die Natur als Legitimationsinstanz ist, wird im Verlauf von Gothlands Rachefeldzug deutlich. Als er auf Rolf trifft, der sich im Zuge von Berdoas Intrige als vermeintlicher Komplize von Friedrich beim Mord an Manfred präsentiert hat, lässt er keine Gnade walten:

GOTHLAND *sehr streng*

Du flehst umsonst! Des Frevels Stunde ist
Vorbei, nun schlägt die Stunde der Vergeltung
Das ist die stete Ordnung der Natur!
(HKA I, 46)

Auch hier zeigt sich eine ökonomische Struktur, ähnlich wie beim resignativen Modell der Cäcilie: es wird eine Alternanz präsentiert, diesmal allerdings nicht von „Glück“ und „Unglück“ (Passivität), sondern von „Frevel“ und „Vergeltung“ (Aktivität). Kurz bevor Gothland zu Friedrich geht, um ihm im Zweikampf zu töten, führt er seine Logik der Vergeltung aus:

GOTHLAND *ohne auf Berdoa zu achten*

Es ist
Der fürchterlichste Brudermord geschehn, –
Der König hat ihn wider sein Gewissen
Und wider das Gesetz verziehn, vor ihm
Und seinem Richterstuhl find ich kein Recht, –
So appellier ich laut und feierlich
An euch, ihr ewigen Gesetze,
Auf die die Welt gegründet ist, die ihr
Mit Feuerzügen flammet, welche kein
Vorübersausendes Jahrtausend ausweht,
Die selbst das Raubtier schauernd ahnt,
Wenn es im Blute seinen Hunger stillt, die ihr
Der unterdrückten Menschheit Zuflucht botet
Für und für! – Zeuge eurer Wahrheit ist

Die Himmelsscheibe, die euch widerspiegelt,
 Der Ozean ist euer Spiegel, in
 Des Heklas Flammen leuchtet ihr, und wo
 Ein Herz schlägt, zittert man vor euch!
 Die menschlichen Geschlechter sterben; sie
 Sind Flocken, ausgesät in den Sturm;
 Spurlos, wie Schatten über eine Wand,
 Ziehn ihre Scharen über diese Erde;
 Ihr aber werdet rastlos mit den neu
 Entstehenden Geschlechtern neu geboren!
 – Die Blutsfreundschaft ist irdisch und vergänglich,
 Drum greif ich kühn zu euch, Unsterbliche!
 – Ich habe keinen irdischen König mehr; ihr
 Gesetze! seid mein König! –
 (HKA I, 62f.)

Die „ewigen Gesetze“, deren Legitimität durch ihre überzeitliche Gültigkeit garantiert zu sein scheint, werden mit einer Naturordnung gleichgesetzt, die allerdings in Konflikt zu dem vom König evoziertem „Gleise der Natur“ steht: Während Gothland im Namen der Gerechtigkeit auf die Natur rekurriert, greift der König auf die Natur zurück, um das Recht zu begründen. Dadurch erweist sich die Natur als Phantasmagorie, da sie nicht mehr als ein autonomer, transzendenter Bezugsrahmen zur Begründung von Handlungen dient, sondern sich als heteronom, als durch machttinteressen geformter Rahmen erweist.⁵⁶

Der Brudermord leitet somit einen radikalen Ordnungsverlust ein, wodurch zugleich die orientierende Funktion kulturell geteilter Werte verschwindet:

GOTHLAND für sich

– Sieh! ringsum wird's mir Nacht – ausgelöscht
 Sind mir die Leuchttürme des Lebens:
 Die Liebe, die die Gegenwart umglänzt,
 Die Hoffnung, die die Ferne rosig schmückt,
 Des Ruhmes Kränze, welche funkelnd an
 Den Sternen hängen, Tugend, die
 Den Märtyrer im Sterben noch verklärt,
 Die Sonnenberge der Unsterblichkeit,
 Auf die der Erdenwanderer blickt
 Im Unglückssturm – – sie alle leuchten mir nicht mehr! – – Und
 Ich weine nicht? So stürzet euch
 Ihr Felsen, die ihr um mich her steht,
 Zermalmend auf mein ehrnes Herz,
 Bis daß es Weh empfindet!

Zerschmelzet es, ihr Flammen des Gewissens
Und läutert es zu einer Träne!
Hilf du mir weinen, Meer! – Wenn Liebe, Seligkeit
Und Tugend je der Träne wert gewesen,
So muß ich jetzo weinen – *Nach einer Pause*
Sie sind es

Nicht wert gewesen! –
(HKA I, 86f.)

Die Werte, die diese kulturelle Ordnung tragen („Liebe“, „Hoffnung“, „Ruh“, „Tugend“, „Unsterblichkeit“), gehören zu einer christlich codierten Weltordnung, die wiederum von Cäcilie vertreten wird; die Leuchtturm- und Sternmetaphorik verweisen dabei auf die grundlegende Orientierungsfunktion dieser kulturellen Werte. Diese enge Verknüpfung von Ordnung und Orientierung wird an verschiedenen Stellen thematisch. Als Gothland durch die schneebedeckten Landschaft zum „Rekognisieren“ (HKA I, 155) herausreitet, wird diese Verknüpfung überdeutlich in einem Bild zusammengefasst:

GOThLAND tritt verstört auf
Hab mich verirrt! – mein Pferd hat unter mir
Den Hals gebrochen! – Schneebedeckt
Und pfadlos, wie ein Abbild meines Lebens, starrt
Mich das Gebirge an! [...]
(HKA I, 159)

Das Weiße des Schnees – vielleicht eine Reminiszenz der „Wüste“ (HKA I, 28) – vereinheitlicht die Landschaft; der Wind verwischt die Spuren. Bewusst suchen die Figuren des Stücks nach äußeren Zeichen, die ihren inneren Zustand veranschaulichen sollen. Dieses Streben nach Bedeutung, welche eine verdeckte Verbindung von Innenwelt und Außenwelt impliziert, bewegt sich an der Grenze zwischen Bedeutungshypertrophie und Bedeutungslosigkeit. Man fühlt sich dabei teilweise an T. S. Eliots Beobachtungen über die „gegenständliche Entsprechung“ erinnert, die dieser fast hundert Jahre später mit Blick auf Shakespeares *Hamlet* formuliert hat:

Der einzige Weg, ein Gefühlserlebnis künstlerisch zu gestalten, besteht im Auffinden einer ‚gegenständlichen Entsprechung‘ [‚objectiv correlativ‘], mit anderen Worten: einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen, welche die Formel dieses *besonderen* Erlebnisses sein sollen, so daß, wenn die äußeren Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sein müssen, gegeben sind, das Erlebnis unmittelbar hervorgerufen wird. [...] Die künstlerische ‚Unausweichlichkeit‘ liegt in dieser vollständigen Entsprechung zwischen dem Äußeren und dem Gefühl: und eben dies ist es, was in *Hamlet* fehlt. Hamlet – der Mensch – wird von einem Gefühl beherrscht,

das unaussprechlich ist, weil es über die Tatsachen, wie sie in die Erscheinung treten, weit hinausreicht.⁵⁷

Es sind die landschaftlichen ‚Requisiten‘, die hier ihre Verwendung finden (die schneebedeckten Berge, das Meer). Nur werden sie nicht als „Reihe“ aufgebaut, um so progressiv als kohärentes sinnliches Korrelativ eines „Gefühls“ gedeutet werden zu können, sondern finden eine unmittelbare Formulierung durch die entsprechenden Figuren selbst: als ob diese dem Verlust an Orientierung durch eine autochthone Produktion an reflexiven Bildern begegnen würden, durch die zumindest eine Korrespondenz von ‚Selbst‘ und ‚Welt‘ dort noch aufrechterhalten werden soll, wo diese auf gesellschaftlicher und kultureller Ebene irreversibel gekappt worden ist.

Eliot weist in seinen Ausführungen auf eine pathologische Dimension hin: „Das gesteigerte Empfinden, verzückt oder schreckhaft, das gegenstandslos ist oder über einen Gegenstand hinausreicht, hat jeder empfindsame Mensch kennengelernt; ohne Zweifel ist es ein Stoff für pathologische Forschung.“⁵⁸ Die Suche nach einem vermeintlich objektivem, weil sinnlichem, Halt scheint bei Gothland fast therapeutische Zwecke zu besitzen, die aber nur eine begrenzte Erfüllung finden: „In meinem Innern bleibt es trübe wie / Zuvor!“ (HKA I, 159) – so Gothland kurz darauf.

Im Stück überhäufen sich auch meteorologische Ereignisse, allen voran das Donnern, die Nordlichter, Sternschnuppen oder Kometen, die eine Deutung zu provozieren scheinen und sich am Ende doch nur als Requisiten einer dramatischen Sprache entlarven, denn Grabbe setzt sie nicht ein, weil sie Bedeutungsträger sind, sondern weil sie als Projektionsfläche konventionalisierter Bedeutungen wiederholt instrumentalisiert werden.⁵⁹ Die Frage, die der Kanzler an Gothland stellt, erscheint somit berechtigt: „Wer lehrte dich des Donners Laut erklären?“ (HKA I, 56) Radikaler noch ließe sich fragen, ob „des Donners Laut“ mehr als nur eine physikalische Erklärung zulässt.⁶⁰ Vielleicht – so eine vorläufige Hypothese – kann man das Scheitern des sinnstiftenden Verfahrens zugleich als eine Reflexion über das Scheitern der sinnstiftenden Funktion von Kunst (hier: von Literatur) lesen.

Stets begleitet das Gefühl vom Ende der Welt die Ereignisse. Der Brudermord leitet dieses bedrohliche Szenario ein:

GOTHLAND Das Weltgericht ist um Jahrtausende
Gezeitigt und es kommt mit Blitzesschwingen,
Denn „Brudermord“ sein Stichwort ist erschollen!
Die Erde ist von heiligem Blut gerötet
Und ein geschminkter Tiger ist der Mensch!
(HKA I, 33)

Während hier noch vom „Weltgericht“ die Rede ist und der Glaube an den Garanten einer übergeordneten Ordnung zu herrschen scheint, verliert sich im Folgenden zunehmend diese Sicherheit. Die Abkehr von Gott und die damit einhergehende nihilistische Weltsicht stellt sich ein, als Gothland mit seinem Irrtum konfrontiert wird und daraufhin den Glauben an die tröstliche Macht des Schicksal verliert (vgl. HKA I, 80-82). Mit Gott zerfällt auch der Sinn der Geschichte:

GOThLAND [...]

– Der Mensch erklärt das Gute sich hinein,
Wenn er die Weltgeschichte liest, weil er
Zu feig ist, ihre grause Wahrheit kühn
Sich selber zu gestehen!
(HKA I, 80f.)

Doch Gothlands Nihilismus erlaubt es ihm noch, sich als heroisches Subjekt zu entwerfen, welches nicht „[z]u feig ist“, sich die Sinnlosigkeit der Welt einzugestehen. Seine Dignität bekommt es durch die Auflehnung gegen eine Ordnung, die sich als boshaft entlarvt zu haben scheint. Die Ahnung eines drohenden Weltuntergangs wiederholt sich, als Gothland des „Nordlichts freundliche Erscheinung“ für einen kurzen, aber schreckhaften Augenblick als Zeichen für das „Jüngste Gericht“ hält und entsprechend: „Weltbrand! Weltbrand!“ ausruft (HKA I, 160).

Als dann am Ende Berdoa seinen Plan offenlegt, wird auch Gothlands uneingestandene Motivation deutlich:

BERDOA [...]

Die Rache für den toten Bruder
War dir ein schmeichelnder, verlockender
Gedanke!
(HKA I, 184)

Die Auflehnung gegen das Schicksal, welche in dessen Negation mündete, verliert hier den Boden unter den Füßen: Gothland ist an einer Intrige Berdoas gescheitert⁶¹, zu deren Verwirklichung er selbst beigetragen hat. Noch richtet sich die Wut gegen Berdoa, doch am Ende bleibt ihm nichts, außer der Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst und der Welt – deren Folge, die Ermordung durch Arboga, sich fast beiläufig ereignet (vgl. HKA I, 204).

Die durch einen transzendenten Sinn vermittelten Reintegrationsversuche – so die zusammenfassende Bemerkung – werden hier in ihrem Scheitern gezeigt: weder die Religion noch die Natur oder die Geschichte erweisen sich als wirksame Gebilde, um das handlungsbedürftige Subjekt vor einer radikalen

Krisensituation (hier, exemplarisch, die Erfahrung des als sinnlos empfundenen Todes Manfreds) zu retten. Sogar die Negation dieser Modelle erweist sich als unfruchtbar, da sich die Negation eigentlich gegen eben jene eigene Handlungsbedürftigkeit richten müsste (die Berdoa ausnutzt, um seinen Plan umzusetzen). Versteht man diese Handlungsbedürftigkeit – die Fähigkeit, (noch) Taten vollbringen zu können – als konstitutives Element menschlichen Daseins, dann zeigt sich die historische Zäsur dieser Konstante darin, dass sie nicht mehr positiv oder negativ auf übergeordnete Begründungsrahmen rekurrieren kann, um zu bestehen, sondern gleichsam in einem luftleeren Raum sich verwirklichen soll. Ohne ein ‚transzendentes Sicherheitsnetz‘ führt jegliches Scheitern zum ‚Ende der Welt‘ – ohne Horizont oder Erlösung.⁶²

5.2 Napoleon oder die hundert Tage *oder das ‚Ende einer Welt‘*

Auch Grabbes *Napoleon* ist durchzogen von der Rede über die Welt und deren Untergang: Weltuntergang und Erlösung kennzeichnen die Ängste und Hoffnungen der Monarchisten um König Ludwig dem XVIII. und der Anhänger Napoleons. Für Vitry und Chassecoeur, treue Soldaten Napoleons, wird die Welt als Einsatz eines Spiels genannt, dessen Spieler „Vater Veilchen“ (Napoleon) ist, aber für denjenigen tödlich enden kann, der sich verschätzt oder gar zu erfolgreich ist:

VITRY Lustig, Chassecoeur, die Welt ist noch nicht untergegangen, – man hört sie noch – dort oben im zweiten Stock wird entsetzlich gelärmt.

[...]

VITRY Ja, ja, Vater Veilchen spielte um die Welt, und wir waren seine Croupiers.

CHASSECOEUR Blut und Tod! Wären wir es noch!

VITRY Na, still, nur still! – In unsrem schönen Frankreich blühh jeden Lenz das Veilchen, der Frohsinn und die Liebe wieder neu, – Veilchenvater kommt auch zurück.

[...]

GESCHREI Rettet! Helft dem Unglücklichen!

CHASSECOEUR Was da?

VITRY Aus dem zweiten Stock stürzt einer auf das Pflaster, und sein Gehirn beschmutzt die Kleider der Umstehenden. Wohl ein Spieler, der sein Alles verloren hat.

CHASSECOEUR Oder den die Mitspieler aus dem Fenster geworfen haben, weil er betrogen oder zuviel gewonnen hat.

(HKA II, 323f.)

Für sein Offizier gilt Napoleon als Erlöser Frankreichs („Sie nur können es erlösen!“, HKA II, 353); seine Soldaten werden selbst von Ludwig dem

XVIII., wenn auch nicht ohne ironischem Unterton, als „Weltbezwinger“ bezeichnet (HKA II, 342). Mit Napoleon soll die alte Ordnung abgeschafft und eine neue eingeleitet, das ‚Ende einer Welt‘ zur Voraussetzung einer ‚neuen Welt‘ werden.

Als Erfahrung eines radikalen Ordnungsverlustes wird der Weltuntergang dagegen von den Monarchisten thematisiert:

HERR VON VILLENEUVE Er [der Pöbel] soll wieder werden wie sonst, bei meinem Degen.

MARQUIS VON HAUTERIVE Es wird schwerhalten. Denn, Herr von Villeneuve, sollte man nicht glauben die Welt wäre seit den achtziger Jahren untergegangen? Es gibt nicht nur am Hofe bürgerliche Damen d'atour, sondern sie sollen auch wagen, sogar in Gegenwart des Königs sich auf die Taburets zu setzen!
(HKA II, 330)

So warten auch der Adel und die Anhänger Königs Ludwigs dem XVIII. auf ein Zeichen der bevorstehenden Erlösung, wobei die Darstellung dieser Hoffnung parodistische Züge trägt:

DER ALTE MARQUIS Ich bitte, sehen sie auf! Da geht der königliche Oberzeremonienmeister mit dem uralten Speisenapfe der Bourbons, mit dem Nef vorbei.

MADAME DE SERRÉ Mit dem Nef! – O Gott, auch das Nef ist wieder da! Ja, Christus ist erstanden! jetzt erst glaub ich es recht!

CHORUS DER ALTADLIGEN EMIGRANTEN, DAMEN UND HERREN DURCHEINANDER Das Nef, das Nef! O Frankreich ist gerettet!
(HKA II, 340)

Die „hundert Tage“ markieren einen Schwellenzustand, worin der Konflikt konkurrierender Ordnungsmodelle lange Zeit unentschieden bleibt und sich nur durch ein Zusammenwirken kontingenter Ereignisse entscheidet. Während für die Monarchisten allerdings jeder auch so kleine Gegenstand aus der alten Ordnung noch als Zeichen ihrer Macht gedeutet wird, projiziert die Gefolgschaft Napoleons auf diesem allein jegliche Hoffnung.

Napoleon erscheint als Held, der sich durch die Abkehr von jeder tradierten Ordnung (Blut, Erbe, Gott) selbst zu bestimmen vermag. So ist er es auch, der die passende Formel für das Unbehagen und zeitgleich für die Hoffnungen findet, die das moderne Subjekt bereits im *Herzog Theodor von Gothland* zu begleiten scheinen:

NAPOLEON [...] Künftig läßt du in jedem offiziellen Schreiben, das „Wir“ und das „von Gottes Gnaden“ aus. Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich

in zwei Jahren Selbst schuf, während jahrtausendlange erbrechtliche Zeugungen nicht vermochten, aus denen, die sich da scheuen, meine Briefe anzuführen, etwas Tüchtiges zu schaffen.

(HKA II, 390)⁶³

Jürgen Fohrmann weist darauf hin, dass diese Selbstsetzung zur Folge hat, dass Napoleon „im Zeugnis seiner Triumphe“ ihre „Berechtigung [...] immer wieder“⁶⁴ nachweisen muss:

Die Zukunft aber gehört nicht ihm, denn er verursacht, indem ihm die Welt zum Aktionsplatz seiner sich durch den Krieg selbst setzenden Persönlichkeit wird, jenen „Weltbrand“ [HKA II, 423], der von seinen mächtigen Widersachern wie auch ihm apokalyptisch gedeutet wird: „Ist's nun meine Schuld, daß ich mit einem unermeßlichen, weit und weiter sich ausdehnenden Flammendiadem wie dieses meine Stirn schmücken muß?“ (Ebd.)⁶⁵

Fohrmann deutet die Figur Napoleons, in Anlehnung an Carl Schmitts Theorie des Partisanen, als „Modell absoluter Feindschaft“⁶⁶: „Napoleon als Feind der Menschheit, der nur die Wahl zwischen Tod und Leben eröffnet und durch das Ungeheure seines Begehrens die Schlacht zum Endkampf werden läßt.“⁶⁷ Eine weitere Nähe zwischen Gothland und Napoleon kann vielleicht in dieser Bestimmung des Handlungsmovens gefunden werden: auch die Rache Gothlands ist eine „ungeheure“, auch sie führt zu einer endgültigen und letzten Konfrontation. Der Unterschied zwischen dem ‚Helden‘ Gothland und dem ‚Helden‘ Napoleon zeigt sich allerdings darin, dass Napoleons Selbstsetzung und damit seine Lösung von traditionsbezogenen Ordnungsmustern ein *bewusster* Akt ist. Demgegenüber ist Gothland Abkehr von transzendenten Ordnungsmodellen Effekt eines Zusammenkommens von Zufällen und Intrigen, die eine ihm selbst *nicht bewusste* Feder in Schwingung und dadurch die Selbstbehauptungsmaschinerie in Gang gebracht hat. Gothland ist das Subjekt, welches die Folgen der Moderne⁶⁸ spürt, ohne auf diese vorbereitet gewesen zu sein, ohne sich für sie entschieden zu haben. Die endgültige und letzte Konfrontation verkümmert somit zu einer privaten, zwischen Gothland und Berdoa, eine Zukunftsperspektive fehlt vollkommen.

Doch auch Napoleons Stärke erweist sich als eine brüchige. Die Zeitungen werfen ihm „Eitelkeit“ (HKA II, 395) vor, aber Napoleon wendet sich gegen diese Deutung: „Der Albernheit beschuldigen mich die faden Zeitungsschreiber. – Hortense, denke du besser von mir: nie kämpf ich ohne Grund.“ (Ebd.) Hortenses Antwort trifft den Punkt, an dem die Verstrickung von Freiheit und Zwang deutlich wird, die die Selbstsetzung als Ausdruck der Autonomie impliziert: „Du mußt – ja, weil du willst.“ (Ebd.) Dieses ‚heroische‘ Subjekt ist

strukturell auf Zukunft angewiesen, denn das auf der eigenen Setzung gründende Selbst kann sich nicht auf dem Erreichten ‚ausruhen‘ und die Aufgabe der eigenen Bestätigung an eine übergeordnete sinnstiftende Instanz delegieren. Der ‚Preis‘ der Freiheit ist der Zwang zur Handlung, die wiederum als wiederholte Überschreitungen des Gegebenen verstanden werden kann.⁶⁹

Als ‚Erlöser‘ *muss* Napoleon allerdings scheitern. Verliert das Subjekt seine feste Anbindung an tradierte Ordnungsmuster, dann fängt nichts seinen Fall auf, wenn die Korrelation von ‚Welt‘ und ‚Selbst‘ zerbricht. Es gibt kein Kollektiv, kein Netz an geteilten Wertvorstellungen, keine institutionalisierte Fiktion, die Halt bieten könnten. So kann auch das exzeptionelle Individuum kein Kollektiv erlösen, da er dieses nicht repräsentieren kann.⁷⁰ Da es „ums Ganze“⁷¹ geht und dabei immer um das Selbst in seiner Totalität, ist das Ende immer das ‚Ende der Welt‘.

Das Ergebnis der Schlacht von Waterloo kann dagegen als ‚Ende *einer* Welt‘ gedeutet werden. Doch auch diese, durch ein Kollektiv (die Koalition gegen Napoleon) geformte neue Ordnung erscheint als eine prekäre, wie aus der Ansprache Blüchers an „Engländer, Preußen, Generale, Unteroffiziere, Gemeine“ hervorgeht, womit das Stück schließt: „Wird die Zukunft eurer würdig – Heil dann! – Wird sie es nicht, dann tröstet euch damit, daß eure Aufopferung eine bessere verdiene!“ (HKA II, 459)⁷² Die Restauration kann den von der Revolution markierten epochalen Bruch nicht rückgängig machen, auch der Sieg über Napoleon führt nicht in das alte Europa zurück: die durch Napoleon entfesselte Selbstsetzungsdynamik wurde nur teilweise gebändigt; die Zukunft bleibt ungewiss.

4.3 Hannibal und der Abschied vom Weltuntergangspathos

Das Ende eines bestimmten Ordnungsgefüges und des damit zusammenhängenden Wertesystems steht auch im Hintergrund der Ereignisse, um die sich die Handlung im *Hannibal* dreht. Die Figur des Helden erfährt hier ebenfalls eine Problematisierung, allerdings einer anderen Art als im *Gothland* oder im *Napoleon*: Hannibal ist ein anachronistischer Held, der Repräsentant einer vergangenen, idealen Ordnung. Bereits in der Marktszene im I. Akt wird eine der vielen Gegensätze vorgeführt, die diese anachronistische Position markieren. Ein Sklavenhändler beklagt sich darüber, dass die Siegesmeldungen „keinen Scheffel Weizen eintragen“ und somit auch der Handel darunter leidet (vgl. HKA III, 93); auch die „Dreimänner“ stehen für eine durch Intrigen gekennzeichnete Macht, die in Hannibals Auffassung von Ehre eine Bedrohung sieht. Ebenfalls für die Scipionen, Sinnbilder der vorrückenden Weltmacht Rom, hat Hannibals

Ehrbegriff keine Bedeutung, wie im III. Akt deutlich wird, als ein römischer Gesandter Hasdrubals Kopf vor Hannibals Füße wirft, worauf dieser antwortet: „Rom, du tröstest mich: sinkst du von deinen sieben Hügeln so niedrig, daß du deinen Feind mit grausamem Spott bekämpfst, so sinkst du bald noch tiefer. Ich habe deine gefallenen Feldherrn ehrenvoll bestatten lassen, als wären sie unter Römern gestorben, und du [...]“ (HKA III, 118) Nicht zuletzt zeigt sich ein Konflikt zwischen Wort und Tat, Theorie und Praxis. Der Vorwurf, den Alitta im Eingangsdialo an Brasidas richtet, leitet dieses Thema bereits ein: „Du sprichst von dem Schwarzgelben vor Rom? Was aber tust Du?“ (HKA III, 89) Im Dialog zwischen Prusias und Hannibal, im V. Akt, wird dieser Konflikt wieder aufgegriffen. Der Systemfanatismus Prusias stellt die Theorie vor jeglicher Praxis, wodurch die entgegengesetzte Haltung Hannibals umso deutlicher hervorgeht (vgl. HKA III, 146): Ähnlich wie Napoleon verfügt Hannibal als Feldherr über ein Erfahrungswissen, wodurch er die unterschiedlichen Situationen („nach Zeit- und Ortsgelegenheit“, ebd.) für sich nutzbar machen kann, womit er nicht die Theorie vor der Praxis stellt, sondern durch die Praxis Erfahrungswerte für eine Theorie gewinnt.⁷³ Gegenüber der egoistischen Marktlogik, der ehrenlosen Kriegslogik und der dogmatischen Systemlogik erweist sich Hannibal als eine Figur, die zum Scheitern verurteilt ist. Mit ihm geht auch ein Held unter, der sich noch im Sterben gegen eine von Pathos durchzogene Rhetorik der Selbstinszenierung richtet.

Vergleicht man den Tod Hannibals in der endgültigen Fassung mit dessen Darstellung in der mittleren Fassung, dann läßt sich eine solche Tendenz zur Abwendung vom Pathos nachzeichnen. In der mittleren Fassung wartet Hannibal auf die Wirkung des soeben getrunkenen Gifts, doch es scheint ihm nicht schnell genug zu gehen. Endlich trifft die Wirkung ein und „[e]r sinkt nieder“, gibt sich einer Wahnvorstellung hin, bis er noch mit letzter Kraft – „daß ichs nicht vergesse“ – sich „noch einmal aufrichtend“ – es schafft, sein Leben mit einem: „Fluch dir Rom!“ zu beenden. „Er stirbt“. (HKA III, 80f.) Mit 56 Wörtern vom Augenblick der Einnahme des Todestranks bis hin zum Tod erscheint die Agonie etwas mehr als doppelt so lang wie in der endgültigen Fassung, in der es nach 23 Wörtern vorbei ist:

Er trinkt den Rest des Giftes

Gift zu eurer Gesundheit! – Ei, wirkt es noch nicht bei mir? Das währt lange! – Ha, da – es kommt – Schwarzer Pilot, wer bist Du? – – *Er stirbt*
(HKA III, 153)

Während in der älteren Version das Leben Hannibals mit einem Fluch endet, bricht es in der letzten Fassung mit einer unbeantworteten Frage ab. Das ‚runde‘

Ende eines heroischen Subjekts, welches noch das ausdrücken kann, was seinem Handeln Sinn gegeben – der Hass auf Rom –, weicht einer desillusionierten, gebrochenen Figur, die auch noch im Todeszeitpunkt ihrer Abkehr von jeglicher Form der Selbstinszenierung treu zu bleiben vermag. Dies wird deutlich, wenn man den Kontrast zu Prusias betrachtet, der als eine Karikatur des Ästheten erscheint. Als Prusias am Ende vor der Leiche Hannibals steht, will er endlich erleben, was er bislang nur geschrieben hat: „Jetzt ist der Moment in das Leben getreten, wo es das zu tun gilt, was ich in mancher Tragödie ahnungsvoll hingeschrieben: edel und königlich sein gegen die Toten.“ (HKA III, 154) Mit diesen Worten leitet er seine wahrhaft theatrale Geste ein, die unmittelbar als Zitat, als Versatzstück eines historisch-dramatischen Repertoires gekennzeichnet wird: indem er Hannibal mit seinem Mantel bedeckt, sagt er noch: „Grad so machte es Alexander mit Dareios!“⁷⁴ (Ebd.) Die Szene muss perfekt sein, die eigene Größe zur Geltung kommen:

DAS GEFOLG *will Beifall jubeln* O –

PRUSIAS Wartet – diese Falte am Zipfel des Mantels liegt nicht recht – Auch sie zu bessern, sei mir nicht zu niedrig!

DAS GEFOLG Hoch Prusias, größter der Könige!
(Ebd.)

Das Stück ist durchzogen von Äußerungen, die Misstrauen gegenüber der Theatralisierung des Lebens markieren. Neben Prusias ließe sich auch Scipio der Jüngere als Beispiel für eine Selbstinszenierung anbringen, welche sich nicht nur überlieferter Elemente aus der literarischen Tradition, sondern auch gezielt eingesetzter ästhetischer Effekte bedient. In Turnus Bericht über Karthagos Untergang wird die Reaktion der Scipionen deutlich dargestellt:

TURNUS Die hatten es gut. Sie kamen zu Zeiten, und es sah prächtig aus, wenn die brennende Stadt in dem Brustharnisch des Jüngeren, der auf einer Anhöhe des Lagers stand, sich abspiegelte. Er wußte sich auch so zu drehen, daß jedermann das sah, und kam oft. Als er aber in der siebenundzwanzigsten Nacht kam, wurde er wehmütig – die Stadt erlosch just, und es fielen ihm mit ihren letzten Funken Tränen aus dem Auge.
(HKA III, 152)

Auch die zur Schau gestellten Tränen erweisen sich als eine Requisite aus dem dramatischen Repertoire. Hannibal selbst verweist dagegen auf ein „altes Augenübel“, um seine Tränen nach der Nachricht von Karthagos Untergang zu kaschieren. Turnus Antwort wirkt entlarvend: „Habe das früher an Dir nicht bemerkt.“ (HKA III, 152) Michael Vogt hat in einer ausführlichen Analyse von

Grabbes *Hannibal* auf eine – für Grabbes Figuren typische – Spannung zwischen inneren Gefühlen und „äußerste Selbstbeherrschung“ und somit auf eine „Vorstellung heroischer Selbstverleugnung“ hingewiesen: „Situationen, in denen sie [die Helden] Objekte ihrer Gefühlswallungen zu werden drohen, meistern sie, indem sie emotional erstarren und sich einsilbig, nicht selten sarkastisch, dem Praktischen zuwenden – ein Junge weint eben nicht!“⁷⁵ Doch vielleicht lässt sich diese „Selbstbeherrschung“ auch weiter deuten, indem man sie als ein Gegenmodell zu einem Heldenkult liest, der sich selbst unmittelbar – sozusagen ‚live‘ – zelebriert. So rezitiert Scipio der Jüngere noch die passenden Verse zur Zerstörung Karthagos, worauf Hannibals Reaktion verachtend ausfällt: „Macht der Bube aus Karthago eine homerische Reminiscenz!“ (HKA III, 153)⁷⁶ Wie kann man ‚spontanen‘ Gemütsäußerungen trauen, wenn diese bereits inflationär zur Selbstinszenierung eingesetzt, wenn sie verstärkt durch ästhetische Gebilde vermittelt werden? „Es gibt kein richtiges Leben im falschen[.]“⁷⁷ – und so wird die „Selbstverleugnung“ zur Rettung der Authentizität der eigenen Gefühle allein dann, wenn diese durch das fühlende Subjekt selbst negiert werden.

Der Sarkasmus, mit dem Hannibal der (eigenen) Gefühlswelt begegnet, wirkt ebenfalls auf die Deutung seines Selbstmordes, die dementsprechend an dieser Stelle nicht eindeutig ausfallen wird. In der mittleren Fassung wird der Selbstmord Turnus und Hannibals wie folgt eingeleitet:

HANNIBAL Turnu, es kommen Römer, Prusias hat mich ihnen feig übergeben.

Zieht die Giftflasche hervor

Also –

TURNU Müssen wir daran?

HANNIBAL Du bist es nicht, den sie verfolgen, – Rette dich!

TURNU Ohne dich? Ich häute mit dir?

HANNIBAL Häuten?

TURNU Was anders, Feldherr? Wir machen es wie die Schlangen im Frühjahr, schmeißen das abgetragene Fell von uns, und werden wohl ein anderes bekommen – Denn in der Welt sind wir einmal, und wie wollten wir herausfallen? Das sagt mein Fetisch. – Die Hälfte des Gifts!

Hannibal reicht ihm die Flasche

TURNU Ich bin ehrlich!

Er trinkt

(HKA III, 80)

In der endgültigen Fassung bemerkt man eine andere Verteilung der Rede-einheiten:

HANNIBAL *nachdem er einen Augenblick an ein Fenster getreten* Turnu, es kommen Römer. Prusias hat mich ihnen feig übergeben.

TURNU Kein Mittel, daß ich dem Prustian an den Hals komme?

HANNIBAL Überlaß ihn nur sich. Daran hat er Strafe genug.

– *Er zieht die Gifflasche hervor* – Also

TURNU Müssen wir daran?

HANNIBAL Du bist es nicht, den sie verfolgen – Rette Dich!

TURNU Ohne Dich? Ich häute mit Dir.

HANNIBAL Häuten?

TURNU Wir werfen das alte Fell ab, wie die Schlangen im Frühjahr, und sollst sehen, wir bekommen anderswo ein anderes.

HANNIBAL Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin. – Trink! (HKA III, 153)

Man kann die Ehre als einen Motivationsgrund nennen: nicht lebend in die Hände der Gegner fallen und den Untergang der eigenen Heimat nicht überleben wollen. Doch wie verhält es sich mit dem „Häuten“? In der mittleren Fassung greift Turnu explizit auf den Glauben seines Volkes zurück, um seine Vorstellung einer zyklischen Erneuerung des Lebens zu erläutern: „Denn in der Welt sind wir einmal, und wie wollten wir herausfallen? Das sagt mein Fetisch.“ Der Tod scheint in den Worten Turnus nur ein Übergang zu sein, der Auftakt für ein neues Leben. Hannibal antwortet nicht darauf.

In der endgültigen Fassung dagegen fehlt der Verweis auf den Fetisch⁷⁸, darüber hinaus reagiert Hannibal auf Turnus Worte, und sagt: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.“ Diese Antwort lässt sich m.E. als Ausdruck einer desillusionierten Einstellung zum Leben *und* zum Tod deuten – eine Indifferenz, der wir auch beim Ende Gothlands begegnet sind.

Ungewiss bleibt, ob darin noch Hoffnung verborgen liegt, ob ausschließlich Resignation, ob Ironie oder Sarkasmus. Vielleicht auch ein Glaube an die Unausweichlichkeit einer Welt, aus der es kein Ausweg gibt, und wo der eigene Selbstmord nicht frei von einer möglichen Instrumentalisierung bleibt, und somit zur Reproduktion der bestehenden Weltordnung beiträgt. Prusias Selbstinszenierung – *wie Alexander mit Darius* – steht für eine ästhetische Manipulation des Todes. Prusias, der sich als Vertreter eines Systems sieht, worin die Theorie (die tote Tradition im Gegensatz zur lebendigen, die sich in Hannibals Familienkult zeigt) und der ästhetische Genuss vor der Praxis, der Erfahrung stehen⁷⁹, befindet sich am Ende selbst kurz vor einer Bestrafung durch Rom.⁸⁰ Dennoch stellt er seine Selbstinszenierung in den Vordergrund.

Entgegen Prusias Worten – „[...] das System nur ist ewig und nach dieser Richtschnur müssen sich Heere richten, Gedichte ordnen, und das System stirbt nicht, geschäh ihm auch ein Unfall[.]“ (HKA III, 146) – wird das

„Ende *einer* Welt“, und damit einer Ordnung, in seiner möglichen revolutionären Bedeutung lächerlich gemacht. Auch Rom, dessen Untergang wir schon kennen, erscheint uns höchstens als das schlechte Neue. Der Untergang als Preis für eine Erneuerung wurde von Karthago umsonst bezahlt. Wie sehr unterscheidet sich das „Hoch Prusias, größter der Könige!“ vom „Vorwärts, Preußen!“, welches im Bewusstsein jeglicher Unsicherheit dennoch in die Zukunft weist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt/M. 1998.
- 2 „Eine Frage wie ‚Was ist die Welt?‘ ist ja in ihrem ebenso ungenauen wie hypertrophen Anspruch kein Ausgang für einen theoretischen Diskurs; wohl aber kommt hier ein implikatives Wissensbedürfnis zum Vorschein, das sich im Wie eines Verhaltens auf das Was eines umfassenden und tragenden Ganzen angewiesen weiß und sein Sich-einrichten zu orientieren sucht. Dieses implikative Fragen hat sich immer wieder in Metaphern >ausgelebt< und aus Metaphern Stile von Weltverhalten induziert. Die Wahrheit der Metapher ist eine *vérité à faire*.“ (Ebd., S. 25)
- 3 Blumenberg selbst berücksichtigt neben den (mehr oder weniger kanonischen) Text aus der philosophischen Tradition und den literarischen Texten auch Tagebücher, Zeitungsartikel und teilweise sogar Werbetexte. Das Hauptgewicht liegt allerdings bei den philosophischen Texten.
- 4 Vgl. als Überblick Detlev Kopp, Michael Vogt: „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): Grabbe Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001. S. 7-11, hier S. 8.
- 5 Vgl. Blumenberg: Metaphorologie (Anm. 1), S. 25.
- 6 Maria Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“. Anmerkungen zum Komischen in Grabbes Tragödien“. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 14-24, hier S. 16.
- 7 Karl Ziegler: Grabbe Leben und Charakter [1855]. Bielefeld 2009, S. 24.
- 8 Bertolt Brecht: „Notizen über die Dialektik auf dem Theater [I]“. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften, Bd. 23. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt/M., Berlin 1993, S. 296.
- 9 Ernesto De Martino: La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali. Turin 2002. Die erste Ausgabe erschien 1977, die Entstehungszeit umfasst die letzten Lebensjahre De Martinos, der 1965 starb.
- 10 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann (künftig: HKA II, Seitenzahl). Emsdetten 1960-1973, Bd. 2.
- 11 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann (künftig: HKA I, Seitenzahl). Emsdetten 1960-1973, Bd. 1.

- 12 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann (künftig: HKA III, Seitenzahl). Emsdetten 1960-1973, Bd. 3.
- 13 Brecht: Notizen [I] (Anm. 8), S. 296.
- 14 Vgl. ebd., S. 569 (Kommentare).
- 15 Bertolt Brecht: „[Vergnügen auf dem Theater]“. In: Werke (Anm. 8), S. 302f., hier S. 302.
- 16 Einer Traditionslinie, die nicht ohne Unbehagen betrachtet werden sollte. „Man kann der Natur befehlen, indem man ihr gehorcht, wie Bacon sagt.“ – So Brecht in einer weiteren „Notiz über die Dialektik auf dem Theater [3]“ (ebd., S. 297-299, hier S. 297). Dass Adorno und Horkheimer ebenfalls mit einer Ausführung zu Francis Bacon das erste Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* eröffnen, weist auf die Gefahren hin, wenn man „weder die Natur noch die Menschen, darunter sich selbst“ einfach hinnimmt, sondern mit ihnen experimentiert.
- 17 „Man wird daraufhin untersuchen müssen, wie denn nun der V-Effekt einzusetzen ist, was, für welche Zwecke da verfremdet werden soll. Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens der Menschen (und damit die Veränderbarkeit des Menschen selbst). Das kann nur geschehen dadurch, daß man das Augenmerk auf alles Unfeste, Flüchtige, Bedingte richtet, kurz auf die Widersprüche in allen Zuständen, welche die Neigung haben, in andere widerspruchsvolle Zustände überzugehen.“ (Ebd., S. 299)
- 18 „Die Veränderbarkeit der Welt besteht auf ihrer Widersprüchlichkeit. In den Dingen, Menschen, Vorgängen steckt etwas, was sie so macht, wie sie sind, und zugleich etwas, was sie anders macht. Denn sie entwickeln sich, bleiben nicht, verändern sich bis zur Unkenntlichkeit. Und die Dinge, wie sie eben jetzt sind, enthalten in sich, so ‚unkennlich‘, Anderes, Früheres, dem jetzigen Feindliches.“ (Brecht: „[Vom epischen zum dialektischen Theater 2]“. Ebd., S. 300-302, hier S. 301.) Das Bewusstsein für die Kopräsenz verschiedener Zeiten und die Positivierung der Anachronie kann vielleicht als ein der Traditionslinie der Aufklärung inhärentes Korrektiv verstanden werden.
- 19 Georg Lukács: „Vorwort“. In: Ders.: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994, S. 5-17, hier S. 16. Das Zitat zu Schopenhauer stammt aus Georg Lukács: Zerstörung der Vernunft, Bd. I. Irrationalismus zwischen den Revolutionen. Neuwied 1962, S. 219.
- 20 Vgl. Lukács: Zerstörung (Anm. 19), S. 218f.
- 21 Mit Lukács: „Denn die Sinnlosigkeit des Lebens bedeutet vor allem die Befreiung des Individuums von allen gesellschaftlichen Pflichten, von aller Verantwortung der Vorwärtsentwicklung der Menschheit gegenüber, die in Schopenhauers Augen gar nicht existiert.“ (Ebd., S. 218)
- 22 Eine vergleichende Untersuchung von Becketts Rolle für Adorno, Brecht und Lukács könnte ein interessanter Ausgangspunkt sein, um genauer die Valenz bestimmen zu können, die von den genannten Autoren dem Begriffspaar Rationalismus-

- Irrationalismus zugeschrieben wird. Beckett wiederum war ein Leser Schopenhauers, in dessen Schriften er eine „intellektuelle Rechtfertigung des Unglücklichseins“ fand (aus einem Brief Becketts an Thomas MacGreevy, vom 18. oder 25. Juli 1930, zitiert aus James Knowlson: Samuel Beckett. Eine Biographie. Frankfurt/M. 2001, S. 160). Zu Becketts Schopenhauer-Rezeption vgl. Ulrich Pothast: „Becketts Deutung der künstlerischen Situation: Die Rolle Schopenhauers“. In: Therese Fischer-Seidel, Marion Fries-Dieckmann (Hrsg.): Der unbekannt Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur. Frankfurt/M. 2005, S.124-138.
- 23 Ich habe nicht überprüft, ob Brechts Formel vom „Ende der Welt“ auch in anderen Schriften eine Verwendung gefunden hat, auch nicht, ob die zitierten Notizen aus dem Nachlass bereits vor 1965 erschienen sind. Bislang ist mir noch keine Stelle bekannt, in der De Martino sich auf Brecht beziehen würde. Eine Kenntnis zumindest von Teilen seiner Werke kann allerdings angenommen werden, da ein Kollege und Freund De Martinos an der Università di Cagliari der Germanist Cesare Cases war, der wiederum Brecht ins Italienische übertragen und verschiedene Studien zu Brecht publiziert hat. (Es wäre sicher lohnenswert, die Genealogie der Unterscheidung zwischen dem ‚Ende *der* Welt‘ und dem ‚Ende *einer* Welt‘ in Anlehnung an die Arbeiten De Martinos – und mit Blick auf Brecht – weiter zu verfolgen.) Es ist Cases wiederum, an dem sich De Martino wendet, als er nach literarischen Texten für seine Analysen der bürgerlichen Apokalypse sucht (unter den von Cases aufgelisteten Autoren finden sich Kafka, Beckett und Proust); zugleich ist er es, der in einem Bericht über sein letztes Gespräch mit De Martino vor dessen Tod 1965 auf dessen Nähe zu Lukács verweist, mit Blick auf die Bewertung von Autoren wie Kafka und Beckett (vgl. Cesare Cases: „Un colloquio con Ernesto De Martino“. In: Ders.: Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento. Turin 1985, S. 48-55, bes. S. 52).
- 24 De Martino greift in seinen Charakterisierungen der *presenza* – aber grundsätzlich auch bei der Bildung der meisten seiner Kernbegriffe und -konzepte – wiederholt auf Begriffe und Formulierungen von u.a. Heidegger, Jaspers, Cassirer und Hegel zurück; seine Kernbegriffe kann man somit als Synthesen verschiedener Begriffe bezeichnen. Barbara Kleiner übersetzt *presenza* beispielsweise mit „Selbstpräsenz“ (vgl. Ernesto De Martino: Katholizismus Magie Aufklärung. Religionswissenschaftliche Studie am Beispiel Süd-Italiens. München 1982; es handelt sich dabei um die deutsche Übersetzung der 1959 erschienenen Studie *Sud e Magia*). Problematisch wären dagegen Begriffe wie Individuum, Subjekt oder Person, weil sie zwar alle im Kontext der *Präsenz*, dort jedoch unterschiedlich zu dieser in Verhältnis stehen. In den folgenden Seiten gehe ich nicht auf die Entwicklungen und die Brüche ein, die De Martinos Denken geprägt haben. Umfassende Überblicksdarstellungen bieten Pietro Angelini: Ernesto De Martino. Rom 2008, Placido Cherchi: Il cerchio e l'ellissi. Cagliari 2010 und Sergio Fabio Berardini: Ethos Presenza Storia. La ricerca filosofica di Ernesto De Martino. Trento 2013.
- 25 Vgl. De Martino: La fine (Anm. 9), S. 668-684.
- 26 De Martino: Katholizismus (Anm. 24), S. 112.

- 27 Vgl. ebd., S. 113, sowie Ernesto De Martino: „Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito *achilpa* delle origini“. In: Ders.: Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo. Turin 2008, S. 225-239.
- 28 Eine exemplarische Analyse findet sich in Ernesto De Martino: „Land der Gewissenspein“. In: *Antaios* 3 (1962), S. 105-124. Eine Sammlung der wichtigsten Texte (auch aus dem Nachlass) zur Funktion der Enthistorisierung findet sich in Ernesto De Martino: *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*. Lecce 1995.
- 29 De Martino: *Katholizismus* (Anm. 24), S. 118.
- 30 Ebd., S. 122.
- 31 Ebd., S. 110.
- 32 Ebd.
- 33 Vgl. zu der Entwicklung des Konzepts der „destorificazione istituzionale“ De Martino: *Storia e metastoria* (Anm. 28). Mit der Untersuchung der Geschichte der Totenklage im Mittelmeerraum zeigt De Martino die Wirkungen und historischen Änderungen einer konkreten „institutionellen Enthistorisierung“ (vgl. Ernesto De Martino: *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin 2008).
- 34 De Martino: *Katholizismus* (Anm. 24), S. 111. „Durch dieses ‚so als ob‘ gehen das So-sein eines bestimmten negativen Aspekts und das entsprechende Bedürfnis nach dessen Beseitigung rituell in die mythische Exemplarität ein und werden in ihr aufgehoben.“ (Ebd., S. 119)
- 35 Einen Überblick über diese Kritik findet sich in Ernesto De Martino: „Mito, scienze religiose e civiltà moderna“, In: Ders.: *Furore Simbolo Valore*. Mailand 2013, S. 13-73. Andere Vertreter der *Scuola Romana di Storia delle Religioni* – einer Schule, die sich um Raffaele Pettazzoni gebildet hat und zu der auch De Martino zuzurechnen ist – gehen vorsichtiger mit dem Gegensatzpaar Rationalismus-Irrationalismus um, so beispielsweise Angelo Brelich, der in seiner Kritik der religionsphänomenologischen Ansätze stattdessen mit dem Gegensatzpaar storicismo-antistoricismo operiert (vgl. dazu Renato Mastromattei: „Un metodo in fieri“. In: *Religione e Civiltà* 3 (1978), S. 369-377).
- 36 Zum Einfluss von Gramsci auf De Martinos Croce-Rezeption vgl. die Ausführungen in Berardini: *Ethos Presenza Storia* (Anm. 24).
- 37 „Unter Existenzbedingungen, in denen die Macht des Negativen derart übermächtig ist, daß davon das Zentrum jeglicher kulturellen Positivität, die Präsenz des Individuums, seine operative Energie, betroffen wird, hat der Einsatz der technischen Fähigkeiten des Menschen nur dann eine sinn- und wertvolle Funktion, wenn sie nicht im profanen Sinne der Produktion materieller Güter oder materieller und intellektueller Mittel zur besseren Naturbeherrschung verwendet werden, sondern im Sinne einer Verteidigung jenes grundlegenden Gutes, das selbst erst die Voraussetzung für jede auch noch so geringe Teilnahme am kulturellen Leben ist.“ De Martino: *Katholizismus* (Anm. 24), S. 109.
- 38 Entgegen der Auffassung Eliades, dass „das *Heilige* und das *Profane* zwei Arten des In-der-Welt-Seins bilden, zwei existentielle Situationen, die der Mensch im Laufe

- seiner Geschichte ausgebildet hat“ (Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt/M. 1998, S. 17) De Martino geht stattdessen von einer Dialektik aus, die das *Heilige* und das *Profane* aneinanderbindet.
- 39 De Martino nennt hierbei die Französische Revolution und, viel stärker, die Oktoberrevolution, die die Aneignung der Geschichte durch den Menschen im Mittelpunkt haben.
- 40 An dieser Stelle werde ich nicht ausführlich auf die editorische Arbeit eingehen, die dem Konglomerat von Notizen Form und Ordnung gegeben hat. Auch eine umfassende Rekonstruktion der z.T. nur als Ansammlung von Exzerpten und entsprechenden Kommentaren vorhandenen Argumentationslinien kann hier nicht geleistet werden.
- 41 Ernesto De Martino: „Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche“. In: *Nuovi Argomenti* 69-71 (1964), S. 105-141; Ders.: „Kulturapokalypse und psychopathologische Apokalypse“. In: *Antaios VII* (1966), S. 209-233. Der Erscheinungsort der deutschsprachigen Version des Textes soll nicht als Hinweis auf eine ideologische Nähe zu Ernst Jünger oder Mircea Eliade missverstanden werden. De Martinos Verhältnis zu Eliade – welches durch Kritik, aber auch durch eine reflektierte Übernahme einzelner Ansätze gekennzeichnet ist – hat Pietro Angelini umfassend rekonstruiert (vgl. Pietro Angelini: *L'uomo sul tetto. Mircea Eliade e la storia delle religioni*. Turin 2001).
- 42 De Martino: *Kulturapokalypse* (Anm. 41), S. 228.
- 43 De Martino spricht den psychopathologischen Fallbeispielen allerdings einen heuristischen Wert zu: „Denn nur Zeugnisse dieser Prägung führen uns in aller Eindringlichkeit die allgemeinmenschliche radikale Krisenerfahrung vor Augen, hinsichtlich deren die einzelnen wie immer gearteten Kulturapokalypsen sich als mehr oder weniger wirksame und fördernde Versuche zeigen, die aufgetretene Störung im Gefüge einer gesellschaftlich fundierten, innerweltlichen Planung zu beheben und zu integrieren.“ (Ebd., S. 230)
- 44 Vgl. die Ausführungen in De Martino: *La fine* (Anm. 9), S. 415-462. De Martino kritisiert an der marxistischen Religionskritik (und an ihren sowjetischen Epigonen) das fehlende Bewusstsein für die notwendige Funktion von Riten und Mythen: Eine Kritik der Religion soll nicht zugleich die Bedürfnisse leugnen, auf die die Religion eine historisch bedingte Antwort ist (was z.T. allerdings in den Frühschriften von Marx in seiner Auffassung von Ideologie, die er gerade am Beispiel der Religion ausführt, mitgedacht wird). Zu Fragen gilt es, welche symbolischen Techniken eingesetzt werden können, um diese Bedürfnisse zu befriedigen – also: wie man kulturelle Dispositive produzieren kann, die zur Wirksamkeit von Riten und Mythen funktionsäquivalent sind, ohne das In-der-Geschichte-Sein des Menschen zu verklären.
- 45 Was allerdings nicht bedeutet, dass De Martino diese Literatur von vornherein ideologisch verurteilt hat (seine Proust-Lektüren wären ein gutes Beispiel für eine sehr produktive Umgangsweise). Auch geht es mir hier nicht darum, den Irrationalismus-Vorwurf zu widerlegen oder zu bestätigen.

- 46 Vgl. dazu Franco Fortini: „Due interlocutori“. In: Ders.: *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*. Turin 1977, S. 7-15. Es handelt sich dabei um Fortinis Auseinandersetzung mit Cases Wiedergabe des letzten Gesprächs mit De Martino (vgl. Anm. 23). De Martino behandelt in seinen Notizen die verschiedensten Auslegungen des Weltuntergangs seit der Antike, eine Heranziehung literarischer Texte – als Dokumente – findet allerdings nur mit Blick auf das 20. Jahrhundert statt.
- 47 Renato Nisticò: „Ernesto De Martino e la teoria della letteratura“. In: *Belfagor: rassegna di varia umanità*. 333/3 (2001), S. 269-287.
- 48 „Ciò che la crisi della presenza toglie all'individuo, il senso della realtà, la letteratura restituisce facendosi essa stessa irrealtà da valorizzare, tipica «destorificazione istituzionale» che carica su di sé il disagio altrimenti inesprimibile nella caoticità del flusso esistenziale. Gli strumenti che consentono di mettere in crisi il piano oggettivo del mondo e di ricostruire successivamente un universo di valori, sono le istituzioni della letteratura, le figure retoriche e i ‚giochi di ruolo‘ (generi, tecniche, convenzioni, dialettica di tradizione e rinnovamento), nelle quali confluiscano le componenti di origine ‚magica‘ del fatto letterario.“ (Ebd., S. 283f.)
- 49 Eine Theorie, die man in Ansätzen bei Hans Blumenberg wiederfindet, vgl. Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt/M. 2007, bes. S. 28-31.
- 50 In der erwähnten Variante Blumenbergs.
- 51 Zur Motivation seiner Rache lässt sich ein privater – ressentimentgeladener – Grund ausmachen: die Erniedrigung, von Theodor ausgepeitscht worden zu sein (vgl. HKA I, 18f.). Doch diese private Motivation erhält eine wesentliche Überformung, so dass die Rache als Kampf der Kulturen – Heiden gegen Christen, Europa gegen Orient – codiert wird. Die Erniedrigung führt zum Kampf um Menschlichkeit: Die Negation der Menschlichkeit führt zur Negation der Menschheit (HKA I, 37f.). Zugleich ist Berdoa aber die Verkörperung einer jede Identität sprengende Alterität, denn auch unter den Finnen ist er ein Fremder (vgl. HKA I, 15). Vgl. dazu Norbert Otto Eke: *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt 2005, S. 85.
- 52 Aus dieser Sicht trifft auch Berdoas Verdacht zu, dass Gothland nicht getäuscht wurde, sondern sich willentlich hat täuschen lassen (vgl. HKA I, 184).
- 53 Diese Metapher taucht etwas später wieder auf:
 DER ALTE GOTHLAND [...] Ist denn
 Die Erde seit der vorgehen Nacht
 Aus ihrem tausendjährigen Gleis geworfen?
 (HKA I, 93)
- 54 Wenig später findet man diese Formel in einer leichten Abwandlung wieder: „Gerechtigkeit, stürzt auch der Weltbau ein!“ (HKA I, 54)
- 55 Zusätzlich zeugt die Freisprechung Friedrichs von Seiten des Königs auch für eine politische Entscheidung, denn sie wird dadurch begründet, dass „der Mohr“ – also der „Feind“ – als einziger Zeuge genannt wird (HKA I, 58). Die Tatsache allerdings, dass die Entscheidung zu Gunsten der Ordnung *zugleich* diejenige für die Gerechtigkeit ist, kann als zufällig betrachtet werden.

- 56 Es zeigt sich ein symmetrisches Verhältnis zur Gleichgültigkeit der Natur gegenüber den Leiden der Menschen, denn diese ‚rettet‘ den transzendenten Charakter der Natur durch deren Radikalisierung (vgl. HKA I, 84). Bedeutung kann die Natur nur ‚haben‘, wenn sie nicht als transzendente gedacht wird – als transzendente wiederum wäre sie ohne Bedeutung.
- 57 T. S. Eliot: „Hamlet“. In: Ders.: Essays II. Literaturkritik. Frankfurt/M. 1969, S. 94-100, hier S. 98.
- 58 Ebd., S. 99.
- 59 Fragt Theodor seinem Diener Erik, nachdem er ein Komet gesehen hat, noch: „Sie [die Nachterscheinung = der Komet] hat Bedeutung! weißt du ihre Meinung?“ (HKA I, 34), so negiert er später die Bedeutsamkeit meteorologischer Zeichen:
- GOTHLAND Ja ja, der bloße Donner ist es, – durch
Die Luftregionen heult er ohne Sinn!
- ERIK Ohne Sinn?
- GOTHLAND Ohne Sinn! [...]
- (HKA I, 109)
- 60 Die Häufung meteorologischer Phänomene zwischen HKA I, 80-84 zeigt durch ihre Wiederholung, wie diese dadurch ihre Bedeutung verändern. Die Negationen Gottes werden immer von einem Donnerschlag besiegelt, doch plötzlich erscheint hinter den Wolken die Sonne – und wird sofort als Ausdruck einer indifferenten Natur gelesen. Ihr Auftauchen unterbricht kurz Theodors Klage über die Sinnlosigkeit der Welt. Er droht der Sonne und nach dieser Drohung tritt sie „wieder hinter die Wolken“ (HKA I, 84), als ob sie Angst vor ihm hätte oder von seiner Rede beleidigt sei. Theodor setzt wieder an und wird sofort wieder von „Donner und Blitz“ unterbrochen. Am Ende: „*Kriegsmusik der anrückenden schwedischen Armee; aber / Gotthland fährt, ohne sich zum dritten Mal unterbrechen / Zu lassen, fort*“ (ebd.). Spätestens an dieser Stelle kann die Vermutung ausgesprochen werden, dass der Szene durch die Iteration ein parodistischer Zug gegeben wird: Die meteorologischen Phänomene bedeuten nichts im Rahmen der dargestellten Welt, denn ihre scheinbare Funktion als Besiegelung besonders ‚gewagter‘ Aussagen wird durch ihre Wiederholung und Übertreibung zur Parodie eines Effekts, der sich am Ende als ein theatralischer erweist. Vgl. dazu auch Bernhard Budde: „Bestien unter sich. Die ‚dramatische‘ Welt- und Menschenkunde in Grabbes Tragödie *Herzog Theodor von Gotthland*“. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater (Anm. 4), S. 13-35, bes. S. 15. Zur Funktion der Naturgeräusche vgl. auch Maria Pormann, die die These vertritt, dass die Naturphänomene auf das Theater als Ort der Selbstdarstellung/Selbstverwirklichung verweisen: „Sie charakterisieren Gotthland als Helden, der seine Rolle spielt, als Schauspieler.“ Pormann: Was tragisch ist (Anm. 6), S. 16. Dies wäre ein zusätzlicher reflexiver Effekt.
- 61 Der sich selbst folgerichtig beim Schmieden der Intrige als „Schicksal“ und „Gott“ bezeichnet hat (vgl. HKA I, 28).
- 62 Das Problem einer mehr oder minder zwanghaften Einordnung Grabbes in die Moderne wird in der Grabbeforschung wiederholt thematisiert, vgl. z.B. Buddes

- Kritik an postmodernen und biographischen Lektüren. Diese träfe die ‚Postmodernen‘ daraufhin, dass sie den Text enthistorisieren und eine forcierte Lesart in Richtung Kritische Theorie betreiben würden (Enthumanisierung, Verzweiflung etc.). Dagegen Budde: „Ist denn das Stück terroristisch und antihumanistisch und nicht vielmehr das von ihm vor Augen Geführte?“ Budde führt diese Überlegung fort und mündet in die Frage: „Welche bedeutungskonstituierende Funktion kommt den Traditionsanlehnungen und Traditionsverweigerungen aber zu, welche Adaptationen und Umkodierungen literarischer Verfahren lassen das negative Geschichts-, Gesellschafts- und Menschenbild des Stückes entstehen?“ Budde: *Bestien* (Anm. 60), S. 22. Die hier vorliegende Lesart würde sich dagegen eher in die Reihe der ‚postmodernen‘ (oder auch ‚neoexistentialistischen‘) Lektüren einordnen, ohne aber die Zentralität der von Bude gestelltem Fragen zu leugnen.
- 63 Zur Lektüre des *Napoleon* auf der Folie Fichtes vgl. Herbert Kaiser: „Der Wille in Grabbes Drama“. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989*. Tübingen 1990, S. 217-231..
- 64 Jürgen Fohrmann: „Die Ellipse des Helden (mit Bezug auf Christian Dietrich Grabbes *Napoleon* oder die Hundert Tage)“. In: Detlev Kopp/Michael Vogt. *Grabbes Welttheater* (Anm. 4), S. 119-135, hier S. 127.
- 65 Ebd., S. 128 – der „Weltbrand“ wird auch von Gothland evoziert.
- 66 Ebd., S. 130.
- 67 Ebd., S. 129.
- 68 Hier allgemein als Prozess der Erosion der Transzendenz verstanden.
- 69 Diesen Punkt habe ich teilweise bereits in einem Aufsatz zu Grabbe und Büchner ausgeführt, vgl. 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: Gustav Frank, Madleen Podewski (Hrsg.): *Wissenskulturen des Vormärz. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 2011*. Bielefeld 2012, S. 137-182. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dieser Problematik ist Gegenstand meines Dissertationsprojekts, welches fast abgeschlossen ist.
- 70 Fohrmann spricht diesbezüglich über einen „Gegensatz von absoluter Selbstbezüglichkeit und dem Aufgeben des Individuums in einen größeren Körper, den Körper der Nation“. (Fohrmann: *Die Ellipse* (Anm. 64), S. 128)
- 71 Ebd., S. 130 (in Anlehnung an Schmitt).
- 72 Zur Zukunft als Domäne eines Kollektivs und die daran gebundene Entgegensetzung zwischen Individuum und Nation vgl. ebd., S. 128.
- 73 Der Konflikt zwischen Theorie und Praxis wird in den Lesarten zur mittleren Fassung, wie sie in HKA III, 452-456 wiedergegeben sind, deutlicher.
- 74 Ein Verweis auf eine Szene aus Friedrich von Üchtritz Trauerspiel „Alexander und Darius“, von 1826 (vgl. HKA III, 480; Erläuterungen), wodurch wiederum ein Anachronismus in dem Handlungsablauf eingeführt wird.

- 75 Michael Vogt: „»Nicht diese breiten Gleichnisse, wo es richtig Gedanken gilt.« Zur Rhetorik des Erhabenen im Drama Grabbes“. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbes Welttheater* (Anm. 4), S. 103-117, hier S. 110 und 113.
- 76 Als weitere Beispiele für eine unmittelbare ‚Kommerzialisierung‘ oder ‚Ästhetisierung‘ politischer Ereignisse sei hier noch auf eine Marktszene im IV. Akt und auf die erste Begegnung zwischen Prusias und Hannibal im V. Akt verwiesen. In der Marktszene verkauft ein Junge Fische, die er zu Vermarktungszwecke als Lieblingsfische Hannibals preist. Dies passiert kurze Zeit nachdem Hannibal das Haus Melkirs (einer der „Dreimänner“) gestürmt und zerstört hat, so dass von Hannibals gestiegenem Beliebtheitsgrad unmittelbar ökonomisch profitiert wird. Wobei diese Beliebtheit auch Grenzen kennt, denn in derselben Szene wird schnell deutlich, wie Hannibal als „Karthagos echter Sohn“ angesehen wird, solange er nicht das Eigentum der Bürger Karthagos anfasst (vgl. HKA III, 128f.). Noch während der ersten Begegnung zwischen Prusias und Hannibal lässt jener die Szene von einem versteckten Maler unmittelbar in Form einer Skizze festhalten, als Vorarbeit für eine Verewigung in einem Gemälde (vgl. HKA III, 146f.).
- 77 Theodor W. Adorno: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M. 2003, S. 43.
- 78 Stattdessen taucht er in einem anderen Kontext und unter anderen Vorzeichen auf, vgl. HKA III, 120.
- 79 Vgl. dazu paradigmatisch den Dialog zwischen Hannibal und Prusias über die Kriegsführung Hannibals (HKA III, 145f.).
- 80 Vgl. HKA III, 154.

KAI KÖHLER

„Da fiel was Großes“ Sterben bei Grabbe

Der Tod ist häufig in Grabbes Dramen. In fast jedem seiner Stücke wird gestorben, und zumeist ist Gewalt die Todesursache. Schon die häufigen Schlachtszenen bedingen, dass das Sterben großer Gruppen oft vorkommt. Zudem gibt es Massenmord, an Kriegsgefangenen (*Herzog Theodor von Gothland*), an politischen Gegnern (*Marius und Sulla*) und an Einwohnern erobelter Städte (*Kaiser Friedrich Barbarossa*, *Kaiser Heinrich der Sechste*) Auch unter Grabbes Herrscher- und Feldherrenfiguren kommt die Mehrzahl im Verlauf der Dramen ums Leben.

Dass Szenen von Gewalt und Zerstörung häufig wiederkehren, haben bereits Zeitgenossen Grabbes vermerkt und ist auch von der Forschung mehrfach untersucht worden. In einschlägigen Monographien sind auch Tode von Figuren vermerkt, doch nicht eigens systematisch untersucht worden.¹ Ein Beitrag von Raimar Zons konzentriert sich auf Kleists *Familie Schroffenstein*, handelt *Herzog Theodor von Gothland* als Vergleichstext ab und nimmt Grabbes Gesamtwerk nicht in den Blick.² Eine instruktive Studie von Hans Kraß ist dem Sprechen über den Tod bei Grabbe und der Frage nach den Funktionen dieser Rhetorik gewidmet und unterscheidet sich daher von der Thematik in diesem Aufsatz; denn über den Tod spricht auch, wer im Stück noch nicht oder gar nie stirbt, während, wer stirbt, zuweilen nicht mehr zum Sprechen kommt.³ Zudem konzentriert sich Kraß, seiner Themenwahl entsprechend, auf die rhetorische Ebene des Sprechens über den Tod und bezieht folgerichtig seine These, der Tod diene „einer Emphasisierung des Lebens, der Weltwahrnehmung und der eigenen Befindlichkeit“, auf den sprachlichen Tod.⁴ Dabei blendet er Konstellationen der Handlung wie szenische Wirkungen weitgehend aus. Da aber, naheliegend genug, das Sterben die Reflektion des Todes fördert, untersucht Kraß vielfach Todesszenen und liefert so eine nützliche Grundlage für diesen Beitrag, zumal auch bei ihm *Kaiser Heinrich der Sechste* als das für die Thematik zentrale Drama herausgestellt ist.

I

Das Sterben der Vielen handelt Grabbe auf der Textebene zumeist kurz ab. Bei einer Umsetzung auf der Bühne hingegen, wie sie den Szenenanweisungen entspricht, würden sich Unterschiede zeigen, die inhaltlich begründet sind. Der

Mord an 5000 Gefangenen, den Gothland befiehlt, wird gar nicht sichtbar; damit, wie kurz so etwas abzumachen geht, will er sich gerade beweisen, dass es eine metaphysische Instanz nicht gibt. Die Schlachtenszenen dagegen würden zahlreiche Statisten auf die Bühne bringen, deren Ende sichtbar und möglicherweise durch die Inszenierung individualisiert wäre.

Das ändert aber nichts daran, dass die sozial Unteren ihr Ende zumeist stumm und namenlos finden. Die Gegenbeispiele sind nicht zahlreich. Am ausführlichsten ist der Tod Landolphs gezeigt, eines Landsknechts Heinrichs des Löwen. Der schwerverwundete Landolph kriecht seinem Herzog auf dem Weg nach, auf dem dieser nach einer Niederlage das Schlachtfeld verlassen hat. Schließlich findet er den Herzog und drückt ein letztes Mal seine Verehrung für den Führer aus. Heinrich fordert den Sterbenden auf, in seine Arme zu kommen; Landolph wird im Tod ganz eins mit seinem Fürsten: „Ha, mir wird / Ein fürstliches Begräbnis: *Herzogsarme!* / – *der Tod!* – / *Hie Welf!*“⁵

Der Tod in Verbindung mit dem Kampfpruf lässt Leben wie Sterben Landolphs als sinnerfüllt erscheinen und erlaubt ein gefühlvolles Moment, das in dem folgenden Beispiel auf andere Weise präsent ist. In *Napoleon oder die Hundert Tage* kommt es auf dem Schlachtfeld zwischen einem „Berliner“ und dem Juden Ephraim zu einem humoristisch dargestellten Streit, in dessen Verlauf Ephraim den Berliner ohrfeigt. Der will den Schlag erwidern, kommt jedoch nicht dazu, weil zuvor eine Kanonenkugel den Kopf Ephraims abreißt. Der Kommentar des Berliners lautet: „Ah, wie furchtbar rächt mir das Geschick! [...] Ephraim, warst doch ein guter Kerl – Bist ja tot –“ (II, 435)

Das Bedauern wirkt nicht nur deshalb lustig, weil hier der dialektal bedingte Kasusfehler des Berliners, der bereits zuvor Gegenstand lustiger Wortwechsel war, aufgegriffen ist. Auch lässt die syntaktische Fügung die Interpretation zu, Ephraim gelte nur darum als „guter Kerl“, weil er tot ist. Im Kontext ist aber kein Zweifel daran, dass auch der Jude als Freiwilliger seine patriotische Pflicht erfüllt und der Fronthumor dieser Szene eine Möglichkeit darstellt, die Schrecken des Krieges zu bewältigen. Gleichzeitig hat der humoristisch aufgefangene Tod Ephraims, der sich während eines der Vorgefechte ereignet, die dramaturgische Funktion, für die Gestaltung der Hauptschlacht eine Steigerungsmöglichkeit zu bewahren: In den späteren Waterloo-Szenen gibt es eine solch genrehafte Individualisierung des Sterbens nicht mehr.

Ein dritter Fall ist ein Schneidermeister, der in der ersten Szene im dritten Aufzug des *Napoleon*-Dramas ausführlich charakterisiert ist. Der Schneider ist einerseits ein Opportunist, insofern er auf einen Modewechsel setzt, der einem Regierungswechsel folgt, und allein schon deshalb sich auf die Rückkehr Napoleons und ein entsprechendes Geschäft freut. Seine Schwäche besteht darin, durch Parolen das Volk gegen die Herrschaft der Bourbonen aufzuhetzen und

– „Die verwünschte Neugierde!“ (II, 380), so erkennt er selbst – dann noch auf der Straße zu bleiben, wenn er sich angesichts der heranziehenden revolutionären Vorstädter bereits in die harmlose Zeit der Restauration zurückwünscht. Der radikale Jakobiner Jouve zerschmettert, zur Freude des blutgierigen Volks, seinen Schädel mit einem Hammer, weil er Wendehälse für gefährlicher als offene Feinde hält. Mit einem: „Weh mir!“ beendet der zuletzt doch königstreue Geschäftemacher sein Leben. Es folgt eine Szene extremer Gewalttätigkeit, insofern auf Jouvets Anweisung viele Vorstädter sich mit dem Blut des Schneiders die Haare rot färben und dem Schneider die Finger abgehackt werden, um als „Zigarren der Nation“ (II, 381) in den Mund gesteckt zu werden.

Landolphs Tod infolge einer Schlacht wird mit Sinn aufgeladen und erscheint als Konsequenz seines ganzen Lebens. Der Schlachttod Ephraims, sogar wenn dieser für eine patriotische Sache fällt, erscheint wegen seiner Zufälligkeit und des grotesken Begleitumstands, dass die Kanonenkugel ihm eine Ohrfeige erspart, als sinnlos – ebensogut hätte das Geschoss einen anderen Soldaten zehn Meter entfernt treffen können, und Ephraim wäre friedlich vierzig Jahre später gestorben. Politisch ist auch Jouvets Mord an dem Schneider sinnlos, weil mit Napoleons Einmarsch sogleich die napoleonische Ordnung hergestellt wird und radikale Revolutionäre für die nächsten Jahrzehnte nichts zu sagen haben. Doch ist, dass es den Schneider vorher noch erwischt, Konsequenz von dessen Inkonsequenz: als Profiteur des politischen Wandels sich nicht im Hintergrund zu halten.

Anhand der wenigen Volksgestalten, die bei Grabbe individualisiert zu Tode kommen, lassen sich also drei Modelle festschreiben: erstens sinnhafter Tod als Konsequenz eines Lebens; zweitens sinnloser Tod ohne Verbindung zum Leben; drittens sinnloser Tod als Konsequenz eines grundlegenden Fehlers. Zwei der drei Modelle sind moralisch nicht gewichtet. Für Heinrich den Löwen zu kämpfen erscheint weder als besser noch als schlechter denn für Friedrich Barbarossa zu kämpfen; Napoleons Gardisten sind bei Grabbe mindestens ebenso respektabel wie die deutschen Freiheitskrieger. Nur dass der Schneider als Händler lebt und getötet wird, kann als Ausdruck einer Gerechtigkeit interpretiert werden. Doch ist die Wertung in Frage gestellt durch die Reaktion des Volkes auf die Gewalttat: Dessen Freude am spritzenden Hirn ist nicht geeignet, erhebende Gefühle zu erzeugen. (Übrigens stehen diese drei Tode auf der Wertskala umso höher, je enger die Opfer mit dem Militär verbunden sind: Zuerst der Berufssoldat, dann der Kriegsfreiwillige, zuletzt der Schneider.)

Diese drei Modelle finden sich auch dort wieder, wo der Tod der Großen inszeniert ist. Hier aber sind weitere Dimensionen zu berücksichtigen. Grabbes Dramen sind realistisch in der Hinsicht, dass einzelne Tote im Volk den Gang der Dinge nicht verändern. Es kann hingegen Folgen für die Handlung haben, wenn ein Feldherr oder ein Fürst sein Leben verliert. Neben der Sinnproduktion,

der Verbindung des Todes mit dem Leben, ist also zu fragen, wie handlungsrelevant die Tode sind. Zu berücksichtigen sind auch die Ebenen von Sprache und Theatralität: Was sprechen die Sterbenden bzw. wie wird ihr Sterben kommentiert; sind die Tode kurz oder en détail berichtet, sind sie szenisch knapp oder ausführlich dargestellt?

II

Es gibt unter den Großen die Kleinen: Unterführer, die – wenn sie auch häufig als Gruppe auftreten – ausnahmslos individualisiert sterben. Grabbe gibt ihnen eine persönliche Geschichte und Eigenschaften, die ein einigen Fällen mit der Art ihres Todes zusammenhängen. Diese Geschichten werden im Entstehungsprozess der Werke zuweilen ausgebaut: Beispiel ist hier der senatsstreu Konsul Octavius im Wechsel von der Erst- zur Zweitfassung von *Marius und Sulla*. In der ersten Version dürften kaum zwei Minuten vergehen von Octavius' erstem Auftritt, bei dem er siegesgewiss in die Schlacht zieht, und seinem letzten, bei dem er blutig und von seinen Soldaten verraten zurück in die Stadt flieht und stirbt. (I, 322) In der zweiten Fassung hingegen bekommt Octavius zuvor Sprechanteile während einer Senatsitzung, in der er politisch agieren kann.

Die Handlung von *Kaiser Friedrich Barbarossa* ist um zwei große Schlachten gruppiert: die des Kaisers gegen die Lombarden und die gegen Heinrich den Löwen. In beiden Schlachten fallen mehrere Fürsten. Von einigen wird nur ihr Tod genannt, als Zeichen, dass die gegnerische Seite an Boden gewinnt. In zwei Fällen allerdings gewinnt die Darstellung des Todes an Gewicht. Beide Verluste fallen auf der Seite des Kaisers an, und sie sind völlig gegensätzlich dargestellt.

Der erste Tod folgt, wie der Landolphs, dem Muster der Verklärung. Der Wittelsbacher als Träger der Reichsfahne wankt tödlich verwundet auf den Kaiser zu, doch stolz auf das im Kampf Erreichte: „Hunderttausende / Versuchten, mir die Fahne zu entreißen – / Doch da durchströmte zürnend mich ihr Geist, / Ich ward gewaltig, der Lombarde stürzte!“ (II, 56) Seine Klage gilt dem Umstand, dass er nun die Fahne einem Nachfolger überlassen muss: „Es sind der Trennung Seufzer – Sie / War ja mein Einzges auf der Welt!“ (II, 57) Die Entscheidung Barbarossas, Hohenzollern zum neuen Träger der Fahne zu ernennen, führt dann aber zu einem Stimmungsumschwung Wittelsbachs: „Dem Hohenzollern – Mir wird ruhiger – / Ich sehe sie durch alle Zukunft siegen! / – Oh selig, wer da stirbt in solcher Aussicht!“ (II, 57)

Damit ist eine Verbindung zur Macht des Hauses Hohenzollern in Grabbes Gegenwart hergestellt und gewinnt so der mittelalterliche Kampf eine historische Wertigkeit, die er aus sachlichen Gründen nicht hat. Grabbe setzt hier

einen deutlichen Akzent: Die lebhafteste Schlachthandlung ist nicht nur durch das wortreiche und damit ausgedehnte Sterben Wittelsbachs unterbrochen, sondern auch durch das Abschiedszeremoniell, das der Kaiser befiehlt: „Er stirbt – Sein Geist schwebt zu den Sternen! / Zum letztenmal umwehet grüßend / Sein Antlitz mit dem Banner!“ (II, 57)

Dies geschieht; eine solche Feier wäre dem Tod des Erzbischofs von Mainz, der in der Schlacht gegen Heinrich den Löwen fällt, kaum angemessen. Mainz ist schärfer umrissen als alle anderen Gefolgsleute in dem Drama. Er ist zynischer Berater und er weiß die Bedeutung des Geldes hervorzuheben (II, 46). Als kampffreudigem Haudrauf bekümmert ihn in der Lombardenschlacht vor allem, dass sich die Italiener gar zu leicht totschiessen lassen; in der Welfenschlacht vertritt er eine aktivistische Variante christlicher Seelsorge: „Kinder, schlagt mir ja / Die armen Leute tot und betet für / Die Seelen – Würget tüchtig, aber alles christlich!“ (II, 94) Dazu passt, dass Heinrich der Löwe ihn mit einem lakonischen „So!“ (II, 95) zu Boden schlägt.

Mainz redet entsprechend im Sterben weniger als Wittelsbach: „Ja, ja, dein ‚So‘ – / Es ist der Tod! der Teufel hol die ‚So‘! / Ich sterbe – sterbe – Sela!“ (II, 95) Noch im letzten Psalmgesang des Mainzers, dessen Ende er selbst mit der musikalischen Schlussformel „Sela“ markiert, kommt der Teufel vor. Heinrich würdigt den Feind: „Sela, Tapftrer!“ (II, 95)

Beide Varianten des Schlachttods sind ehrend; wortreiche Huldigung nebst gefühligere Zeremonie ebenso wie lakonische Bekräftigung. Der Tod im Kampf ist bei Grabbe stets respektabel. Doch kommen etliche der nicht ganz Großen durch Mord um – und hier ist die Konstellation zum Teil anders.

Vergleiche ermöglicht *Herzog Theodor von Gothland*, wo fast das gesamte Personal des Stückes im Handlungsverlauf zu Tode kommt. In diesem Frühwerk wurde nun freilich das Kriegsethos, das die Hohenstaufen-Dramen prägt, von dem Hauptschurken Berdoa ins Zwielflicht gerückt: „Ihr steht / Auf einem Schlachtfelde: Hier ist der Mord / Ein Ruhm und wird belohnt!“ (I, 91) So böse Berdoa ist, so mühelos gelingt es ihm, die scheinbare Humanität der Europäer in ihr Gegenteil zu verkehren. Seine Zynismen werden durch den Handlungsverlauf ins Recht gesetzt. In der Welt, die er erzeugt, ist die Schlacht ein Morden, und damit kann der Mord einer Schlachthandlung gleichgesetzt werden.

Der finnische Feldherr Rossan wird beim Versuch, auf Befehl Gothlands Berdoa umzubringen, von den beiden anderen Feldherren Irnak und Usbek sowie Gothlands Sohn Gustav getötet. Rossan stirbt relativ umstandslos mit einem Todesschrei, ohne noch weitere Worte zu machen. (I, 177) Kurz darauf tötet Gothland seinen Burgvogt Erik, der mit dem knappen Satz: „Das hab ich nicht um Euch verdient!“ stirbt, von Gothland kommentiert: „Das ist / Mir einerlei.“ (I, 179) Nicht viel später erwischt es Gustav, weil Berdoa, auf der Flucht

vor Gothland, dem die Leiche seines Sohnes auf den Weg werfen will, um ihn aufzuhalten. Gustav begreift nicht, warum ihn Berdoa, den er für seinen Freund hielt, angreift, schreit um Hilfe und wird erwürgt. Weil sich dies während einer Verfolgung ereignet, hat man sich den Vorgang schnell vorzustellen. Ins Groteske wird die Verfolgung durch den Ruf des unaufhaltsam nachsetzenden Gothland verschoben: „Hohussa! Negerjagd! Schwarzwildbretjagd!“ (I, 195)

Markiert die negative Anthropologie des Erstlingswerks auch einen Extrempunkt von Grabbes Dramatik, so setzt sich doch fort, dass Morde schnell geschehen und den Opfern keine Möglichkeit lassen, ihren Tod zu verklären. Der mediokre Don Octavio in *Don Juan und Faust*, nachdem ihn Don Juan auf seiner Hochzeitsfeier niedergestochen hat, bekommt danach ganze drei Verse; zudem wird sein Tod zweifach ironisiert. Zum einen wird ihm aus einem hinteren Raum, wo das Ereignis nicht gesehen werden konnte, nach seinem Tod Glück gewünscht: „Tausend Jahre sollen leben / Die Donna Anna und der Don Octavio!“ (I, 466f.) „Gläserklang und Tusch“, die diesem Wunsch folgen, werden zum anderen dadurch konterkariert, dass Don Octavios im letzten Satz seines Lebens ausgesprochener Wunsch, Donna Anna möge an ihn denken, dadurch konterkariert wird, dass sie sich in Hassliebe an den Mörder Don Juan bindet.

Mord hat in Grabbes Werk keine negativen Folgen für die Mörder. Don Juan schafft sich später polizeiliche Verfolgung leicht mit dem Hinweis vom Hals, über Verbindungen in höchste Kreise zu verfügen. Rossans Mörder sterben ebenso wenig wegen Rossans Tod wie Berdoa wegen Gustavs Tod oder Gothland wegen dem von Erik. Ebenso wenig werden die Plebejer bestraft, die in *Marius und Sulla* Crassus den Vater und Scävola umbringen. Jouve taucht nach dem Tod des Schneiders unter. Man kann zusammenfassen: Der Mord ist folgenlos, für die Täter und häufig auch für die Handlung. In allen genannten Fällen – ausgenommen den Mord an Don Octavio – kann man sich leicht Handlungsabläufe vorstellen, die ohne die Tode kaum oder gar nicht verändert wären.

Neben Kampfestod und Mord ist eine dritte Variante die Hinrichtung. Sie wird bei Grabbe nie auf der Bühne gezeigt – vielleicht darum, weil die gewaltsamen Formen, die er imaginiert, auf der zeitgenössischen Bühne noch weniger darstellbar gewesen wären als die Kampfszenen.

Gothlands Todesurteil gegen den Schwester- und Vatermörder Tocke ist, paradox genug, durch die scheinbare Ähnlichkeit des Delinquenten mit dem Richter begründet: „Dieser Schurke kommt mir vor / Wie eine Parodie auf mich! / [...] Doch eben wegen dieser Ähnlichkeit / Will ich ihm nicht verzeihen!“ (I, 155) Als Gothland viel später mit Tocke zusammengekettet wird, treten die Differenzen zutage: Der Mörder Tocke legt in all seiner Beschränktheit Wert darauf, vor der Hinrichtung wenigstens bequem zu liegen, während Gothland aus philosophischer Suche zu immer neuen Verbrechen getrieben wird.

Politische Willkür sind die Todesurteile gegen die Mailänder Gesandten in *Kaiser Friedrich Barbarossa*; bevor die Delinquenten weggeschafft werden, kündigt einer von ihnen Rache an. (II, 23) Auch deutet Barbarossas Beharren auf dem Befehl auf den Bruch zwischen ihm und Heinrich dem Löwen – der vom Liquidieren abriet – voraus, wie auch auf die unterschiedlichen Haltungen der Hohenstaufen einerseits, Heinrichs des Löwen andererseits, die zu ihren gegensätzlichen Toden hinleiten. Keineswegs besser als Barbarossas Drohung gegen die Mailänder sind die Urteile begründet, die in *Kaiser Heinrich der Sechste* die normannischen Aufständischen Graf Acerra und Erzbischof Matthäus gegen den kaisertreuen Grafen von Aversa und den Geistlichen Ophamilla durchsetzen. Der zum König erhobene Tancred erkennt zwar, dass weniger politische Überlegung als persönliche Feindschaft Motiv seiner Mitverschworenen ist (II, 203), doch befiehlt er zuletzt die Hinrichtungen. Es könnte wirken, als seien darum die Todesurteile, die Heinrich VI. nach seinem Sieg gegen Acerra und Matthäus ausspricht, ein Akt der Gerechtigkeit. Tatsächlich bezieht sich Heinrich auf die Parallelität der Konstellationen (II, 227). Doch handelt er durchweg nicht moralisch, sondern staatsklug; so ist sein Hinweis auf die ins Gegenteil verkehrte Lage seiner Gefangenen kaum als Freude über die Gerechtigkeit der Welt zu verstehen, sondern als drohende Ankündigung des Kommenden. Acerra und Matthäus sind denn auch einsichtig genug, um ihre aussichtslose Situation nicht durch Unterwürfigkeit zu verbessern zu versuchen.

Die Todesarten, die Heinrich bestimmt, sind dann so grausam, dass Grabbe eher die Gewaltsamkeit als die Gerechtigkeit seiner Herrschaft akzentuiert. Zudem bestimmt Heinrich das Sterben der Delinquenten derart, dass sich wieder eine Verbindung zu ihrem Leben herstellt. „Priesterblut / Ist allzu heilig, daß ich es vergösse“, versichert er (II, 228), nur um dann zu befehlen, dass Matthäus verbrannt werden soll. Die Anordnung: „Hinweg mit ihm, und macht den Balg zu Asche!“ (II, 228) macht deutlich genug, dass die Rede vom heiligen Priesterblut nur Hohn war. Acerra, der Pferde liebt, soll an den Schweif des wildesten Hengstes gebunden und zu Tode geschleift werden.

Die Schlachttode von Wittelsbach und Mainz waren Erfüllung ihres Daseins, insofern sie ganz auf die Art fielen, wie sie lebten und kämpften. Die Hinrichtungen Acceras und Matthäus' dagegen verhöhnern die Opfer: Durch die jeweiligen Todesarten wird als Schmerz inszeniert, was sie im Leben besaßen und nun verlieren.

Sinntragend ist das alles nicht. Die Kampftode bleiben ohne Auswirkung auf den Ausgang der Schlachten, und Heinrich VI. stirbt auf dem Höhepunkt seiner Macht. Vielmehr gibt es im zweiten der Hohenstaufen-Stücke eine Vernetzung der Todesfälle, auf die zurückzukommen ist.

Etwas anders liegen die Dinge in Grabbes letztem Drama, der *Hermannsschlacht*. Auch hier gibt es eine stattliche Anzahl gewaltsamer Tode, auch hier fällt es schwer, eine positive Sinnggebung zu erkennen. Doch ist in der *Hermannsschlacht* zum einzigen Mal das Prinzip verletzt, den Krieger gleich welcher Seite zu respektieren.

Gleich in der ersten Szene verweigert ein völlig erschöpfter Legionär den Befehl, weiter zu marschieren, und wird darum vorschriftsmäßig von seinen Kameraden zu Tode gezeißelt. Wie ein Veteran ihm versichert, stirbt er damit „eines ehrenvollen Todes“ (III, 321); offensichtlich ist das Versagen dadurch moralisch kompensiert, dass der Soldat im Kontext des militärischen Regelwerks exekutiert wird.

Diesem Tod korrespondiert ein anderer, der des Eggius, der als Kommandant einer Legion am zweiten Kampftag die Aussichtslosigkeit des Lage erkennt und sich in sein Schwert stürzt. Auch dieser Tod ist Resultat einer Ermüdung; Eggius hatte seinem Oberbefehlshaber Varus in der Nacht zuvor von ihr berichtet. Anders aber als der Soldat ist Eggius' letzte Handlung von keiner militärischen Regel gedeckt, sondern beruht sie auf einer autonomen Entscheidung; sich in der Schlacht umzubringen, ist nichts anders als zu desertieren. Konsequent befiehlt Varus: „Die Memme! Auf *die* Art kann man in der Tat leicht seinen Pflichten gegen Kaiser und Reich so wie jeder Lebenslast entwischen. Reißt ihm Rüstung und Kleider ab, und werft den alten Ausreißer nackt beiseit.“ (III, 363)

Bis hierhin stellt Grabbe die römische Kriegsmaschine, deren Stärke auf ihrer Regelmäßigkeit beruht, gegen die etwas anarchische deutsch-germanische Kriegsführung, ohne dass auf dieser Ebene ein Wertunterschied ausgemacht werden könnte. Doch irritieren zwei weitere Tode. Der erste ist der des Segest, der als Thusneldas Vater und damit als Hermanns Schwiegervater auf seinem Bündnis mit der römischen Seite besteht. Doch seine Knechte verlassen ihn, und Varus traut nach Hermanns Seitenwechsel keinem Germanen mehr. Darum stößt er Segest als „Schwächling und Heuchler“ nieder und kommentiert dessen Sterben: „Wer seine Landsleute an Fremde verrät, wirds zuletzt mit den Fremden nicht besser machen, besonders im Cheruskawald.“ (III, 370)

Segest ist ein Kollaborateur, der sogar von den Fremdherrschern verachtet wird. Gleichwohl nimmt Hermann wahr, dass etwas geschehen ist, und fragt: „Da fiel was Großes. Was ists?“ Als er erfährt, dass Segest tot ist, befiehlt er: „Schweig davon.“ (III, 370)

In der Wertewelt dieses Dramas kann Segests deutsche Herkunft auch durch seine Verräterei nicht ganz bedeutungslos werden. Umgekehrt bleibt Varus als Römer die Anerkennung versagt, obwohl er seine Truppen mit großer Umsicht und Härte führt. Nach dem Ende der Schlacht, als er keine Legionen mehr zu

befehlen hat und folgerichtig auch keine militärischen Pflichten mehr, fordert Hermann ihn auf, sich zu ergeben; er solle gut behandelt werden. Varus entgegnet: „Danke! ich behandle mich lieber selbst“ und bringt sich um, was Hermann abwertend kommentiert: „Noch im Tod ein Phrasenmacher.“ (III, 375) Nun hat man in den Szenen zuvor gesehen, dass Varus als Feldherr wesentlich mehr kann als Phrasen zu machen. Auch seine letzten Worte stehen denen des Erzbischofs von Mainz keineswegs nach. Offenkundig ist es die Konzeption der *Hermannsschlacht* als deutsches Nationaldrama, die an dieser Stelle die poetische Gerechtigkeit bedroht.

Doch ist mit Varus die Gruppe der Kleinen unter den Großen fast schon verlassen. Obgleich nicht selbst Fürst, so ist er doch in der Haupthandlung des Stückes der Oberste der Römer, und nur im „Schluß“ tritt der Kaiser selbst auf. Augustus gehört zu einer anderen, kleinen Gruppe: zu den Fürsten, die ruhig und im Bewusstsein eines historischen Sinnzusammenhangs sterben.

III

Der römische Kaiser ist bereits todkrank, als ihn die Nachricht vom Verlust der drei Legionen in der Hermannsschlacht erreicht. Damit ändert sich seine Erwartung an den Nachfolger Tiberius völlig. Riet er ihm zuvor, hart gegen innere Feinde durchzugreifen, so findet er sich nun mit Roms Untergang ab.

Um diesen Moment als weltgeschichtlichen Wendepunkt hervorzuheben, bringt Grabbe nicht nur die Varusschlacht und Augustus' Tod, der tatsächlich fünf Jahre später erfolgte, in Zusammenhang. Er lässt den Kaiser auch prophezeien, das „unermessliche Germanien“ werde nun „bald seine Völker wie verwüstende Hagelwetter auf unsren Süden ausschütten“ (III, 379), was doch noch einige Jahrhunderte Zeit hatte. Zudem verlegt Grabbe auch noch Christi Geburt in das Schlachtjahr, um die Niederlage Roms in religiöser Hinsicht zu vervollständigen.

Tiberius will in bewährter Manier auf Gewalt zurückgreifen und Jesus umbringen, doch Augustus verwehrt es ihm: „Ihr macht's dadurch nur schlimmer. – Der Gedanke an seine Sendung ist im Volk, und je mehr ihr das Kind verfolgt, umso größer wird es. Jesus Christus nennt man den Wunderknaben.“ (III, 380) Mit diesen Worten stirbt er.

Es ist dies einerseits ein resignatives Ende, insofern es den Untergang des Reiches, das Augustus beherrscht hat, vorwegnimmt. Andererseits endet der Kaiser als Prophet des Neuen, und der ruhige Sprachduktus deutet an, dass er dieses Neue akzeptiert hat. Die Schlusszene hat dramaturgisch die Funktion, Hermanns halben Sieg – an dem der Kriegszug gegen Rom fehlt, den die Deutschen

ihm nach der Schlacht verweigerten – im geschichtlichen Vorausblick in einen ganzen zu verwandeln. Zudem verwandelt sie den harten römischen Aktivismus, der den gewaltsamen Beginn prägte, in passives Geschehenlassen. Dies scheint die Bedingung für einen ruhigen Tod.

Einen solchen findet nämlich auch Heinrich der Löwe. Nach der Niederlage gegen Friedrich Barbarossa aus Deutschland geflohen, ist er nun ins Reich zurückgekehrt und stellt mindestens eine Unbequemlichkeit für Barbarossas Sohn, Heinrich VI., dar. Doch ist er, wie Augustus, todkrank. In einer Nacht sucht ihn die „Weiße Frau“ auf, die Ahnherrin seiner Familie, die durch ihr gespenstisches Erscheinen den nahen Tod vorhersagt. Sie hat also schon viele Generationen aufwachsen und sterben sehen, und im Gespräch mit ihr lernt Heinrich der Löwe den Zyklus von Werden und Vergehen zu akzeptieren.

Derart vorbereitet, wird ihm die Ankunft seines kaiserlichen Feindes, Heinrichs VI., angekündigt. Wie Augustus den Mordplan des Tiberius, so lehnt Heinrich der Löwe den Vorschlag seiner Untergebenen ab, den Kaiser kurzerhand umzubringen. Tatsächlich unterbreitet ihm dieser ein Versöhnungsangebot, das er nicht ganz freiwillig skizziert: Seine Cousine Agnes ist mit dem Sohn Heinrichs des Löwen heimlich die Ehe eingegangen, die der Kaiser akzeptieren muss. Der familiären Verbindung folgt eine teilweise politische Rehabilitation des Löwen, der als Herzog von Sachsen bestätigt wird.

Das Gespräch zwischen Kaiser und Herzog stellt also einerseits eine Verständigung dar, ist jedoch andererseits von dauernder Verkennung gekennzeichnet. Heinrich der Löwe erzählt von seinem kommenden Tod und von der Weißen Frau, die tatsächlich auf der Bühne war und in der Vorstellungswelt des Zuschauers real ist; Heinrich VI. meint, beiseite gesprochen, dazu nur: „Der Arme stirbt. Er träumt schon Kindermärchen.“ (II, 198) Das trifft medizinisch zu, aber erscheint auch als eingeschränkte Sicht des Nur-Realisten, der sich auf gewaltsam-pragmatische Problemlösungen versteht.

Sah die Weiße Frau im Werden das Vergehen, so erlebt Heinrich der Löwe im Sterben die Jugend. Er imaginiert eine Rheinfahrt, die er vor jedem Streit mit dem gleichfalls jugendlichen Friedrich Barbarossa unternommen hat, und erlebt, wie sein „schönster Tag“ (II, 199) ihn direkt zum Tode führt. Mit einem Lebewohl an die heimatlichen Landschaften stirbt er. Sein Ende ist ruhig, weil es ihm gelungen ist, sich von Machtambitionen zu lösen. In manchen Aspekten erinnert sein Tod an die Skizze von Marius' Ende in *Marius und Sulla*. Grabbe plante: „Marius stirbt in Erinnerung seiner Jugend. Erinnerung und das damit verbundene höchste Rachegefühl sind überhaupt in seinem höheren Alter vorherrschende Kennzeichen seines Gemütes gewesen.“ (I, 401) Doch wo sich der Welfe an Rheinfahrt und Freundschaft erinnert, da imaginiert Marius vergangene Schlachten und Siege. (I, 401f.) Allerdings führt auch dies zu einem

ruhigen, glücklichen Tod, der szenisch von der aufgehenden Morgensonne verklärt wird.

Augustus wie Heinrich der Löwe sterben in breit ausgeführten Todesszenen und gelassen, wobei sie sich politisch in Zwischenlagen befinden. Ihre großen Pläne sind gescheitert, doch ist ihre fürstliche Position gesichert. So haben sie Zeit zum Sterben und nutzen sie zur Einsicht.

IV

Anders hingegen verhält es sich mit den beiden Hohenstaufen-Kaisern, die auf dem Gipfel ihrer Macht und zu diesem Zeitpunkt durch blöden Zufall sterben. Der Tod Friedrich Barbarossas⁶ wird nur berichtet: „Auch nicht als Held, umtönet vom Schlachtruf / Der Heere, ließ das Schicksal ihn hinstürzen – / Nein, wundenlos, zufällig, ging er unter“. (II, 116) Ein späterer Bericht präzisiert, dass Barbarossa erkrankte, weil er ungeduldig nicht darauf warten mochte, dass für sein Kreuzfahrerheer eine Furt durch einen Fluss gefunden wurde. Sein Tod kann darum auch als Konsequenz seiner brutal-herrscherlichen Impulsivität begriffen werden. Doch ändert dies nichts daran, dass das Ersaufen für den gefürchteten Helden aus zahlreichen Schlachten ein unrühmliches Ende bedeutet.

Seinem Sohn geht es nicht besser. Heinrich VI. konnte die Größe Heinrichs des Löwen bei dessen Tod durchaus begreifen: „So endet / Das Große, *mit 'nem Seufzer*“ (was, ohne dass er es begriff, sein eigenes Ende vorwegnahm). Doch dachte er vor allem an den politischen Vorteil, den dieser Tod bedeutete: „Der Löwe tot – frei kann ich nach Neapel.“ (II, 200) Dieser Pragmatismus bewahrt ihn nicht vor einem Tod, der den des Herzogs einerseits zitiert, andererseits unterbietet.

Dieses doppelte Verhältnis erweist sich schon, als auch ihm eine alte Frau prophezeit, dass er nur noch kurze Zeit zu leben habe: Diese Wiedergängerin der Weißen Frau wird kurzerhand zur Hexe erklärt und verbrannt. Der Kaiser verhöhnt sie als „würdige Nachfolgerin / Bischofs Matthäi“ (II, 232) und bricht zu einer weiteren Provokation auf: dem normannischen Brauch entgegen am Weihnachtstag zu jagen.

Diese Jagd soll auf dem Ätna stattfinden: „Auf jenem Berge muß ich stehen, / Daß er mich trage an des Himmels Höhen!“ (II, 233) Auf dem Vulkan erreicht ihn eine letzte politische Erfolgsnachricht – die Unterwerfung des Griechenkaisers; für einen Moment meint Heinrich, seine Ziele in absehbarer Zeit erreichen zu können: „Drei Jahre noch und alles ist vollendet“. (II, 237) Doch fast gleichzeitig fällt sein Blick auf einen schmalen, dunklen Streifen jenseits des Meeres. Es handelt sich um Afrika, das sogleich auf die Liste der Eroberungspläne gesetzt wird.

Der Triumph dauert nur kurz. Heinrich erleidet einen plötzlichen Schlagfluss, erkennt schnell, dass er sterben wird und dass damit all die errungenen Machtpositionen verloren sind. Seine letzten Worte lauten: „So unerwartet, schmählich hinzusterben – / O wär' ich nimmermehr geboren!“ Die Vertrauten kommentieren: „So plötzlich hingestürzt im größten Glück!“ – „Das schrecklichste, das tragischste Geschick!“ (II, 238)

Nun wirkt dieses Dramenende, so plötzlich auch der historische Heinrich gestorben sein mag, äußerst ungewöhnlich, insofern der immerhin als „tragisch“ bezeichnete Tod keineswegs aus der Handlung hervorgeht.⁷ Dennoch ist es konsequenter Schlusspunkt des Geschehens. Zum einen verdeutlicht gerade die Weiteroberungspläne, die Heinrich auf dem Ätna entwickelt, dass jeder spätere Todeszeitpunkt dasselbe Resultat gehabt hätte: die Laufbahn auf einer vorgeschobenen Machtposition abzuschließen, die ohne die kaiserliche Autorität nicht zu halten ist.⁸ Zum anderen ist Heinrichs Tod motivisch mit den zwei anderen Herrschertoden verbunden, die sich in dem Drama finden und die auf der höchsten Ebene der Spiegelung der je zwei Hinrichtungen auf der mittleren Ebene entsprechen: Er wiederholt in seiner plötzlichen Zufälligkeit den Tod des Vaters, in der Prophezeiung hingegen den Heinrichs des Löwen.

Die Differenz zu dem Welfen wurde bereits angesprochen: Heinrich der Löwe lernt es, seinen nahen Tod zu akzeptieren. Was die Weiße Frau über die Abfolge von Werden und Vergehen sagt, ist bei der Gestaltung des kaiserlichen Todes in eine kurze Szene verlagert, die zwischen Prophezeiung und dem Aufstieg auf den Ätna liegt.⁹ Ein Herdenbesitzer zeigt beim Gespräch über den mächtig gewordenen Kaiser die Ruinen, die die bisherigen Beherrscher Siziliens hinterlassen haben. Das Landleben sei hingegen immer gleich geblieben.

Man kann dies als die optimistische Aussage lesen, dass ein friedliches und produktives Leben vom Aktivismus der Eroberer unberührt bleibt. Ebenso ist die pessimistische Deutung möglich, dass dadurch die Sinnlosigkeit menschlichen Kämpfens herausgestellt ist. Heinrich und seine Gefolgsleute vertreten die zweite Variante, ohne dass das Drama eine eindeutige Wertung erlaubte.

V

Es bleiben die ganz traurigen Fälle zu untersuchen: der groteske Tod, der gleichgültige Tod, das Weiterleben.

Als grotesk lassen sich zwar mehrere Tode bei Grabbezeichnen; wenn jemand einer Ohrfeige entgeht, weil ihm vorher eine Kanonenkugel den Kopf abreißt, gehört dies sicherlich auch in diese Reihe. Doch gibt es noch zwei weitere Varianten. Die erste ist die des Doch-noch-nicht-Gestorbenseins. Wenn in

Don Juan und Faust der Gouverneur als steinerner Gast bei Don Juan eintritt, so ist dies zwar durch die Stofftradition begründet und wird darum nicht als ungewöhnlich wahrgenommen. In *Herzog Theodor von Gothland* gibt es hingegen zwei solcher Fälle, die Grabbes eigene Erfindung sind. Dass Rolf, den die Zuschauer in der Leichenkammer mit Gothlands totem Bruder Manfred verhungert wähten, doch wieder für einen Auftritt befreit wurde, um dann von Gothland ins Meer geworfen zu werden, wird durch Rolfs Erzählung noch leidlich erklärt. Ungewöhnlicher ist jedoch das Sterben von Gothlands anderem Bruder, dem Kanzler Friedrich, den Gothland tötet.

Mit den Worten: „Nenn mich nicht Kanzler, – ich bin Staub“ sinkt Friedrich, von Gothland verletzt, „wie leblos“ hin. (I, 65) Der König drückt sein Entsetzen über diesen Tod aus, der alte Gothland klagt über das Geschick seiner Söhne und blickt auf die „starre, rotgefleckte Leiche“ (I, 66), deren entsetzlichen Anblick er ausführlich schildert. In einer langen Totenrede kündigt er an, die Leichenwache halten zu wollen, bis der Kanzler, „noch einmal das Auge aufschlagend“ (I, 68), wieder ins Gespräch eingreift.

Diese kurzfristige Rückkehr ins Reich der Lebenden ermöglicht es Grabbe, den Schauereffekt zu verstärken: „O furchtbar! furchtbar, nie / Empfundnen, nie begriffen sind / Die Schauer des Todes! Schwarz ist die Sonne! / Dunkel der Tag! – O furchtbar ist das Sterben!“ (I, 68) Doch auch der Rühreffekt wird nicht verschmäht, weil Friedrich nun zweites Mal, an der Brust seines Vaters, sterben kann: „Die Schmerzen lindern sich – doch auch / Die Freuden hören auf – ich genes! – / Leb wohl, mein Vater! lebet wohl ihr alle –“ (I, 68) Man muss das „Auf Wiedersehen“ (I, 69), mit dem die Umstehenden antworten, nicht als Bezug auf die vorangegangene, wenn auch kurzfristige Auferstehung des Kanzlers überstrapazieren, um zu sehen, dass die mit Effekten überhäufte Szene leicht ins Komische umkippen kann, was für zahlreiche Passage des *Gothland* gilt. Eine andere Art von groteskem Ende erleiden die Titelfiguren von *Nanette und Maria*, jenem „tragischen Spiel in drei Aufzügen“, mit dem Grabbe behauptete, jene Leser zu versöhnen, die am „Gothland“ Anstoß genommen hätten. (I, 276) Nanette stirbt an einem Faustschlag, den ihr die eifersüchtige Maria gerade aufs Herz versetzt, und beendet ihr Leben mit einer sentimentaln Klage: „So muß ich sterben, – just am Hochzeitsmorgen – / Im Garten, vor dem Häuschen, unter / Dem Fenster, hinter welchem ich erst heute / So glücklich war! – Ach, Leonardo, wenn / Du nun zurückkommst – dann –“. (I, 297)

Das könnte zur Not durchgehen als Versuch Grabbes, mit der ganz rührseligen Variante zum Erfolgsautor zu avancieren. Freilich kommt Leonardo zurück, ersticht die Mörderin, die „noch im Niedersinken ihre Stirnlocken ordnend“, mit den Worten stirbt: „Wenn mich der Tod nur nicht gespenstisch anfärbt – / So scheußlich möchte ich nicht gern / Vor dem Geliebten aussehn!“ (I, 298) Die

blöde Eitelkeit gegenüber dem Geliebten, der sie gerade absticht, verschiebt den Liebestod ins Komische und erweist insgesamt die Gefühligkeit, die weite Teile von *Nanette und Maria* prägt, als Satire.

In den Bereich des Grotesken gehört auch der Tod des karthagischen Händlers Melkir, der an der Spitze eines Triumvirats skrupellos die Stadt beherrscht und mit seinem Taktieren, das alleine dem eigenen Machterhalt diene, Karthago an den Rand des Untergangs gebracht hat. Nun werden dem Gott Moloch Brandopfer gebracht, und Melkir schlägt, um seine Konkurrenten zu beseitigen, die beiden Mitherrscher Gisgon und Hanno als würdigste Opfer vor. Vorhersehbar genug, kommt jedoch Gisgon auf die Idee, Melkir als noch würdigeres Opfer zu benennen. Das Volk jubelt, Bewaffnete Gisgons und Hannos unterstützen die Idee, und so wird Melkir zum Tod geführt. (III, 138)

Melkirs Plan ist nicht eben durchdacht, entspricht jedoch seiner Beschränktheit: Für ihn besteht Politik ausschließlich im Kampf gegen mögliche innenpolitische Konkurrenten. Nun ist eine dumme Taktik alleine noch nicht grotesk. Sie wird es hier durch die Art der Darstellung: das schnelle Hin- und Herschieben des Schwarzen Peters, wer denn verbrannt werden soll, der Jubel des wankelmütigen und dumm-gläubigen Volkes, das keinen der leicht durchschaubaren Tricks seiner Herrscher durchschaut.

Es ist kein Wunder, dass mit diesem Hintergrund auch der karthagische Feldherr Hannibal kein würdiges Ende findet. Aus der miserablen Republik geflohen, findet er sein Exil im ebenso miserablen Königreich Bithynien, das von dem selbstgefälligen und dummen Prusias regiert wird. Hannibal bringt sich um, als Prusias der römischen Forderung, ihn auszuliefern, nachkommen will. Der Tod selbst wird kurz und würdig abgemacht. In der Endfassung des Dramas hat sich Hannibal auch gelöst von der politischen Zielsetzung, die ihn in einer früheren Fassung Rom hatte verfluchen lassen (III, 81). Nun trinkt er Gift, erwartet ungeduldig die Wirkung und stirbt mit der Frage: „Schwarzer Pilot, wer bist du?“ (III,153) Der Tod ist ein Übergang in eine unbekanntere andere Welt, wie es ihm kurz zuvor sein letzter verbliebener Freund Turnu erklärt hat.¹⁰

Entwürdigt wird Hannibal erst durch Prusias, der unmittelbar nach dem Selbstmord zusammen mit dem römischen Gesandten den Raum betritt. Großmütig verkündet der eitle Versager, die Fehler und die unzureichende Abstammung Hannibals zu vergessen. Er verdeckt die Leiche mit seinem Königsmantel: „Grad so machte es Alexander mit Dareios!“ Während ein wirklich bedeutender Feldherr gestorben ist, vergleicht sich der Überlebende selbstgefällig mit Alexander und wird in der Schlusswendung des Dramas von seinem Gefolge gefeiert: „Hoch Prusias, größter der Könige!“ (III, 154)

Prusias genießt immerhin die Illusion, wichtig zu sein. Wer gleichgültig stirbt, der hat diese Illusion nie gehabt oder hat sie verloren. Beide Fälle finden

sich in *Herzog Theodor von Gothland* und sind dort aufeinander bezogen. Der Graf Arboga ist das perfekte Instrument in den Händen Gothlands. Er kennt kein Gewissen und führt Mordbefehle, gegen wen immer sie sich richten, sofort und ohne Bedenken aus. Fragen nach der Unsterblichkeit tut er ab: „Um so etwas bekümmre ich mich nicht.“ (I, 124) Gothland bezeichnet ihn darauf als beneidenswert und sagt später: „Wie gleichgültig eilt / Dieser Arboga an das scheußliche / Geschäft des Mords! Er scheint mir das zu *sein*, / Was ich noch *werden* muß!“ (I, 173)

Schließlich gerät Arboga in die Gewalt des schwedischen Königs, den er verraten hat, und wird zum Tode verurteilt. Als er abgeführt wird, quitiert er mit einem gelangweilten: „Meinetwegen!“ den Urteilsspruch. (I, 206) Das ist nicht die heroische Haltung, dem Gegner keine Schwäche zu zeigen. Vielmehr ist ihm sein Leben ebenso wenig wert wie jede Moral. Sein Tod wird daher beinahe zum Nicht-Tod, in dem Sinne, dass Arboga fast jede Erlebnisfähigkeit abgeht.

Fast, denn das einzig Persönliche an ihm ist ein Ehr- und Rachebegriff, der ihn vom König abfallen lässt. Als er schließlich merkt, dass auch Gothland bereit war, ihn zu verraten, tötet er den Herzog. Die Frage ist nun, ob es Gothland tatsächlich gelungen ist, wie Arboga zu werden.

Zuletzt hat nur noch der Wunsch nach Rache Gothland bei Kräften gehalten. Er hat – nicht auf der Szene – Berdoa Glied für Glied gefoltert und getötet, was angesichts der bei Grabbe sonst auf der Bühne gezeigten Gewaltsamkeiten einen gewissen Imaginationsraum für das Geschehene eröffnet. Danach tritt er gähmend auf und erklärt: „Die Rache an dem Neger war / Das letzte, was mich auf der Welt / Noch interessierte; / Jetzt, da ich sie befriedigt habe, wußt / Ich nichts mehr, / Was mich noch reizen könnte.“ (I, 203). Selbst der Tod ist ihm gleichgültig geworden, weshalb der Selbstmord auch keinen Ausweg mehr darstellt. Wie später die sterbenden Marius und Heinrich der Löwe erinnert er sich an die Jugendzeit, doch auch die kann ihn nicht munter halten, und er schläft ein.

Arboga weckt ihn, stellt ihn wegen seines Verrats zur Rede und ersticht ihn; doch sterbend erklärt Gothland, dass ihm die Frage von Leben oder Tod so gleichgültig sei wie die nach dem Danach, denn: „Die Hölle? Oh, die ist zum – wenigsten / Was *Neues*, – und ich – wette: / Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!“ (I, 204)

Wie Arboga, ist auch Gothland sein Sterben gleichgültig, doch anders als Arboga, der an kein Jenseits denkt, fragt er zuletzt noch nach der Hölle. Es ist ihm nicht gelungen, wie Arboga zu werden; sein Tod repräsentiert einen theoretischen Nihilismus, Arbogas Tod einen rein praktischen. –

Das einzig Schlimmere in Grabbes Welt ist, eine große Auseinandersetzung zu überleben. Dies widerfährt dem Verlierer Napoleon und dem Sieger Hermann. Napoleon entfernt sich, als die Niederlage bei Waterloo klar ist, von der

auf ihn eingeschworenen Gemeinschaft, die sich nach seinem Abgang töten lässt: „General, mein Glück fällt – Ich falle nicht.“ (II, 458) Er blickt voraus auf eine Epoche der Nichtigkeit, in der statt „eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben“ bald „tausend kleine“ (II, 457) herrschen werden. Das Überleben auf St. Helena wird das Unglück von Elba, das eingangs dargestellt wurde, noch übertreffen.

Doch nicht besser geht es Hermann, der seine Schlacht gewann und der dies aus zwei Gründen den Sieg nicht für einen Angriff auf Rom auszunutzen vermag: Das Volk ist zu bequem, seine Fürsten haben Angst vor einer zu starken Stellung Hermanns. Dieser gibt seinen Plan schnell auf. Gemäß seiner Maxime: „Welch ein Dummbart wär ich, wollt ich was sein ohne mein Volk?“ (III, 346) argumentiert er nicht weiter, sondern veranstaltet einen Festschmaus auf seinem Gutshof. Seine eigentlichen Hoffnungen vermag er nur noch im beiseite Gesprochenen zu formulieren: „Das Andere und Klügere bleibt ohnehin nicht aus, – *für sich* nach Jahrtausenden, wenn wir und unsre Urenkel tot sind, ists da.“ (III, 367) Tatsächlich aber ist der Tag der Schlacht Höhepunkt seines Lebens, und die Hoffnung auf das nach „Jahrtausenden“ Erreichte vermag die Resignation kaum zu überdecken. Grabbes Hermann ist unglücklicher als der von ihm als „Phrasenmacher“ geschmähte Varus.

VI

Ergeben sich aus dem Gezeigten Entwicklungstendenzen in Grabbes Werk? Auffällig ist in den späteren Dramen eine sprachliche Verknappung. In keinem Stück nach *Kaiser Heinrich der Sechste* mehr sprechen Sterbende ausführlich über ihr Sterben. Ausnahme scheint Augustus, der viel spricht – doch spricht er über die Geschichte, die sein Lebenswerk beiseiteschieben wird, nicht aber über den Tod, den er schon vor der Unglücksnachricht aus Germanien akzeptiert hat.

Zweite Tendenz ist die Individualisierung der Masse im Sterben. Landolph in *Kaiser Friedrich Barbarossa* darf nur insofern einzeln sterben, als er sich in der Umarmung mit seinem Herrscher vereint – die einzelnen Toten im *Napoleon-Drama* und der *Hermannsschlacht* müssen dies nicht mehr. Dies hat nichts mit einer Demokratisierung zu tun, denn der Schneidermeister wie Ephraim und der Legionär zu Beginn der *Hermannsschlacht* fallen einer Maschinerie zum Opfer, in die sie sich freiwillig begeben haben und die mit historischem Fortschritt in keinem Fall zu schaffen hat.

Ist ein solcher Fortschritt in Grabbes Welt überhaupt denkbar? Will man dem Werk politischen Wert zuerkennen, so liegt er in desillusionierenden Einsichten in die Mikrostrukturen der Macht. Geht es um historische Verläufe, so bleibt

Grabbe bis *Kaiser Heinrich der Sechste* Nihilist. Die großen Männer übersteigen an Wert den Pöbel, doch toben sie ihre Kraft aus bis an ihr Ende und bringen sie keine neue Qualität in die Geschichte. Das gilt auch noch für Hannibal, der als Person den römischen Scipionen nicht überlegen ist.

Überlegen wäre ein Sieger Napoleon, der als großer Tyrann besser gewesen wäre als die mediokren vielen kleinen Tyrannen, unter denen Grabbe als Autor der nachnapoleonischen Zeit litt. Werte, nämlich national-völkische, vertritt auch Hermann, der anders als Napoleon seine Schlacht gewinnt und dennoch zum Nichtstun verdammt wird. Im scheiternden Überleben dieser beiden wird die besiegte imperiale Idee so peinlich wie die nationale Idee mit ihrem folgenlosen Schlachtsieg.

Diese Sinndestruktion führt zur Frage, was das Skandalon der Tode bei Grabbe war und vielleicht noch ist. Darauf gibt es drei Antworten. Die erste – die sich auf viele der zeitgenössischen Rezensionen stützen kann – hebt hervor, dass es nicht nur quantitativ viele Gewalthandlungen gibt, sondern sie zudem in vielen Fällen mit viel Aufmerksamkeit fürs grausame Detail gezeigt sind. Der Hinweis, dass sich in manchen Shakespeare-Stücken ähnliche Brutalitäten finden, hilft nur bedingt weiter; ein Stück wie *King Lear* wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein in abgemilderter Form und glücklichem Ende gespielt, so wie die Krassheiten von Kleists *Hermannsschlacht* in den ersten Aufführungen ab 1863 gestrichen wurden. Was Grabbes Dramen bereits bei der Lektüre angelastet wurde, wäre auf der Bühne seiner Zeit noch schwerer umzusetzen gewesen.

Der zweite Faktor ist die sprachliche Gestaltung. Generell irritierte Grabbe zeitgenössische Leser dadurch, dass er die gehobene Stilebene, die in Tragödie und Geschichtsdrama erwartet wurde, oftmals brach.¹¹ Seinen Toten gibt er häufig nur knappe Formulierungen, mit denen sie vom Leben Abschied nehmen. Im Extremfall müssen sie wortlos sterben. In *Don Juan und Faust* bringt Faust Donna Anna ums Leben; mit einem „Weh mir – ich vergehe“ (I, 382) beendet sie ihr Leben, was einen zeitgenössischen Rezensenten zu der Bemerkung veranlasste, sie falle „wie ein abgerichteter Pudel“ um¹². Wo das Sterben derart kurz abgemacht wird, da wird die Bedeutung des Lebens fraglich. Die Demontage von Pathos (die in anderen Fällen als dem der Donna Anna viel weiter getrieben ist), ergänzt die Leichtfertigkeit, mit der die Akteure in den Dramen andere Akteure beseitigen.

Die dritte Antwort bewegt sich auf der Ebene der Handlungslogik. Die Tode sind in manchen Fällen nicht Konsequenz eines vorhergehenden Verlaufs, und häufig sind sie für das, was folgt, gleichgültig. Auch dies bedeutet eine Entwertung des Lebens, dessen Ende nicht zu beeinflussen geht und von dem es im Übrigen egal ist, ob es fort dauert oder nicht. Hans Kraus hat in einem neueren Beitrag das klassische Theater Schillers mit klaren Oppositionen und Kausalitäten

der Vieldeutigkeit und Kontingenz des Dramas von Grabbe, aber auch seiner Zeitgenossen Immermann und Grillparzer entgegengestellt.¹³ Mögen in diesem Gegensatz auch die Ambivalenzen in den Dramen Schillers vernachlässigt sein, so wird doch deutlich, dass Grabbe nicht ganz so vereinzelt und vorzeitig war, wie es eine heroisierende oder modernistische Sicht nahelegte. Doch ist Grabbe zwar in der dramaturgischen Integration des geschichtlichen Zufalls auf der Höhe seiner Zeit, so verprellt er die Zeit gleichzeitig dadurch, dass er den Zufall und den plötzlichen Tod sprachlich wie sachlich mit ungewöhnlicher Kälte gestaltet. Sogar wenn es etwas Großes fällt, werden nicht viele Worte gemacht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen bei Grabbe*. Frankfurt/M. 1973; Antonio Cortesi: *Die Logik von Zerstörung und Größenphantasie in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Bern 1986.
- 2 Vgl. Raimar Zons: *Der Tod des Menschen. Von Kleists „Familie Schroffenstein“ zu Grabbes „Gothland“*. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989*. Tübingen 1990, S. 75-102.
- 3 Hans Kraß: „... nun werde 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.
- 4 Ebd., S. 45. Innerhalb seiner Fragestellung konsequent, benennt Kraß denn auch drei Funktionen eines solchen auf das Leben bezogenen Sprechens über den Tod: „den Tod als Maßstab für die Relevanz, die Hochrangigkeit und den Stellenwert von Sachverhalten zu funktionalisieren“ (S. 46), die „Modellierung / Unterstützung des implizierten Konzepts von Person“ (ebd.) und die Deutung einer Lebenssituation (S. 50); auch dies unabhängig davon, ob die Person tatsächlich zu Tode kommt.
- 5 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. 2, S. 101; im Folgenden mit Angabe von Band und Seite nach dem Zitat nachgewiesen.
- 6 Vgl. Kraß: „... nun werde ich lebendig abgehäutet.“ (Anm. 3), S. 58f.
- 7 Vgl. Dietmar Schmidt: *Die Problematik des Tragischen in den historischen Dramen Grabbes*. Phil. Diss. Würzburg 1965, S. 157f. Schmidt wendet sich gegen ältere Interpretationen, die das Tragische an dieser Stelle mit Rekurs auf eine zu stabilisierende Weltordnung zu fassen suchen. Vielmehr handele es sich um eine „Erkenntnis des Unsinn“ und, angesichts der Parallelität der Superlative, um Tragik als einen Begriff, „der das Schreckliche schlechthin aussagt.“ Auch das ist aber noch Figurenperspektive und ist, wie zu zeigen sein wird, zu relativieren. Zu der Schlusszene vgl. auch

Schneider: Destruktion (Anm. 1), S. 146-151, zum Verhältnis der Tode Heinrichs des Löwen und Heinrichs VI. Detlev Kopp: Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt/M. 1982, S. 125f.

Problematisch ist die These von Krah, der in den beiden Fürsten unterschiedliche Geschichtsphasen verkörpert sieht. Vgl. Krah: „... nun werde ich lebendig abgehäutet.“ (Anm. 3), S. 52. Der Welfe steht schon deshalb nicht für eine eigene historische Entwicklungsstufe, weil er innerhalb seiner Generation mit dem politisch und als Person deutlich anders orientierten Friedrich Barbarossa konfrontiert ist. Wertvoll dagegen ist der Hinweis auf die Parallelität zwischen Heinrich dem Löwen und dem matten lombardischen Rebellenkönig, der wenig dagegen unternimmt, sein Absterben und die Niederlage seiner Sache zu verhindern. Ebd., S. 53.

- 8 Zur Unhaltbarkeit von Heinrichs Politikmodell vgl. ebd., S. 55-59.
- 9 Zu dieser Idyllenszene vgl. Schneider: Destruktion (Anm. 1), S. 173-179.
- 10 Zur Interpretation von Hannibals Schlussworten vgl. Krah: „... nun werde ich lebendig abgehäutet.“ (Anm. 3), S. 61f. Krah erklärt den „schwarzen Piloten“ als Tod, der beim Übergang in eine andere Welt eine Lotsenfunktion einnimmt. Insgesamt komme ich zu einem markant anderen Ergebnis, da Krah die szenische Konstellation und die folgende Entwertung des Todes nicht einbezieht.
- 11 Vgl. Michael Vogt: Literaturrezeption und literarische Krisenerfahrung. Die Rezeption der Dramen Chr. D. Grabbes 1827-1945. Frankfurt/M. 1983, S. 40-45.
- 12 Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser, 23. November 1829. Zit. nach: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1960, Bd. 2, S. 85.
- 13 Hans Krah: Schiller, Kleist, Grabbe. Dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 74-112.

SIENTJE MAES

Theatraler Exzess und ‚gespielte‘ Sinnlosigkeit *Der Cid* als Zeit- und Gattungskritik

Dass Grabbes Œuvre aus literaturwissenschaftlicher Perspektive größere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll als bisher der Fall gewesen ist, gilt umso mehr in Bezug auf seine im Mai 1835 verfasste „große Oper in 2-5 Akten“ *Der Cid*, die sogar von der Grabbe-Forschung selbst lange Zeit unterbeleuchtet geblieben ist. Auf Grund seines radikalen, sowohl formalen als auch inhaltlichen Verstoßes gegen die klassische Dramaturgie widersetzt sich das Stück nicht nur den Erwartungen eines (Lesers)Publikums; seine exzessive Theatralität – die nicht zufällig für Grabbes Gesamtwerk kennzeichnend ist – führt dazu, dass es in der Rezeptionsgeschichte lange Zeit als misslungenes Dramenexperiment oder ‚Scherz ohne tiefere Bedeutung‘ abgeurteilt worden ist.¹ Als verschrobene Persiflage des berühmten literarischen Stoffes, die die Form einer lockeren Aufeinanderfolge von neun bis ins Absurde reichenden parodistischen Szenen „ohne Handlung“ und scheinbar ohne Sinn annimmt, konnte Grabbes *Cid* bis auf den heutigen Tag bei der Mehrheit der Kritiker wenig Beifall ‚erzwingen‘.

Sogar der Grabbe-Spezialist Alfred Bergmann bezeichnete den *Cid* als „Werk der Nebenstunden“,² das auf Grund seiner Tendenz ins Absurde und Grotteske offensichtlich nicht zum ‚seriöseren‘ Spätwerk Grabbes gerechnet werden durfte. Daher entschied sich Bergmann, entgegen der Chronologie von Grabbes Werken, den Text in den zweiten und nicht in den ‚ernsthafteren‘ dritten Band (mit *Hannibal* und der *Hermannsschlacht*) seiner historisch-kritischen Gesamtausgabe aufzunehmen. Trotz dieser chronologischen Fehlordnung widmete Bergmanns Ausgabe dem Text allerdings mehr Aufmerksamkeit als die erste 1870 von Rudolf Gottschall herausgegebene Gesamtausgabe, in der *Cid* einfach nicht erwähnt wurde. Obwohl eine solche stiefmütterliche Behandlung des *Cid*-Textes bis heute noch in der Rezeptionsgeschichte des Stücks durchwirkt, hat es im Laufe der letzten Dezennien trotzdem auch kritische Stimmen gegeben, die für eine Wieder- oder Neu-Entdeckung von Grabbes „Opern- und Selbstparodie“ plädieren.³ Dieses erneute wissenschaftliche Interesse zeigt sich nicht zuletzt in der 2009 veröffentlichten und mit innovativen kritischen Beiträgen versorgten ersten selbständigen Ausgabe des Textes,⁴ die in wesentlichem Maße zu meiner eigenen Neu-Lektüre beigetragen hat.

Anknüpfend an die innovativen kritischen Lektüren der letzten Dezennien möchte ich in diesem Beitrag der dauerhaften Marginalisierung und wissenschaftlichen Vernachlässigung innerhalb der Grabbe-Kritik eine völlig andere

Sichtweise entgegen setzen, indem ich argumentieren werde, dass die spielerische, übertheatralisierte und scheinbar von jedem Sinn und jeder dramatischen Logik beraubte dramaturgische Konstellation von Grabbes *Cid*, die zu der durchaus negativen Rezeption des Textes Anlass gegeben hat, nicht ohne weiteres als bedeutungsloser Unsinn abgetan werden soll, sondern Grabbes ‚moderne‘ Dramaturgie kennzeichnet und bewusst als Gattungs-, Zeit- und Selbstkritik eingesetzt wird. Als Gattungs-, Zeit- und Selbstkritik weist der *Cid*, bei all seinem theatralen Exzess, übrigens deutliche Ähnlichkeiten sowohl mit Grabbes Früh- als auch Spätwerk auf, so dass das Stück nicht einfach als ‚Sonderfall‘ oder misslungener Seitensprung innerhalb seines Œuvres kategorisiert werden darf. In seiner ostentativ inszenierten Oberflächlichkeit, die sowohl als Kritik an der zeitgenössischen Opernpraxis als auch, allgemeiner, an überholten klassisch-idealistischen Ideengut und an der als un-heroisch empfundenen Vormärz-Zeit selbst interpretiert werden kann, wird Grabbes ‚Dramaturgie des Plus Ultra‘ (Volker Klotz), die schon seine älteren Dramen kennzeichnete, ad absurdum geführt. *Cid*, so wird hier behauptet, soll daher nicht so sehr als Ausnahme, sondern vielmehr als Beispiel der Modernität von Grabbes Dramaturgie betrachtet werden; eine ‚moderne‘ Dramaturgie, die in ihrer scheinbaren Bedeutungslosigkeit und Übertheatralisierung gerade den vom Autor oft angeklagten Verlust an Heroismus, Größe und Sinn widerspiegelt.

Wenn die ‚gespielte‘ Sinnlosigkeit im *Cid* als kritisches Potential betrachtet wird, so dürfte sogar die chronologische Einordnung des Stücks – entstanden zwischen den Geschichtsdramen *Hannibal* und der *Hermannsschlacht* – nicht so sehr überraschen. Indem Grabbes *Cid*, *Hannibal* und *Hermannsschlacht* eine gemeinsame Neigung zum theatralen Exzess aufweisen, die die Idee des großen Subjekts und der heroischen Schlacht unterminiert und Grabbes sogenannte geschichtsmächtige Kämpfer zu tragikomischen Theaterhelden macht, könnte seine ‚Opernparodie‘ tatsächlich als eine Art Verbindungselement innerhalb seines Spätwerks interpretiert werden. Einerseits knüpft Grabbes *Cid* unmittelbar an die groteske Inszenierung von Hannibals tragikomischem Ende am Hof des Theaterkönigs Prusias an; andererseits deuten die gekünstelten Dialoge zwischen *Cid* und Chimene schon auf die (über)theatralisierten Szenen zwischen Hermann und Thusnelda, Hermann und dem „Phrasenmacher“⁴⁵ Varus oder Hermann und seinen germanischen Nachfolgern voraus.

Die auf den ersten Blick nicht-evidente Verbindung, die hier innerhalb von Grabbes Spätwerk konstruiert wird, weist schließlich daraufhin, dass die Neu-Lektüre des *Cid*, die in diesem Beitrag vorgestellt wird, nicht nur ein anderes Licht auf den Text selber werfen will, sondern zu gleicher Zeit auf einer eingehenden Re-Lektüre von Grabbes Œuvre beruht, die, ausgehend von Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Grabbe als melancholischen

Modernen und seine Dramen als Herausforderungen für das postdramatische Theater interpretiert.

„Unspielbarkeit“ als Herausforderung für das postdramatische Theater

Dass *Der Cid* als „unaufführbar“ galt,⁶ war scheinbar definitiv bestätigt, als Peter Kleinschmidt 2002 die Uraufführung von Grabbes „Großer Oper in 2-5 Akten“ mit Musik von Michael Röhrl initiierte. Dass Grabbes Werke, und nicht zuletzt *Der Cid*, gerade auf Grund ihres theatralen Potentials, als Herausforderungen für aktuelle und innovative ‚Performances‘ und postdramatisches Theater begriffen werden können, wurde 2011/2012 noch Nachdruck verliehen, als das Badische Staatstheater mit *Gothland* ein „dramatisches Monstrum“ auf den Spielplan setzte.⁷ Obwohl Grabbes Debüt, genauso wie *Der Cid*, wegen seiner extremen Theatralität und des Mangels an dramaturgischer Logik und Wahrscheinlichkeit noch um die Jahrhundertwende als „eins der ungeheuerlichsten, unwahrscheinlichsten, unspielbarsten, unverständlichsten, ungenießbarsten Stücke der Theaterliteratur“ verrissen wurde,⁸ bildete gerade diese Privilegierung des Theatralen über das Dramatische den Kern der neuesten Spektakelaufführung in Karlsruhe. In einer fast vier Stunden dauernden Aneinanderreihung von Extremitäten und Grausamkeiten, die den Zuschauern an Hand von Drillbohrern, Kettensägen und mit roter Farbe übergossenen, komplett zerstückelten Schaufensterpuppen ostentativ vor Augen geführt wurden, inszenierte das Badische Staatstheater wie die ‚entleerte Welt‘ in Grabbes *Gothland* ‚maskenhaft neubelebt‘ wird.⁹ Dass die extreme Gewalt auf eine solch ostentative Weise inszeniert und (über)theatralisiert wurde, führte letztendlich dazu, dass das Übermaß an Gräuel und Gerede ins Karikaturistische oder sogar Komische umkippte und ein „rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick“ entstand.¹⁰ Dieses „rätselhafte Genügen“ lag übrigens bereits Ludwig Tiecks Kommentar zu Grabbes Erstlingsdrama zu Grunde, wenn er in seinem Brief an den Autor behauptete, dass das Werk ihn „angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt und [s]eine große Teilnahme für den Autor gewonnen [hat], von dem ich überzeugt bin, dass er was viel Besseres liefern kann; eine Tragödie ist es auf keinen Fall, aber auch kein Schauspiel“.¹¹

Das ambivalente Urteil Tiecks trifft Grabbes ‚moderne‘ Dramaturgie im Kern: Seine Dramen ziehen an und stoßen zugleich ab; sie langweilen auf eine faszinierende Weise und belustigen in ihrer Tristesse und Grausamkeit. Diese Spannung zwischen Faszination und Abscheu, zwischen Monstrosität und Genialität, zwischen Innovation und dramaturgischem Wahnsinn wirkt auch noch heute. Während aber Tieck Grabbes extreme Theatralität, die Tendenz ins Skurrile und Unbeholfene, die sich weder mit zeitgenössischen Formen und Poetiken des

Komischen noch mit solchen der Ironie deckt, nicht nur als anstößig herabwürdig, sondern das ganze Drama als Nicht-Schauspiel klassifiziert, weil es sich in keiner Weise mit seiner romantischen Ästhetik in Einklang bringen lässt, ergreift das heutige Theater gerade diese Tendenz zum Spektakulären und Exzessiven als dramaturgische Herausforderung und nutzt sie zu innovativen und provokativen Dramenexperimenten. Im Gegensatz zur Tendenz der deutschen Vormärz-Theater, sich selbst als „Erhaltungs- und Erbauungsbetriebe“ zu verstehen,¹² in denen der Autor nur noch als eine Art Fabrikarbeiter funktionieren dürfte, fordert Grabbes „wildgewordene Dramaturgie“¹³ ein Theater, „das dazu bereit war, sich substantiell selbst in Frage zu stellen, statt sich der Antworten sicher zu sein, und das die Texte in ihrer Provokation ernst nimmt und deshalb selbst provoziert, statt die Texte auf das Mittelmaß aller Dinge zurückzustutzen.“¹⁴

Indem das heutige (postdramatische) Theater sich von den klassischen dramaturgischen Kategorien wie Einheit von Ort, Zeit und Handlung verabschiedet und auf Kriterien wie Wahrscheinlichkeit oder tektonische Übersichtlichkeit verzichtet, vermag es, der extremen Theatralität von Grabbes Stücken – deren Tendenz zum theatralischen Exzess und zur Ostentation, d.h. ihre „Neigung zur dramatischen Überspitzung, zur sprachlichen Exaltiertheit, zur monströsen Überdrehung der Bilder, Metapher und Allegorien“,¹⁵ – gerecht zu werden, statt sie als Ursache für eine vermeintlich szenische Unaufführbarkeit zu benennen. Daher sind es nicht zufällig gerade Werke wie *Gothland* oder *Cid*, die in der Rezeptionsgeschichte meistens als ‚dramaturgisch gescheitert‘ oder nicht-bühnengerecht beurteilt worden sind, aber heutige Dramatiker am meisten faszinieren können.

Kontingenz statt Transzendenz: (Selbst)Spott als Zeit – und Gattungskritik

Entstanden im Mai 1835, nicht zufällig kurz nachdem Grabbe seinen kritischen Aufsatz *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne* verfasst hat, nimmt *Der Cid* in seinem radikalen Verstoß gegen die klassische Dramaturgie und die traditionellen Erwartungsmuster, sowohl den biedermeierlichen Zeitgeist, die zeitgenössische Theaterpraxis und deren Repräsentanten als auch Grabbes eigene dramaturgische Tendenz zur (barocken) Übertheatralisierung des dramatischen Stoffes aufs Korn. Zentral in der förmlichen wie inhaltlichen Konzeption des Textes steht die Idee der Kontingenz, mit der Grabbe sich selbst und seine Zeitgenossen am Anfang des 19. Jahrhunderts konfrontiert sah. Wie er bereits 1831 in der melancholisch-theatralen Einführung seines kritischen Essays zur Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller zum Ausdruck brachte, implizierte der Einbruch des

Kontingenz-Gedankens in die traditionellen eschatologisch orientierten Deutungsmodelle eine radikale Sinnentleerung, die nicht mehr aufgehalten, sondern nur noch auf barocke Weise maskenhaft neubelebt werden konnte. „Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch, und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor, und repetierten und überlegten das Geschehene.“¹⁶ Für Grabbe und seine Zeitgenossen, die als Leserschaft aus dem Buch der Welt hinausgeworfen seien und sozusagen einer ‚Nachzeit‘ angehörten, in der die Geschichte als Erlebnis unverfügbar und unlesbar geworden war, blieb nichts anderes mehr übrig, als die Überreste der großen Geschichte zu einem imaginären *re-enactment* zusammen zu fügen.

Wenn Grabbe in seinem melancholischen Blick auf die eigene Zeit auf die alte Metapher vom Buch der Welt zurückgreift, setzt er seine ‚moderne‘ Erfahrung der zerstörten Beziehung zwischen Welt und Sinn bzw. Objekt und Subjekt der Geschichte nicht nur in Verbindung mit der barocken Problematisierung der Lesbarkeit der Welt, sondern er kritisiert zugleich die Idealisierung und Harmonisierung dieses zerstörten Verhältnisses, wie sie von der deutschen Klassik anvisiert wurde. Statt die Kontingenz der weltlichen und menschlichen Existenz in ‚bedeutungsvollen‘ Harmonisierungsprozessen aufzuheben oder als negative Elemente auszugrenzen, wie es das kritische Kontingenz-Denken von der Frühen Neuzeit über die Aufklärung bis zur Klassik praktiziert hat,¹⁷ verfolgt Grabbe in seinen Werken den umgekehrten Weg. Durch Verzicht auf jede Versöhnung oder Aufhebung von Paradoxen oder Widersprüchlichkeiten ist sein Œuvre durch Ambivalenzen und Spannungen gekennzeichnet, die den Werken und ihren Protagonisten – wie auch dem Dichter – ihre ‚Modernität‘ geben.

Dass Grabbe sich in seinem *Cid* mit der moderne Idee der Kontingenz auseinandersetzt, zeigt sich sowohl in der Form als im Inhalt des Stücks. Förmlich präsentiert *Cid* sich als zufällige Aneinanderreihung unterschiedlicher banaler Szenen, die kein internes Kausalverhältnis mehr aufweisen und demzufolge keinen eindeutigen Plot mehr generieren können. Wenn Dr. Schiff aus einer meta-theatralen Perspektive bemerkt, „Es ist keine Handlung im Stück“ (*Cid* 21), trifft er den wunden Punkt: Die ostentative Inszenierung der Sinnentleerung, die Grabbe in den inhaltslosen Dialogen und dem theatralen Exzess der zeitgenössischen Opern auf exemplarische Weise reflektiert sieht, macht er zum Objekt seiner eigenen kritischen Persiflage und führt sie ad absurdum. Infolge dessen schwelgt das ganze Stück in nichts sagenden Reimen und Dialogen, die andauernd von den Figuren selber unterbrochen werden, indem diese dazu neigen, immer wieder aus der Rolle zu fallen und ihren Text selber zu kommentieren. Von Anfang an verleiht das Schema des gepaarten Reims den Dialogen einen simplifizierenden und unnatürlichen Effekt.

CHIMENE Nun:

Die guten Dichter folgen der Natur,
Und treffen gern die freiste Spur.

PLATEN Was könnte man da noch nicht alles reimen? Nur, Kur,
Hur, Fuhr, Ur, Muhr in Steinmark, Troubadour – – Endlos –
Ich verspar es für die nach meinem Tode von mir versprochenen
Heldengedichte.

CHIMENE Wird Cid durch die Feinde dringen,
So will ich ihm eine Arie singen.

BURGMÜLLER Das geht so leicht nicht, ich muß erst den Text haben.

CHIMENE Text ist Textkäse, Bester. Machen Sie mir einige Flötentöne,
dann ein Paar Donnerschläge, dann wieder Süßigkeiten,
und zuletzt den Finalschweif. Das kennen Sie ja aus tausend
Opern. Flicken Sie auch einige Harfen und Vulkane hinein. (Cid 20)

Wenn Burgmüller in einem Gespräch mit Chimene anmerkt, dass sie noch keine Arie singen könne, weil er den Text noch nicht habe, wird die Wichtigkeit des Textes von Chimene selber sofort relativiert, indem sie ihn dazu auffordert, schnell etwas zusammenzubasteln. Die exzessive Theatralität, für die Chimene plädiert, spielt auf parodistische Weise auf die konkrete Realität der zeitgenössischen Oper an:

Die heroische Oper war durch ihr im Schlegelschen Begriff ‚exzentrisches‘ Pathos ebenso wie durch den gewaltigen Aufwand an Ausstattung und Bühnenmaschinerie durchaus im Sinne Jean Pauls parodieverdächtig, nicht zuletzt, weil darin die von der Weimarer Klassik diskriminierte barocke Bühnentradition fortlebte.¹⁸

Indem Grabbe mit den Protagonisten Cid und Chimene einige „im Kostümfundus des Theaters versunkene Gestalten“ wieder aufgreift und ihre (Liebes-) Geschichte in durchaus gekünstelten und textarmen Dialogen parodiert,¹⁹ kritisiert er tatsächlich die zeitgenössische Opernpraxis, die sich kaum darum bemühte, neue Themen einzuführen oder den Texten mehr Substanz zu verleihen. Diese Kritik wird von Grabbe sowohl indirekt, an Hand einer exzessiven Theatralität ohne Inhalt oder dramaturgische Logik, als direkt, in der Verwischung der Grenze zwischen inner- und außerdramatischer Realität, geäußert. Die meta-theatralen Kommentare der Figuren sollen aber nicht als ‚romantische Ironie‘ im Tieck’schen Sinne gelesen werden. Statt auf eine Superiorität des romantischen Ichs hinzuweisen, bestätigen sie nur die immanente Sinnlosigkeit einer geschlossenen Welt. „Tatsächlich aber geht es Grabbe nicht mehr um die ironische Aufhebung der Theaterillusion als verkehrte Welt, sondern um die Erscheinung einer Wirklichkeit, die nicht weniger absurd ist als ihre theatralische Verkleidung.“²⁰

Vor dem Hintergrund der ‚modernen‘ Erfahrung der Kontingenz der Geschichte und des damit einhergehenden „Ausfalls aller Eschatologie“ wird die Beziehung zum Transzendenten gelöst,²¹ so dass auch die Idee der heroischen Schlacht ins Banale und ins Absurde versinkt und sogar die Liebe zwischen Cid und Chimene zu einer Farce wird. „Losgelöst aus seinen transzendenten Bedingungen und Zusammenhängen wird der Konflikt von Macht und Liebe zur Groteske, weil er sich als gegenstandslos erweist.“²² Dass die Liebe zwischen Cid und Chimene von jeden romantisch-idealistischen Konnotationen beraubt wird, zeigt sich, wenn Cid seine Liebe zu Chimene in nichts anderem als Zufall und seinen eigenen körperlichen Trieben begründet sieht.

Chimene – Sie ist eigentlich nicht hübscher als 3,00000000 andere. Aber ich wurde mit ihr bekannt, kukt’ ihr ins Auge, sah ihren Busen, vergaß ihre lange Nase, hatte noch allerlei Gesinnungen, und dergestalt wuchs Liebe so, daß ich ihrerwillen hier die Mohren totschiage. (Cid 15)

Die zerstörte Beziehung zwischen Physis und Bedeutung, Handlung und Sinn, die den traditionellen literarischen Stoff zu einem „furchtbare[n] Spektakel“ (Cid 22) macht, zeigt sich zum Beispiel in der Szene „8b. oder bäh, wegen der Schafe“ (Cid 32). Das Wortspiel in der Szenenangabe deutet bereits auf den komischen Grundton des ganzen Fragments hin, in dem nicht nur die Idee der heroischen Schlacht, sondern zu gleicher Zeit Grabbes eigene massenhaften Schlachtszenen, wie sie im *Gothland-* oder *Napoleon-*Drama evoziert wurden, parodiert werden.²³ Nicht zufällig werden wiederum seine Zeitgenossen auf dem literarischen Feld zum Objekt des Spottes gemacht, wie es bereits in seiner Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* der Fall war.

Weites Schlachtfeld mit praktikablen Fenstern am Himmel
Rechts vom Zuschauer Cid zu Schaf, links eine Million Gegner

CID Dies ist ein schreckenvoller Tag!
 Wenn nur das Schaf die Feinde mag!
 Haha!
Das Schaf beginnt die Million aufzufressen
 Solch feige Memmen habe ich nie gesehn!
 Was sind sie?

SCHAF Herr Cid, es sind neuere Dichter.

CID Das Gelichter!

SCHAF Jetzt kommt die
 Kavallerie!

CID Nur Vögel, Stieglitze –

Hättst Du der Frau ein Kind gemacht.
 Sie hätte sich nicht umgebracht.
 Hättst du's nicht eckelhaft beschrien,
 So hätt ichs schweigend dir verziehen.
 SCHAF *nachdem es alles aufgefressen* Ich bin satt.
 CID Das ist viel, Herr Schaf.
Galoppiert mit dem Schaf ab (Cid 32f.)

Dass gerade ein Schaf die Rolle des heroischen Subjekts im Kampf übernimmt und die Schlacht mit den banalen Worten „Ich bin satt“ beendet, führt dazu, dass der inszenierte Kampf des Einzelnen gegen die Vielen jeden heroischen oder idealistischen Anspruch verliert. Nicht nur bilden die „feigen Memmen“, trotz ihrer zahlreichen Anwesenheit, keinen lobenswürdigen Gegner; die ganze Schlacht wird als eine riesige Fresserei konzipiert, so dass das höhere Ziel, für das gekämpft werden soll, auf rein körperliche Bedürfnisse reduziert wird.

Indem Grabbe die ganze Szene außerdem als „Weites Schlachtfeld mit praktikablen Fenstern am Himmel“ einrahmt, wird die Spannung zwischen Materialität und Idealität mit einer barocken Konzeptualisierung der Welt verbunden. Die „praktikablen Fenster am Himmel“ verweisen auf parodistische Weise auf die Spuren einer verloren gegangenen Transzendenz, die den Lauf der Geschichte zu bestimmen schien. Mit dieser Parodie der transzendenten Perspektive betont die Szene aber gerade die Immanenz einer Welt, wie sie bereits von Grabbes Hannibal-Figur auf den Punkt gebracht wurde: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal drin.“²⁴ Zugleich deutet sie schon auf die Schlusszene der *Hermannsschlacht* hin, in der die Christus-Figur, nachdem Kaiser Augustus buchstäblich von der Bühne abgetreten ist und sein Eintreffen angekündigt hat, als ein Deus ex machina in die weltliche Immanenz einzubrechen scheint.

Der Cid im Kontext von Grabbes Spätwerk

Was die Beziehung zwischen *Cid*, *Hannibal* und *Hermannsschlacht* angeht, ist es tatsächlich so, dass der Text auf den ersten Blick eine Ausnahmeposition in Grabbes Spätwerk einzunehmen scheint: *Der Cid* „passt nicht zum Mythos der letzten Lebensmonate“²⁵ und präsentiert sich als ein Seitensprung in Sachen Komik während der Arbeit am ‚seriöseren Werk‘. Grabbe selber scheint dies übrigens zu bestätigen mit seinem Brief an den Buchhändler Schreiner, der den Operntext nicht in einem Band zusammen mit *Hannibal*, *Aschenbrödel II* und der Abhandlung *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne* 1835 veröffentlichen wollte.

Mit Cid haben Sie sich geirrt. Der ist ein Spaß, und mir scheint's, als dächten Sie, ich hätte je an seinen Druck gedacht. Ich schickte das dumme Zeug Ihnen nur zum Lachen zu, um's nachher Burgmüller zu überliefern, dem's gehört. [...] Wär's irgendwo als Faschingsposse von Burgmüller, toll componirt, unterzubringen, könnt's Gelegenheit geben, der neueren Oper fernerweitige Hiebe beizubringen.²⁶

Dass Grabbe den *Cid* selber als Spaß und Faschingsposse bezeichnet, bedeutet aber nicht, dass er als Text aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht ernst genommen werden sollte. Die bewusst konstruierte Oberflächlichkeit und Theatralität, die die komischen Effekte generiert und sowohl als Gattungs- als auch als Vormärz-Kritik interpretiert werden kann, scheint dabei nicht weniger durchdacht als der Aufbau seiner Geschichtsdramen, in denen ebenfalls der Verlust von Transzendenz, Heroismus und Sinn angeklagt und maskenhaft neubelebt wird. So führt der theatralische Anfang von Grabbes *Cid* den tragikomischen Grundton des Hannibal-Schlusses weiter.

PRUSIAS Jetzt ist der Moment in das Leben getreten, wo es das zu tun gilt, was ich in mancher Tragödie ahnungsvoll hingeschrieben: edel und königlich sein gegen die Toten!

Er nimmt seinen roten Mantel ab.

Hannibal war, wie ich oft gesagt, ein zu rascher, unüberlegamer Mann, – hart kam mir die Gastfreundschaft zu stehen, welche ich ihm erwies, – aber er war doch einmal mein Gastfreund, und darum seien seine Fehler, seine Abstammung vergessen, ihn und sie deck ich zu mit diesem Königsmantel! Grad so machte es Alexander mit Dareios!

DAS GEFOLG *will Beifall jubeln.* O –

PRUSIAS Wartet – diese Falte am Zipfel des Mantels liegt nicht recht – Auch sie zu bessern, sei mir nicht zu niedrig!

DAS GEFOLG Hoch Prusias, größter der Könige! (HKA III, 154)

Während im Untergang des tragischen Helden das Transzendente bestätigt und anerkannt wird, parodiert Grabbes tragikomische Einrahmung von Hannibals Aufbahrung nur noch diese Idee. Indem der Theaterkönig Prusias das Ritual auf eine solch groteske Weise inszeniert, kippt die ganze Szene in ein sinnentleertes, parodistisches Spektakel um, das Hannibals Scheitern an der Idee des bedeutungsvollen Todes ostentativ zur Schau stellt. Das exzessive Pathos und das gekünstelte Reimschema, das die *Cid*-Dialoge bestimmt, knüpft dabei an Prusias' Parodieren des Pathos der klassischen Tragödien und seine Obsession mit poetischer Form an.

Dass Hannibals letzter Auftritt, post mortem, sich im geschlossenen, begrenzten Raum einer inszenierten Theater-Bühne abspielt, spiegelt dessen Hand-

lungsunfähigkeit und Überholtheit innerhalb einer von kollektiven Machtstrukturen beherrschten Welt wider. Zu gleicher Zeit trägt diese theatralisch inszenierte Schlusszene die Spuren eines typisch vormärzlichen Zeitbewusstseins, aus dessen Perspektive historische Größe nicht länger als unmittelbare Erfahrung, sondern nur noch in nachgespielter Form verfügbar ist. Deshalb werden alle Handlungen explizit als Sprechhandlungen inszeniert, nicht weil für die Sprechhandlung nun einmal das Theater der richtige Schauplatz ist, sondern weil das Handeln der heroischen Figuren aus vormärzlicher Perspektive unvermeidlich in einer Form der Theatralität verharren muss. Es ist gerade dieser theatrale Exzess, der nicht nur den Cid, sondern auch Hannibal und vor allem Hermann zu ‚Theaterhelden‘ macht. Statt seine Protagonisten als heroische Kämpfer zu inszenieren, neigt Grabbe in *Hannibal* und *Hermannsschlacht* dazu, die Schlachtszenen selber auszublenden. So wird in *Hannibal* die den Krieg entscheidende Schlacht bei Zama nur auf indirekte Weise, an Hand einer Teichoskopie dargestellt. Von einem Tor Karthagos berichten ein Pförtner und sein Knabe über Hannibals Kampf gegen die Römer. Dass die historische Schlacht aus einer un-heroischen („Pförtner“) und zum Teil auch naiv-kindlichen Außen-seiterperspektive vermittelt wird, spiegelt nicht nur die Unverfügbarkeit des historischen Ereignisses wider, sondern inszeniert dieses zugleich als ein spannendes Theater-Spiel, zu dem Grabbe die ‚große‘ Geschichte in der Vormärz-Zeit reduziert sah.

Genauso wie im *Hannibal* wird auch in der *Hermannsschlacht* der Kampf zwischen Römern und Germanen vor allem durch Regieanweisungen, Dialoge oder Botenberichte wiedergegeben. Das dramatische Gewicht legt Grabbe auf die ersten zwei Sequenzen, „Eingang“ und „Erster Tag“, die qua Umfang fast die Hälfte der totalen Spielzeit ausmachen. Der Vorlauf zum Kampf erhält somit mehr Bedeutung als die Schlacht selber, die in fünf kurzen Sequenzen von insgesamt nur 20 Seiten zusammengefasst wird. Trotz der kriegereischen Gräueltaten, die der Stoff bieten könnte, gibt es in Grabbes Hermann-Bearbeitung (z.B. im Gegensatz zu Kleists) keine Tragik oder heroische Kampfszenen. Stattdessen wird die Schlacht als theatralisch orchestriertes ‚Kriegsspiel‘ inszeniert, das sich fast planmäßig im Laufe von acht Sequenzen, drei Tagen und drei Nächten (eingeraht von einem Eingang und einem Schluss), nach den Gesetzen von Wirkung und Gegenwirkung entfaltet. Mit dem (partiellen) Ausblenden der Schlachtszenen geht außerdem eine Re-Konzeptualisierung des ‚heroischen‘ Subjekts einher. Wo Hannibal, trotz seiner von den umgebenden sozio-politischen Konstellationen bewirkten Handlungsunfähigkeit, noch die Reminiszenz an die Werte und Charakterzüge eines geschichtsmächtigen Kämpfers in sich trägt, tritt mit Hermann eine durchaus ambivalente Figur auf, die schon zum Theaterheld geworden ist und der in dem wechselnden Rollenspiel zwischen Römern und Germanen die

notwendige Tatkraft und Authentizität fehlt, um ihre Autorität völlig gelten zu lassen und den germanischen Untertanen die Idee einer nationalen Identität beizubringen: „HERMANN Deutschland! – EINIGE IN SEINEM HEER Er spricht oft davon. Wo liegt das Deutschland eigentlich?“ (HKA III, 353)

Statt als tatkräftiger heroischer Kämpfer aufzutreten, der mit militärischer Machtdemonstration und edelmütiger Opferbereitschaft den Sieg über die Römer erringt, schwelgt Grabbes Hermann-Figur vor allem in endlosem, bühnenähnlichem gekünsteltem Gerede, so dass der Versuch, Sprache als Mittel zur Verwirklichung seiner politischen Ambitionen anzuwenden, letztendlich scheitern muss. Infolge der theatralischen Inszenierung von Grabbes Protagonisten meint Wolfgang Braungart, dass sich das Bild des traditionellen Geschichtshelden bei Grabbe tatsächlich wesentlich in Richtung eines ästhetisierten und handlungsunfähigen Theaterhelden verschiebt: „Der Schauspieler ist der eigentliche ‚Heros‘ der Geschichte. Anders: Der Heros ist nichts als ein besonders geschickter Schauspieler.“²⁷ Vielleicht am gekünsteltesten klingen die Dialoge zwischen Hermann und seiner Frau Thusnelda, die alternierend die Rolle der liebenden Hausfrau und der vaterländischen Kämpferin und damit eine ähnlich ambivalente Position wie Hermann einnimmt. Das erste Wiedersehen zwischen den beiden in der vierten Szene des Eingangs hört sich fast ebenso pathetisch an wie die Begegnungen zwischen Cid und Chimene in Grabbes Opernparodie.

HERMANN Mein Land bleibt auch im Winter das Land der Rose, wie die Barden es benennen. Deine Wangen bezeugen es. – Du wendest dich ab und hältst die Hand vor die Augen?

THUSNELDA Deine neue römische Ritterrüstung blendet.

HERMANN Auch diesen Siegelring sandte mir der Kaiser.

THUSNELDA Wehe, Weh! Der erste im heißen Süden geschmiedete Ring, der dich, mich, den ganzen Norden an Italien kettet.

HERMANN Tränen? Pfui.

THUSNELDA Freilich, ein Vaterlandsverräter ist der Träne nicht wert. Wer aber kann sie zurückhalten?

HERMANN Weine aus. Ich setze mich so lang bis du fertig bist.

THUSNELDA Du! Erniedrigt durch diese goldnen Schuppen zu einem Goldkäfer! Bist du ein echter Held in Eisen oder ein augustischer Schmetterling in bunten Flügeldecken?

[...]

HERMANN Gesetz, ich hätte die Römer und dich getäuscht, Stahl gewetzt, während du Zwirn gefädelt hast. Sie hätten sich umsonst gefreut, du hättest dich umsonst geängstet?

THUSNELDA Herr, Erretter, Hermann! Jetzt begreif ich alles, ich umarme dich! Die Freude ists, die meine Arme beflügelt, und nun stürz ich vor Reue dir zu Füßen!

Ich Unglückliche, trag mir meine Vorwürfe nicht nach! ‚s ist Landessitte, eine Beleidigung nicht zu vergessen. (HKA III, 333f.)

Vor allem die angewandte Metaphorik der (vergoldeten) Blendung, des Goldkäfers und Schmetterlings und die exzessive Theatralität und Gestik, mit der die Figuren die Szene gestalten, weist bereits auf eine ironische Lektüre dieser Passage hin, in der sich alles um Schein, Blendwerk und Täuschung dreht. Der theatrale Exzess, der dazu führt, dass die Figuren als tragikomische Theatergestalten erscheinen, bezieht sich aber nicht nur auf die dramaturgische Charakterisierung, sondern stellt zugleich den Status als ‚Geschichtsdrama‘ in Frage. Vielmehr als ein (nationalistisch orientiertes) Geschichtsdrama zu dem historischen Sieg des germanischen Feldherren Hermann über die römischen Truppen von Varus in der Nähe des Teutoburger Waldes im Jahre 9 nach Christus entpuppt sich Grabbes Stück als *Theater* dieser historischen Schlacht, in dem die Wirkung/Performanz der Kriegsrhetorik im Zeichen der Entwicklung der nationalistischen Idee durch Zitate und Parodien inszeniert wird. Als zum Theater gewordenes Geschichtsdrama inszeniert Grabbes *Hermannsschlacht* ein Spiel mit der eigenen Theatralität, das den Status des ernsthaften Geschichtsdramas grundsätzlich unterminiert und der ganzen Schlacht possenähnliche Merkmale verleiht. Dass *Die Hermannsschlacht* sich auf der engen Grenze zwischen Geschichtsdrama und Parodie bewegt, zeigt sich zum Beispiel in Varus' Reaktion auf seinen nahenden Untergang:

VARUS Legionen, ewige Schande wälzt ihr über eure früher so glorreichen Namen, wenn ihr jetzt nicht eure Fehler von gestern und vorgestern durch neuen, ungedämpfteren Mut verbessert. Bedenkt: es sind nur feige, betrügerische Barbaren, mit denen wir streiten, nur vierhundert Schritt Höhe sinds bis zu jenem Blachfeld, unser Weg dahinter ist weite, freie Ebene. Tirilili! Trallera! Ihr Tubabläser und Cymbelschläger, Kriegsmusik, fröhliche!

EIN SOLDAT Wie lustig der Feldherr wird!

VARUS *hat die Bemerkung gehört, für sich* Was lernt man nicht im Unglück? Gar Heiterkeit und Possenreißerei! (HKA III, 374)

Dass Varus das Ende der Schlacht mit „Heiterkeit und Possenreißerei“ begrüßt, zeigt, wie Grabbes *Hermannsschlacht* die Persiflage in sich anklingen lässt. Der spielerische, theatrale Charakter der Inszenierung der Schlacht wird nicht zufällig im Auftritt der Thusnelda-Figur bestätigt, wenn sie als „Walküre“ vor den Truppen erscheint.

Thusnelda, in einem Wagen, dessen braune Renner sie selbst lenkt, erscheint auf der Höhe.

DAS DEUTSCHE HEER *sich umblickend* Eine Walküre über uns!

HERMANN Viel Besseres: mein Weib, bei mir in der Stunde der Gefahr! – – Und fürchtest du nicht vor den römischen Geschossen?

THUSNELDA Du bist ja mit mir unter ihnen. – Ich bring euch Speis und Trank und zwanzigtausend Mann. – Laß das zürnende Rütteln an meinem Wagen. Die Speichen könnten leicht auseinandergehen. Zu Haus ist alles, ungeachtet meiner Abwesenheit in Ordnung.

HERMANN Kein Zorn, nur Freude rüttelt an dem Wagen.

THUSNELDA Nimm dieses Tuch und trockne deine Stirn, du bist erhitzt. Das darf ein Feldherr nicht sein, wie ich glaube. (HKA III, 349)

Mit ihrem ostentativen Auftritt als ‚Walküre‘, die den Soldaten Essen bringt und ihren Mann dazu auffordert, die Stirn zu trocken, weil dies nicht zur Rolle eines Feldherren passe, ‚wie sie glaubt‘, erscheint Thusnelda fast als Parodie des traditionellen Bildes der ‚deutschen Mutter‘, die sich um die Kinder und ihren Mann kümmern soll. Das von ihr selber inszenierte Verstellspiel, das die Soldaten während des ‚Kriegsspiels‘ inspirieren soll, spielt zwar auf die Idee eines aus nationalistischer Perspektive notwendigen imaginären Identifikationsbildes an,²⁸ erhält aber einen solchen theatralen Charakter, das es lächerlich wird. Genau wie Hermann nur noch den Feldherren spielen kann, ihn aber nicht mehr verkörpert, führt auch Thusnelda ihr eigenes Intermezzo auf.

THUSNELDA *senkt ihr Haupt noch tiefer, blickt ihn bedeutungsvoll an, und schließt die Augenlider fester als zuvor.*

HERMANN Ich verstehe. *Laut.* Die Fürstin, welche euch im Kampfe Lebensmittel brachte, schläft im Vertrauen auf eure Waffen – Wer stritte nicht für ihren Schlaf und ihren Schutz?

DIE DEUTSCHEN Wir alle! (HKA III, 351f.)

Schließlich ist es auch wiederum Thusnelda, als theatralische Verkörperung der ‚deutschen Mutter‘, die das ganze Kriegsspiel definitiv aufbricht, indem sie Hermann und seine Soldaten nach Hause ruft, sie zum Speisen und Trinken einlädt und damit seinen Ambitionen, weiter nach Rom zu ziehen, ein Ende setzt.

In seiner ausgesprochenen Theatralität und seinem tragikomischen Grundton setzen sich in Grabbes letztem Drama dramaturgische Tendenzen durch, die bereits in der ‚Faschingsposse‘²⁹ *Cid* radikalisiert und ins Grotteske geführt wurden. Obwohl die verschrobene Persiflage des traditionellen *Cid*-Stoffes auf den ersten Blick nicht mit einem ‚nationalen‘ Geschichtsdrama in Verbindung

gebracht werden kann, da der Status als Nationalmythos eine ironische Lektüre auszuschließen scheint und das Bild eines Theaterkönigs schwer mit der Idee eines nationalen Helden zu vereinbaren ist, lässt sich m.E. auf Grund der gemeinsamen Tendenz zum theatralen Exzess eine engere Beziehung zwischen beiden Texten konstruieren, als bisher in der Rezeptionsgeschichte angenommen worden ist. Die Verwandtschaft zwischen der Opernparodie und dem letzten Geschichtsdrama gründet dabei auf der These, dass *Die Hermannsschlacht* als Parodie des Geschichtsdramas gelesen werden könnte. Grabbes melancholisch-modernem Blick auf die eigene Zeit entsprechend, entfaltet sich seine Bearbeitung des ‚mythischen‘ Erzählstoffes dabei als Inszenierung wiederholter Geschichte, in der das ursprünglich Ernsthafte zur Farce und der Nationalheld zum Theaterkönig wird.

Anmerkungen

- 1 Zur Rezeptionsgeschichte von Grabbes *Cid* siehe u.a.: Detlev Kopp: *Der Cid* in der Grabbe-Forschung. In: 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 (Vormärz-Studien, 17). Bielefeld 2009, S. 61-75; 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, insbes. S. 285-292.
- 2 Alfred Bergmann: *Christian Dietrich Grabbe. Chronik seines Lebens. 1801-1836*. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft zusammengestellt. Detmold 1954, S. 54.
- 3 Olaf Kutzmutz: *Grabbe. Klassiker ex negativo*. Bielefeld 1995, S. 176.
- 4 Grabbe: *Der Cid* (Anm. 1). Die Zitate sind dieser Neu-Ausgabe entnommen und werden im Folgenden mit der Sigle *Cid* und der Seitenangabe nachgewiesen.
- 5 Christian Dietrich Grabbe: *Die Hermannsschlacht*. In: *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. 3, S. 317-380; im Folgenden mit Angabe von Band und Seite nach dem Zitat nachgewiesen.
- 6 Christian Dietrich Grabbe: *Werke*. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1975-1977, Bd. 3, S. 253.
- 7 Benno von Wiese: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg 1948, S. 461. Zur Inszenierung vgl. Peter Schütze: *Grabbe auf der Bühne*. „Herzog Theodor von Gothland“ in Karlsruhe. In: *Grabbe-Jahrbuch* 30/31 (2011/12), S. 26-39; Nina Steinhilber: *Annäherung an eine „Monstertragödie“*. Zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. *Ebd.*, S. 40-63.
- 8 Jörg Aufenanger: *Das Lachen der Verzweigung*. Grabbe: ein Leben. Frankfurt/M. 2001, S. 50.

- 9 Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, Bd. 1.1, S. 204-430, hier S. 318: „Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt *maskenhaft* neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“
- 10 Ebd.
- 11 Kopie eines Briefes von Ludwig Tieck. HKA I, 3-7, hier 3-5.
- 12 Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 13-25, hier S. 19.
- 13 Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Stuttgart 1972, Bd. 2, S. 353.
- 14 Porrmann: Für welche Bühne (Anm. 12), S. 23.
- 15 Ralf Schnell: Zur Tradition des barocken Trauerspiels bei Grabbe und Hebbel. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 11-25, hier S. 15.
- 16 Christian Dietrich Grabbe: Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. HKA IV, 93-110, hier 93.
- 17 Vgl. Dieter Heimböckel: Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel. In: Ders.(Hrsg.): Kleist. Vom Schreiben in der Moderne. Moderne-Studien 14. Bielefeld 2013, S. 23-47, hier S. 32ff.: „Im Kontext ihrer historischen Verortung erweist sich Kontingenz um 1800 insofern als eine Denkfigur, die im Vergleich zu ihrem frühneuzeitlicher Verständnis einer beachtlichen Umwertung unterzogen wird. Hobbes und Spinoza etwa weisen den Zufall noch ‚als objektive Kategorie kausaler Determinationsbeziehungen innerhalb der Welt‘ zurück, während sich Locke und Hume in der Ablehnung des Zufalls ‚als Negation des Wissens‘ einig sind. Ein solch kritisches Kontingenz-Denken hält sich über die Aufklärung hinaus bis zur Klassik und dient hier wie dort der Zurückdrängung und/oder ‚Domestizierung des Zufalls zugunsten einer im gesetzmäßigen Kausalnexus verorteten Geschehenslinie‘. Ein auf den gegenseitigen Zusammenhang aufgerichtetes Streben nach Vernunft müsse sich, so Wilhelm von Humboldt, darum bemühen, überall ‚den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daß in dem Gebiete des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen scheine, im Gebiete des Handelns nicht herrsche‘. Entsprechend wertet Goethe das ‚Zufällig-Wirkliche‘ als ‚das Gemeine‘ ab und sieht es dort allenfalls ästhetisch integrierbar, wo der Mensch ‚dem Zufall eine Form zu geben‘ sucht.“
- 18 Kurt Jauslin: Grabbes Endspiel. In: Grabbe: Der Cid (Anm. 1), S. 77-101, hier S. 79.
- 19 Porrmann: „Mit dem Cid haben Sie sich geirrt.“ (Anm. 1), S. 286.
- 20 Jauslin: Grabbes Endspiel (Anm. 18), S. 92.
- 21 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (Anm. 9), S. 259.
- 22 Jauslin: Grabbes Endspiel (Anm. 18), S. 86.
- 23 Dass Grabbe den theatralen Exzess der von ihm selber inszenierten Schlachtszenen verspottet, zeigt sich auch auf exemplarische Weise in der zweiten Szene „Schlachtfeld bei Toledo“, in der der Cid die Mohren besiegt.

- 24 Christian Dietrich Grabbe: Hannibal. HKA III, 83-154, hier 153.
- 25 Porrmann: „Mit dem Cid haben Sie sich geirrt.“ (Anm. 1), S. 285.
- 26 Grabbe an Carl Georg Schreiner, 25. Mai 1835. HKA VI, 237.
- 27 Wolfgang Braungart: „Guten Abend, liebe Männchen.“ Grabbes Hermannsschlacht. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008, S. 261-281, hier S. 272. Zu Grabbes *Hermannsschlacht* als Parodie des Geschichtsdramas siehe auch: Jan Martin Herbst: „Deutsche Helden“: Hermanns- und Reformationsdramen im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2011. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 67-80. Unter: <http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2495663>.
- 28 Vgl. Albrecht Koschorke u.a.: Der fiktive Staat. Frankfurt/M. 2007, S. 11. „Allein damit sich eine Ansammlung von Individuen als kollektiver Agent begreifen kann, um sich überhaupt institutionsfähig zu machen, ist eine Reihe von schöpferischen ästhetischen Prozeduren erforderlich. Es müssen Vorstellungen von Einheit und Ganzheit geschaffen werden, über deren Vermittlung die Beteiligten erst rückwirkend zu einem Selbstverhältnis, zu einem Eigenbild finden.“
- 29 Grabbe an Carl Georg Schreiner, 25. Mai 1835. HKA VI, 237.

MATTHIAS SCHAFFRICK

Von der gottlosen Welt zum christlichen Wunderknaben Zerfall des Politischen und Rückkehr der Religion bei Christian Dietrich Grabbe (mit einem Exkurs zum Christus-Fragment)

1. Grabbe im Theater, Grabbe im Seminar

Zwischen den Theaterspielplänen und den neu erscheinenden Dramen einer Epoche klafft häufig ein Graben. Traditionelle Inszenierungen der Klassiker locken oft mehr Publikum ins Parkett und in die Ränge als sperrige postdramatische Inszenierungen hoch- oder nachmoderner, sprachlich experimenteller Diskursdramen. Das zeitgenössische Drama wird zum Lesedrama. Den darin sich abzeichnenden „Ausschluß der bedeutenden Dramatik der Epoche von der Bühne“ deutet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrer *Geschichte des Dramas* „als Indikator einer tiefen gesellschaftlichen Krise.“¹ Dies gilt für die Gegenwart, in der politische, wirtschaftliche oder soziale Krisen allgegenwärtig sind, derer sich zeitgenössische Theaterautorinnen und -autoren übrigens sehr gezielt annehmen. Dies gilt ebenso für das frühe 19. Jahrhundert, auf das sich Fischer-Lichte in dem Zitat bezieht.

Im deutschsprachigen Raum waren damals vor allem Kleist (1777-1811), Büchner (1813-1837) und Grabbe (1801-1836) vom Bühnenbann betroffen. Die diagnostizierte Krise offenbart sich also in der umrissenen „Kluft“ zwischen „der öffentlichen Institution des Theaters“, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eskapistische Zerstreungs-, Unterhaltungs- und Selbstvergewisserungsinstitution des Klein- und Großbürgertums fungierte, einerseits, und dem „ästhetisch avancierten Drama“ andererseits,² das die großen Geschichtserzählungen der nationalen und individuellen Identität erschüttert, die gefürchtete Destabilisierung des Selbst in Szene setzt und den metaphysischen Zusammenbruch der Zeit ästhetisch erfahrbar macht. All diese Merkmale des ‚ästhetisch avancierten Dramas‘ treffen auf Grabbes Theatertexte zu. Das bedarf hier wohl kaum der Erwähnung. Die resignativ-verzweifelte Signatur des Vormärz sowie die Brüche und Instabilitäten von Identität und Geschichte lassen sich in Grabbes Texten wie unter einem Brennglas beobachten.

Trotz dieser zeittypischen Merkmale ermöglichen Grabbes Texte kaum eine Anbindung an die literarhistorischen Kontexte. Als unzeitgemäßer Außenseiter, der sich gegen Traditionell-Überkommenes abgrenzt, von Zeitgenossen sowenig

wissen will wie er von ihnen wahrgenommen wird, und mit dem Kopf durch die Wand zur literarischen Moderne will, von der er als zur Hyperbel und Hybris neigender Trinker rezipiert werden wird – „Meine Damen und Herren! Grabbe: Das heißt: sich maßlos besaufen.“³ – ist er ein eigensinniger Monolith in der literarischen Gemengelage des frühen 19. Jahrhunderts. „[J]eder wahre Dichter ist zugleich ein Original-Dichter“ (IV, 53),⁴ konstatiert Grabbe in seinem Pamphlet *Über die Shakspeare-Manie*.

So wenig Grabbes Stücken Beachtung in den Spielplänen seiner Zeit geschenkt wurde, sind sie heutzutage auf den Bühnen der Theater zu sehen, und ebenso wenig gehören sie zum gängigen Inhalt akademischer Lehrveranstaltungen. Warum ist das so? Liegen Grabbes Werke da wie ein „ausgelesenes Buch“? Sind sie literaturgeschichtlich unbedeutend? Hat sich die Forschung erschöpft? Ganz sicher nicht. Man muss jedoch, bevor man Antworten gibt, die richtigen Fragen stellen.

Genau darauf zielte ein Seminar zu Grabbes Dramen im Sommersemester 2013 an der Universität Siegen.⁵ Die ‚epistemische Praktik‘ des Seminars dient von ihrer Entstehung und ursprünglichen Konzeption her dem *forschenden Lernen*. Ausgehend von offenen Problemstellungen und unter Einbezug des aktuellen Diskussionsstands konkretisiert sich der Forschungscharakter der Lehrveranstaltung Seminar im selbsttätigen wissenschaftlichen Arbeiten mit dem Ziel, neues Wissen zu produzieren oder jedenfalls neue Fragen zu stellen.⁶ So arbeitete, unter Einbeziehung von studentischen Expertengruppen, die sich entweder in literarhistorische Kontexte oder literaturtheoretische Ansätze einarbeiteten und diese präsentierten, auch dieses Grabbe-Seminar. Die erste Hälfte der Veranstaltung bestand aus einer intensiven Lektürephase der sechs bekanntesten und beachtenswertesten Dramen Grabbes: vom Erstling *Herzog Theodor von Gothland* (1822), über das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822), zu *Don Juan und Faust* (1828), bis hin zu den drei Historiendramen *Napoleon oder die hundert Tage* (1830), *Hannibal* (1835) und *Die Hermannsschlacht* (1836).

Mit dem ihnen zur Verfügung stehenden literaturtheoretischen Handwerkszeug haben die Studierenden im zweiten Teil des Seminars neue Perspektiven für die Grabbe-Forschung auf einer den einzelnen Texten übergeordneten Ebene erschlossen und diskutiert. Zu den behandelten Themen in diesem Teil des Seminars gehörten die Figuration der meist gebrochenen oder isolierten Helden sowie die Verfahren ihrer Subjektivierung,⁷ die Inszenierung von Erinnerung, Gedächtnis und Geschichte,⁸ die Imaginationsweisen nationaler Identität,⁹ die Aushandlung der Natur/Kultur-Differenz¹⁰ und die Bedeutung des meteorologischen Wissens für das in den Dramen dargestellte Schlachtgeschehen.¹¹ Aufgrund der begrenzten und gut überschaubaren Forschungslage,

in der avancierte literaturtheoretische Ansätze lediglich randständig vertreten sind, eignet sich Grabbe für ein forschungsorientiertes Seminar in besonderer Weise. Die ambivalente, gleichwohl zeittypische Unangepasstheit des recht unbekanntes Klassikers – niemand aus dem Kreis der Studierenden hatte Grabbe vor dem Seminar gelesen – fördert Spannungen zutage, die die Diskussionen belebten. Als „Dramatiker ungelöster Widersprüche“,¹² dessen „potenziertes Theater“ Gegensätze überspannt, verdreht und ins Extrem treibt,¹³ sticht vor allem Grabbes Schwanken zwischen naturverbundenem Realismus (Shakespeare!) und selbstreflexiver Moderne, zwischen politischem Vormärz und ästhetischer Romantik hervor. Bei all dem stellt sich die Frage, ob Grabbes Exzesse ästhetisches Programm, auf Aufmerksamkeitserzeugung berechneter Skandal oder einfach Ausschweifungen eines an der Welt Verzweifelten sind. „– und nichts / Als nur Verzweiflung kann uns retten!“ (I, 95) Wie könnte diese Rettung aussehen und wohin führt sie?

Dieser Beitrag zielt darauf ab, auf der Grundlage der im Seminar ausgetauschten Gedanken und Ideen einen Bogen um Grabbes Dramen zu spannen, der insgesamt das Spannungsfeld von Religion und Politik umfasst. Unter dem Titel „Zerfall des Politischen und Rückkehr der Religion“ werde ich einerseits die Grabbes Dramen eigene zeittypische Verunsicherung *in politicis* rekonstruieren. Andererseits wird die politische Semantik der Grabbe'schen Dramen mit der christlich-religiösen Form seiner Autorschaft korreliert. Jenseits biographischer Details und Anekdoten neigt Grabbes Autorschaft einer kunstreligiösen Christus-Figuration zu, wie sich ausgehend von seinem Christus-Fragment aufzeigen lässt.

2. Grabbes Momente des Politischen (Napoleon)

Nicht nur dass Grabbes Dramen auf den Spielplänen fehlen, ist Indiz einer Krise. Über alle Dramen hinweg erweist sich Grabbe selbst als Dramatiker der Krise, die sich aufgrund ausgeblendeter Alternativen zur Katastrophe verschärft. Daraus entsteht die Spannung Grabbe'scher Dramen, die sich zwischen modernem Kontingenzbewusstsein – alles könnte eben auch ganz anders sein – und dessen Überblendung durch „unerforschlich“ (vgl. IV, 54) schicksalhafte Notwendigkeit bewegen. Der Untergang und der Tod scheinen zumeist unausweichlich.

Trotz dieses schicksalhaften Verlaufs auf das tragische Ende hin finden sich in Grabbes Stücken immer wieder *Konstellationen*, die zur Begegnung mit Kontingenz führen. Diese Konfigurationen lassen sich mit Oliver Marchart als *Momente des Politischen* bezeichnen.¹⁴ Sie veranschaulichen die Kontingenz sowohl auf der Inhaltsebene der Handlung als auch auf der Verfahrensebene der

Darstellung, denn Geschichte ist bei Grabbe immer inszenierte, zitierte oder parodierte Geschichte.

In der Guckkastenepisode in der ersten Szene des *Napoleon* (vgl. II, 325-327) oder auch im letzten „König Prusias“ betitelten Abschnitt des *Hannibal* (vgl. III, 144-154) wird sie als gemalte Geschichte vor Augen gestellt. „Hast du sie entworfen, die zwischen mir und dem Hannibal vorgefallene, denkwürdige Szene?“, fragt Prusias seinen Maler in gestelzter Rhetorik. Daraufhin wird das Bild der denkwürdigen Begegnung beurteilt – „hier und da zu scharf [...] – etwas zu lang [...], jedoch das ist byzantinischer Stil“ (III, 146f.) – und schließlich für die Nachwelt festgehalten und archiviert. „Ich tat was ich konnte, ich bin besser als der Ruf, den mir die Nachwelt geben wird“ (III, 375), antizipiert Varus kurz vor seinem Tod das Urteil der Geschichtsschreibung. Und mit dem Tod des Kaisers Augustus in der letzten Szene der *Hermannsschlacht* „tritt nur ein Schauspieler ab“ (III, 379). Jeder literarischen Figur ist die schauspielerische Distanz zu ihrem historischen Vorbild abzulesen, was durch eine mehr oder weniger starke Hervorhebung der Inszenierung und Theatralik des dargestellten Geschehens hervorgehoben wird. Viele Reden der Figuren sind in Anführungszeichen zu setzen, sie sind Zitate aus der Geschichte: „Karthago soll zu Grunde gehen!“ (III, 98), proklamiert Kato Zensor im *Hannibal*. Und Augustus zitiert in der *Hermannsschlacht* kurz vor seinem Tod: „Varus, Varus, gib mir meine Legionen wieder!“ (III, 379)

Die permanente Selbstreflexivität gehört zu den romantisch ironischen Verfahren, die Grabbe in seinem ‚sich selbst verspottenden‘ Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* auf die Spitze getrieben hat (vgl. das Vorwort, I, 214), was dazu führt, dass die Tragödie meist komisch, die Komödie tragisch ausfällt. „[W]as tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden,“ (III, 104) heißt es im *Hannibal*. Grabbe reiht derart selbstreflexiv gestaltete Momente des Politischen, der Krise und des Konflikts aneinander, und man kann an diesen Stellen erkennen, was Volker Klotz mit einem dramentheoretischen Begriff als Grabbes ‚iterative Peripetien‘ bezeichnet hat.¹⁵

Wie aber verhält sich das Politische zur literarischen Inszenierung dieser Momente? „Politisch an Kontingenz ist genau die Erfahrung“, so erläutert Marchart, „dass die Dinge auch anders liegen können, dass Gesellschaft auch anders geordnet sein kann.“¹⁶ Laut Marchart sorgen nicht nur Krisenmomente (Peripetien) für diese Erfahrung, sondern auch Konflikte und das „Aufeinanderprallen sozialer Kräfte“.¹⁷ Das macht Grabbe nirgendwo deutlicher als im *Napoleon*, in dem es gerade die Inszenierung und die Symbole des *Politischen* sind, die das – häufig auch gewaltsame – „Aufeinanderprallen“ der königlichen und der kaiserlichen, oder der napoleonischen und der alliierten Kräfte dominiert.

Für die Theorie der politischen Differenz (Marchart) ist die Unterscheidung zwischen *dem Politischen* und *der Politik* von grundlegender Bedeutung. Der Auslöser dieser Spaltung im politischen Bereich ist die bereits geschilderte Kontingenzerfahrung, der Verlust von Gewissheiten, das Fehlen von unhinterfragbaren Letztbegründungen, die Abwesenheit eines letzten Grundes dafür, dass es so ist, wie es ist.¹⁸ Diese Situation führt dazu, dass permanente „Neugründungen“ der Gesellschaft notwendig werden, die festlegen, auf welche Form von Souveränität zum Beispiel sich eine Gemeinschaft einigt: königliche, kaiserliche oder demokratische. Das Politische meint die zugrunde liegenden Prinzipien, die eine Gesellschaftsform legitimieren, instituieren und prägen. Es bezieht sich auf die „Gründungsdimension“¹⁹ des Sozialen, während die Politik als Gegenbegriff zum Politischen die Handlungsform oder das soziale System, mithin das politische Alltagsgeschäft umfasst.

Das Politische, das sich mit dem einflussreichen Philosophen Claude Lefort gesprochen als ‚In-Form-Setzen‘ der Gesellschaft vollzieht, geht, und das ist einer der entscheidenden Punkte, mit dem ‚In-Szene-Setzen‘, der Inszenierung, der Visualisierung einher.²⁰ Die „symbolische Form [...] ist die Essenz *des Politischen*“, so Lefort.²¹ Das Politische muss sichtbar gemacht werden, auf die Bühne gestellt werden, damit Politik möglich ist. Marchart bestimmt mit Lefort ferner die Funktion der Macht in dieser politischen Ordnung:

Die Rolle der Macht besteht genau darin, Gesellschaft zu instituieren, indem sie soziale Identität *signifiziert* – und nur indem sie sich in ein Verhältnis zu dieser Repräsentation/Signifikation von Identität setzen, können die Menschen sich zu dem Raum verhalten, in dem sie in Form mehr oder weniger kohärenter Konfigurationen leben. Macht arbeitet innerhalb und durch die symbolische Ordnung.²²

Allein die Semantik – von der ‚Konstellation‘ über die ‚Konfiguration‘, vom ‚Konflikt‘ bis hin zur ‚symbolischen Form‘, der ‚Repräsentation‘ und der ‚Signifikation‘ von ‚Identität‘ und ‚Raum‘ – legt einen Zusammenhang zwischen den umrissenen Grundzügen dieser politischen Theorie und einem literaturwissenschaftlichen Interesse an literarischen Inszenierungen des Politischen nahe.²³ Dramen stellen Konstellationen von Figuren, Dingen und Räumen her, die zu Konflikten führen, und sie agieren diese Konflikte aus. Dramen bringen das komplexe Geflecht des Politischen auf die Bühne. Sie spielen verschiedene Konstellationen durch, wobei den symbolischen Formen, den Repräsentationsmechanismen und den dabei sich abspielenden Signifikationsprozessen die konstitutive Rolle zukommt. Was Politik ist, entscheidet sich darin, wie das Politische inszeniert wird.

Die permanent erforderlichen und zumeist miteinander konfligierenden Neugründungen der Gesellschaft sind im *Napoleon* beobachtbar.²⁴ In der bereits

erwähnten Guckkastenepisode aus der ‚Demonstrationsszene‘²⁵ tritt der Zusammenhang von politischem Konflikt und symbolischer, noch dazu medial vermittelter Darstellung zutage. Der königstreue „Ausrufer bei dem Guckkasten“ stößt mit zwei Kaisergardisten zusammen. Der sich anbahnende Konflikt, während dessen der Guckkasten entzweigt, wird an dieser Stelle noch von einem „Gensd’armes“ glimpflich gelöst. Später, in der ersten Szene des dritten Aufzugs, jedoch wird an der opportunistischen Figur des Schneidermeisters auf grausame Weise exemplifiziert, wie Form und Inszenierung des Politischen zusammenhängen. In dieser Szene sorgt auch die Gensd’armerie nicht mehr für Ordnung; der „Hauptmann der Gensd’armes“ wird gehängt (vgl. II, 383).

Der Schneidermeister, der zunächst einmal auf seinen Profit bedacht ist – „neue Regierung neue Kleider“ (II, 379) –, beobachtet den König, dessen alter „Rock“ (II, 376) das Ende seiner Herrschaft ankündigt. Im Weiteren ist der Schneidermeister darauf bedacht, den politischen Konflikt, der in dem unübersichtlichen Getümmel des Pariser Grèveplatzes schwelt, zu entfachen. „Paß auf, jetzt stifft ich eine Revolution“ (II, 378), sagt er zu seinem Nebenmann und „murmelt“ (ebd.) dann ein paar Worte, die er das Volk zusammensetzen lässt, um es auf diese Weise weiter anzustacheln. Doch geht sein Plan nicht auf. Er selbst wird Opfer der unkontrolliert wechselnden politischen Stimmungen auf dem Hinrichtungsplatz. Jouve enttarnt ihn als einen „Schuft, [...] der die Fahne [...] nach dem Winde schwingt“ (II, 381). Letztlich wird er nieder geschlagen, „Schneiderblut und Schneidergehirn“ (ebd.) spritzen auf die Straße und Jouve fordert: „Hacket dem verräterischen Schneider die Finger ab, und steckt sie in den Mund als Zigarren der Nation!“ (II, 381) Während die Frage nach dem Kaiser im direkten Anschluss daran beinahe den nächsten Totschlag provoziert, besinnt sich Jouve gegen Ende der Szene: „Der Imperator zurück, und in der Mode, solange es dauert. Ich mache sie mit und trage morgen wieder einen eleganten Frack“ (II, 384).

Die Szene beschreibt eine prekäre, komplexe und unübersichtliche Situation, die sich aus der Konfiguration von Mode, Gewalt und politischer Gemeinschaft ergibt. Der Schneidermeister wird als windiger und feiger Opportunist niedergeschlagen. Seine Finger werden ihm abgehackt und zu einem nationalen Symbol umgedeutet. Dieser neuerliche nationale Gründungsakt ist ein gewaltsamer. Aber selbst der politisch so konsequent auftretende Jouve bekennt sich letztlich zur wechselnden politischen Mode. „Denn Mode scheint alles“ (II, 657), heißt es in einer von Grabbe gestrichenen, ursprünglichen Fassung dieser Stelle. Die Schwankungen des Politischen sind nicht unabhängig von ihrer symbolischen Repräsentation der politischen Mode in Kleidern und Nationalfarben zu denken.²⁶ Dennoch ist damit nicht der ontologische Status des Politischen festgeschrieben, sondern eine ästhetische Qualität benannt, wie die ursprünglich an dieser Stelle verwendete Formulierung „Mode scheint alles“ verrät.

Die gewaltsame Instituierung der Nation, die Stiftung der nationalen Identität wird am Schluss der Szene mit einem Krämer wiederholt. Wieder greift Jouve zur Gewalt:

Hund, du wagst die Farben der Nation zu verkaufen? – Du kommst meiner Laune gelegen! [...] Dir schaff ich dafür das Trikolor umsonst: sieh, diese Faust ballt sich unter deiner Nase, und du wirst weiß, – jetzt erwürgt sie dich und du wirst blau wie der heitere Himmel, – nunmehr zerstampf ich deinen Kopf, und du wirst rot vor Blut. (II, 384f.)

Die Szene ist darüber hinaus bemerkenswert, weil sie veranschaulicht, dass die Mode die Politik bestimmt und nicht umgekehrt. Der Rock des Königs ist schon aus der Mode, bevor seine politische Macht erlischt, und bereits bevor Napoleon überhaupt eine Entscheidung getroffen hat, entscheidet sich Jouve für den „Frack“. Die Mode legitimiert die neue politische Ordnung. Es bleibt allerdings unklar, wo die Macht zu verorten ist, die über die Repräsentation und Signifikation der Identität entscheidet. Einerseits liegt diese Macht in der Gewalt des Volkes, auf den großen Plätzen (vgl. die Szenen I, 1; III, 1), andererseits wird sie in den Zimmern der Tuileries (vgl. die Szenen I, 3; II, 4; III, 3) und schließlich auf den Schlachtfeldern ausgehandelt.²⁷

Napoleons Strategie der nationalen Einigung folgt einer anderen Logik als die der Revolutionäre in der Schneidermeisterszene oder auch des Königs. Diese Nebeneinanderstellung zeigt die Kontingenz der politischen Gründungsprinzipien, die Abwesenheit eines letzten Grundes. Während das Volk auf nationale Symbole setzt und König Ludwig XVIII. beziehungsweise die Herzogin von Angouleme und der Kanzler D'Ambray auf die Religion setzen (vgl. II, 345f.), setzt Napoleon auf Schlachtpläne. In den Tuileries besieht er die zurückgelassenen Bücher des Königs: „Gebete! – Mit Gebeten und Jesuiten zwingt man nicht mehr die Welt – Die Bücher beiseit, und Landkarten auf den Tisch“ (II, 387). Napoleons Strategie folgt der geopolitischen Logik des Krieges. Religion kommt vom Tisch, dafür werden die militärischen Pläne entfaltet. Grabbes Napoleon weiß, dass er kämpfen *muss* (vgl. II, 395).

Zum Schluss verbindet Grabbes *Napoleon* die Dimension des Politischen mit der völkerrechtlichen Vorstellung vom ‚Ewigen Frieden‘. Aber weder im *Gothland* noch im *Hannibal* erfüllt sich die Hoffnung auf das von Kants gleichnamiger Schrift her bekannte völkerrechtliche Szenario.²⁸ Napoleon prophezeit in seinem Schlussmonolog „zurückblickend“, wie es die Regieanweisung vorgibt, das Ende der Souveränität und sieht eine Zeit der politischen Zersplitterung und Auflösung heraufziehen, was jedoch ewigen Frieden gerade verhindere:

Da stürzen die feindlichen Truppen sieg jubelnd heran, wähen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldne Zeit rückgeführt zu haben – Die Armen! Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald lauter kleine besitzen, – statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen, – statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes, – von gewaltigen Schlachtatzen und Heroen wird man freilich nichts hören (II, 457).

Neben politischer Zersplitterung, die der zumeist gewaltsam ablaufenden nationalen Einigung entgegensteht, sagt Napoleon hier das postheroische und postsoveräne Zeitalter voraus. Mit dem auf diese Prophezeiung folgenden Abgang Napoleons, den er mit den Worten „[M]ein Glück fällt – Ich falle nicht“ (II, 458) kommentiert, endet das Zeitalter Napoleons als Inbegriff der Souveränität, des souveränen „Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf“ (II, 390). Verlorene Souveränität und Verlust des heroischen, sich selbstschaffenden Subjekts lassen sich allenthalben bei Grabbe beobachten. Die ambivalente Napoleon-Figur selbst steht dafür ein.²⁹ Auch Hermann kann die Germanen nicht durch politische Souveränität, sondern nur durch die Einladung zum „Schmaus in [s]einen Hünenringen“ (III, 376) einen, dabei wäre es doch Hermanns Wunsch, „auch im Frieden unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupt“ zu leben (III, 367). Ohne politische Souveränität, so lässt sich hier festhalten, gelingt weder die nationale Einigung noch der ewige Friede.

3. *Grabbes Kunstreligion*

Souveränität bedarf des Bezugs zur Transzendenz. Napoleon will von Jenseitigem freilich nichts wissen, und der allgemeine Transzendenzverlust und die Säkularisierungstendenzen des frühen 19. Jahrhunderts sind bei Grabbe gegenwärtig. Dennoch ist auch der ‚säkularisierte Staat‘ auf eine gemeinschaftsbildende Kraft angewiesen, als deren Antrieb unter anderem Religion infrage kommt. So fordert die Herzogin von Angouleme:³⁰

HERZOGIN VON ANGOULEME Herr d’Ambray, wenn Sie nicht zuerst wieder die alte Achtung für Religion, für die angeborenen Herrscher, für die gesetzliche Ordnung herstellen, hilft Ihnen keine Gensd’armerie.

D’AMBRAY Und, königliche Hoheit, wer sonst würde alles das herstellen?

HERZOGIN VON ANGOULEME Die, welche die Herzen beherrschen, sie auf dem Schafott beseligen, – die tüchtigen Geistlichen, und vor allen die vom Neide so oft verleumdeten Väter Jesu. – Sire, führe sie wieder ein.

KÖNIG LUDWIG Wieder! wieder! Nichte, das Wort ist nur zu sehr in der Mode! – Verwechsle mir auch nicht die Diener des Herrn mit dem Herrn selbst. (II, 345f.)

Der Dialog kreist um Religion in ihrer Funktion als politischer Legitimationsmechanismus. In dieser Funktion stellt Religion eine mögliche Gründungsdimension des Politischen dar. Der König jedoch ist skeptisch gegenüber der von der Herzogin eingeforderten Reinstitutionalisierung der Religion und einer Resakralisierung der Politik. Zugleich wendet sich der gemäßigte und liberale König – „ich ergreife den Mittelweg“ (II, 347) – an dieser Stelle gegen die allzu schnell wechselnde „Mode“, die laut Jouve doch alles „scheint“. Er weiß, dass mit Mode keine Politik zu machen ist. Letztlich wehrt sich der König gegen die Wiederherstellung der alten Ordnung, den mit einem Wort Nietzsches ‚Ewigen-Wiederkehr-Gedanken‘.³¹ Die Ablehnung der Religion als staatstragende, gemeinschaftsstiftende Legitimationsinstanz seitens des Königs bleibt jedoch nicht Grabbes einziges und letztes Wort zur Religion, wenngleich der Begriff an anderen Stellen weniger politisch und stärker philosophisch akzentuiert ist.

Die deutlichste Negation von Religion und Gott findet sich in Grabbes erstem Drama *Herzog Theodor von Gothland*. Unmissverständlich und rhetorisch überbietend stellt Gothland dort klar, dass die Zeit das allmächtige Prinzip der Weltgeschichte ist: „Doch einen Gott, der höher als die Zeit / Steht, glaub ich nicht; ein solcher kann nicht, darf / nicht, soll nicht sein und ist nicht!“ (I, 129) In einem auf Nietzsches „Gott ist todt!“³² vorausdeutenden Duktus stellt Gothland fest: „Es ist kein Gott; zu seiner Ehre / Will ich das glauben!“ (I, 81)³³ Und wie Nietzsches toller Mensch, der den Tod Gottes verkündet, so tritt auch Grabbe bei seiner Selbstinszenierung in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* „mit einer brennenden Laterne“ auf (vgl. I, 273). Aber bei Gottverlassenheit und Verzweiflung bleibt Grabbe nicht stehen. Der programmatische letzte Satz seines letzten Dramas, der *Hermannsschlacht*, ist der Religion gewidmet: „Jesus Christus nennt man den Wunderknaben“ (III, 380). Diesen Satz legt Grabbe dem Kaiser Augustus in den Mund, der daraufhin stirbt. Der Vorhang fällt. Ausgerechnet das ist Grabbes literarisches Schlusswort.

Betrachtet man nicht nur diesen Schluss, sondern Grabbes wichtigste Dramen vom *Herzog Theodor von Gothland* bis zur *Hermannsschlacht*, ergibt sich eine für sein Werk entscheidende Frage: Wie erklärt sich die Entwicklung vom ‚Tod Gottes‘ in Grabbes *Gothland* zu den letzten, Erlösung verheißenden Worten der *Hermannsschlacht*? Wie gelangt Grabbe von der gottlosen Welt zum christlichen Wunderknaben? In welchem Verhältnis stehen die gottverlassene Verzweiflung und der Wunderknaben-Glaube bei Grabbe?

In diesem Zusammenhang und besonders in Bezug auf den Schluss der *Hermannsschlacht* ist es bemerkenswert, dass Grabbe gegen Ende seines Lebens den Plan gefasst hat, ein Christus-Drama zu verfassen.³⁴ Zwei kurze Fragmente, die diese Idee realisieren, sind überliefert. Der erste Teil, ein „Meine Maria“ überschriebenes Fragment, eine kurze Skizze, besteht aus einem vierzeiligen,

gereimten Monolog Marias (vgl. IV, 342f.). Der andere Teil stellt die ikonografisch hoch signifikante Szene der Kreuzabnahme auf Golgatha dar (vgl. IV, 343). In den beiden Teilen des Christus-Fragments bündelt sich Grabbes späte kunstreligiöse Poetologie. Insbesondere das zweite, vom Stil her statische Fragment taugt als Schlüssel sowohl zum Schlusswort der *Hermannsschlacht* als auch zur Beantwortung der oben gestellten Frage, wie Grabbes Weg vom Tod Gottes zum christlichen Wunderknaben verläuft.

Doch nun noch einmal Schritt für Schritt: Grabbe besitzt eine Vorliebe für die großen Erzählungen der Weltgeschichte und ihre Helden, ganz gleich ob ihnen reale Vorbilder oder fiktive Figuren zugrunde liegen. Auch das Christentum gehört zu den großen Erzählungen, die zum Selbstverständnis einer Kultur beitragen und gesellschaftlichen Zusammenhalt durch Geschichte und Geschichten stiften.³⁵ Zwischen Hannibal, Hermann und Napoleon, Don Juan und Faust reiht sich also Jesus Christus als Held einer großen und immer wieder neu variierten Erzählung konsequent und wunderbar ein. Grabbes Helden scheitern (häufig an ihrer Hybris), gehen unter, erleiden Niederlagen, sterben³⁶ – ganz ähnlich ließe sich Grabbes Autorschaft rekonstruieren. Mit Jesus wählt Grabbe nun aber eine Figur, die anders als die anderen im Tod und im Scheitern zum Helden wird. Das Heroische der Christus-Figur besteht darin, dass sie die Spannung von Leiden und Verzweiflung einerseits und Erlösung und Glauben andererseits aushält. Das Christus-Fragment verdeutlicht dieses heldenhafte Aushalten der Spannung durch die Darstellung der Mater dolorosa, der unter ihrem schmerzvollen Verlust leidenden Maria, und die gleichzeitige Thematisierung des Auferstehungs- und Offenbarungsgeschehens.

Der erste Teil des Christus-Fragments „Meine Maria“ bringt zunächst das endlose Leiden zum Ausdruck, das der Verrat und die Gefangennahme Jesu („Gethsemane!“, vgl. Mt 26, 36-56) für seine Mutter bedeuten: „Gethsemane! / Endloses Weh! / Wüsten von Schmerzen / Was in dem kleinen Herzen?“ Die holprigen Verse und der Schmerz-Herz-Reim zeigen andeutungsweise Grabbes literarische Unbeholfenheit in Fragen von Reim und Metrik. Dennoch vermögen die Paarreime den Schmerz auf den Punkt zu bringen, insbesondere das auf Gethsemane gereimte „Weh!“.

Im zweiten „Golgatha“ überschriebenen Fragment berichtet ein „Israelit“ im Moment der Kreuzabnahme: „Das Heiligste im Tempel ist zerrissen!“ (IV, 343; vgl. Mt 27, 51). Das Ereignis stellt eine Enthüllung dar, denn genauer gesagt reißt mit Jesu Tod der Vorhang, der das Heiligste verhüllt, nicht das Heiligste selbst. Das Zerreißen des Vorhangs ist ein Offenbarungsgeschehen, das die Gegenwärtigkeit Gottes anzeigt. Maria antwortet lakonisch: „So ist's!“ (ebd.), worauf der Israelit fortfährt: „Die Gräber bersten!“ (ebd.) Magdalene erklärt daraufhin: „Gottes Sohn zieht ein, / Die Hölle zu besiegen und den Tod!“ (ebd.) Sie fasst

das christliche Erlösungsgeschehen zusammen, den Sieg über Hölle und Tod, die bis dahin häufig kompromisslos in Grabbes Dramen gewirkt haben. Das Fragment endet damit, dass ein „Soldat der römischen Leibwache“ seinen Gefährten auf Maria aufmerksam macht: „Vide: Mater dolorosa!“³⁷ Über die Mater dolorosa sind die Schmerzen und das Leiden im Christus-Fragment semantisch präsent. „Wüsten von Schmerzen“ beklagt Maria in dem ersten Fragment, hier nun weint sie „in die Wunden“. Ihr ist ihr Sohn „[s]o schmerzenvoll entrissen!“ Der Schmerz und die Verzweiflung werden gleichzeitig mit der jesuanischen Überwindung des Leidens dargestellt, ohne dass das Fragment eine Auflösung dieser Spannung anbietet. Es hält die Spannung aus. Leid und Erlösung stehen nebeneinander. Von dieser Szene aus ergibt sich eine neue Perspektive auf den Schluss der *Hermannsschlacht* und auf Grabbes Autorschaft insgesamt.

Der Schluss der *Hermannsschlacht* zeigt Augustus im Sterben liegend und mit einem ähnlichen Problem konfrontiert, wie es König Ludwig XVIII. im *Napoleon* zu bewältigen hat. Die politische Herrschaft Roms ist unsicher und erschüttert, was mit der „schwindenden politisch-gesellschaftlichen Integrationskraft der römischen Religion und ihres Rituals“ zusammenhängt.³⁸ „Glaubt mir, Rom altert wie sein Gottesdienst. Es beginnt eine neue Zeit“ (III, 380), so Augustus.³⁹ Der Satz „Jesus Christus nennt man den Wunderknaben“ (ebd.) eröffnet für die Leserschaft der *Hermannsschlacht* ganz plötzlich eine neue große Erzählung, eine neue Gründungsdimension des Politischen. Die christliche Religion setzt eine ganz andere Geschichtsdeutung, einen anderen Subjektbegriff voraus. „Dieser Schluss ist dramatisch unmöglich, poetisch völlig misslungen, subjekttheoretisch aber zwingend. [...] Die Zäsur könnte radikaler nicht sein“,⁴⁰ so beurteilt Wolfgang Braungart diesen Schluss, den Grabbe selbst als seine „Windfahne“ (VI, 347) bezeichnet hat.⁴¹

Vor dem Hintergrund des Christus-Fragments einerseits und der zeitdiagnostischen Schrift *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* andererseits erscheint dieser Schluss jedoch weniger abrupt und schroff. In dem Text über den *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* aus dem Jahr 1830 postuliert Grabbe das Geschichtsmodell, das diesem Schluss seines letzten Dramas zugrunde liegt: „Die Erdbewohner“, schreibt er, „haben nur Eine Periode gehabt, – die hieß Rom, und sie ist wieder in zwei Abschnitte geteilt, in die kriegerische und in die christliche Weltherrschaft, welche letztere aus der ersteren folgte, oder doch genau damit zusammenhing.“ (IV, 94) Römische und christliche politische Ordnung trennt also nicht eine harte Zäsur, sondern beide Ordnungen sind Teil einer langen 1800 Jahre dauernden weltgeschichtlichen „Periode“ (vgl. ebd.), deren Ineinanderübergehen Grabbe am Ende der *Hermannsschlacht* beschreibt. Dass die Religion in Grabbes Augen am Ende dieser 1800 Jahre, grob gerechnet also im frühen 19. Jahrhundert und damit zur Zeit

Grabbes an sozialer Bindungskraft verliert, ist keine Überraschung. Die Säkularisierung ist komplexen sozialen Veränderungsprozessen geschuldet, die mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft in verschiedene Teilsysteme zusammenhängen⁴² und die Grabbe in einem Stück wie *Napoleon* thematisiert.

Jenseits der abnehmenden inhaltlichen Bedeutung der Religion als politische Bindungskraft, steigt die Bedeutung religiöser Semantiken und Formen für die Literatur, und auch bei Grabbe. Nicht jedoch als politische Gründungsdimension, sondern als literarisches Verfahren. Es kommt zur Belebung der Kunstreligion, für deren Herausbildung am Ende des 18. Jahrhunderts die Ausdifferenzierung zweier voneinander unabhängiger Bereiche Kunst und Religion die Voraussetzung bildet.⁴³ Die Ausdifferenzierung von Kunst und Religion bildet die sozial-historische Bedingung dafür, dass literarische und religiöse Geltungsbereiche in ein Verhältnis von Differenzen und Schnittstellen, von Konvergenz und Divergenz, Kooperation und Konkurrenz treten können, so Heinrich Detering.

Zweitens, so Detering weiter, setzt die Rede von Kunstreligion die Bezugnahme der Literatur auf die Religion voraus. Das ist bei Grabbe vielfach der Fall. Braungart weist in seiner Interpretation der *Hermannsschlacht* auf die auf den Schluss vorausdeutende Verwendung religiöser Semantik, etwas des Geißelns, hin.⁴⁴ Im *Hannibal* ist die Rede vom „kreuzigen“ (III, 143; vgl. III, 113), was das Geschehen in einen christlich-religiösen Bezugsrahmen einspannt. Ebenso lebt die Dramatik in *Don Juan und Faust* von Fausts scheiternder Selbstvergöttlichung, der immer wieder an seine Erkenntnisgrenzen stößt und daran verzweifelt. Unter diesem Aspekt der Kunstreligion wirkt die literarische Säkularisierung religiöser Semantik als „sprachbildende Kraft“.⁴⁵ Diese Kraft bündelt sich im Christus-Fragment.

Letztlich definiert sich Kunstreligion laut Detering durch eine Funktionalisierung der Literatur im Sinne der Religion. Fragt man in diese Richtung, richtet sich der Blick zuerst auf Grabbes Autorschaft und ihre literarische Selbstinszenierung. Die religiöse Semantisierung später Grabbe'scher Dramen zeugt davon, dass Grabbe nach seinem Leidensweg als Autor und der Zurückweisung, die ihm widerfahren ist, seine Erlösung in Gestalt einer kunstreligiösen Christus-Figuration inszeniert, die im Christus-Fragment zum Höhepunkt gelangt.

Grabbes Hinwendung zum christlichen Wunderknaben lässt sich als seine späte und sehr eigenwillige kunstreligiöse Wende bezeichnen, die er dem Verlust von Transzendenz und Heroismus entgegensetzt. Mit einem Gespür für diese kunstreligiöse Dimension von Grabbes Autorschaft hat Manfred Schneider geschrieben, dass sich Grabbe mit dem harmonischen Schluss der *Hermannsschlacht* „selbst ein künstlerisches Opfer gebracht“ habe.⁴⁶ Ob dieses künstlerische Opfer nicht eigentlich als künstlerische Erlösung zu verstehen ist, bleibt letztlich offen. Aber weniger denn als heilsgeschichtliches Versprechen ist der

Schluss als Selbstverständigung über die eigene Autorschaft zu verstehen. Gegen den Zerfall des Politischen und die unübersehbare Kontingenz setzt Grabbe die Rückkehr zur Religion, in der Opfer und Erlösung, Verzweigung und Glaube zugleich bestehen.

Auch in dem Text *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, der mit „Napoleons [weltgeschichtlichem] Ende“ (IV, 93) einsetzt, wendet sich Grabbe der Religion zu: „Alles liegt chaotisch durcheinander, und Zeit ist es, daß der Geist Gottes wieder über den Wassern schwebe. Möglich, daß er schon da ist“ (IV, 94). Die Formulierung im Konjunktiv lässt offen, ob es Erlösung gibt oder nicht. Die Aussage belässt die Erlösung in der Schwebe, im Bereich des Möglichen. Immerhin: Möglich, dass er schon da ist. Diese bemerkenswerten Sätze sind die Antwort auf den Zerfall des Politischen und den Mangel an Souveränität, sie sind der Schlüssel zum Schluss der *Hermannsschlacht* und erster Ausdruck von Grabbes kunstreligiöser Wende.⁴⁷

Anmerkungen

- 1 Erika Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Tübingen, Basel 2010, S. 83.
- 2 Ebd., S. 7. Vgl. ebd., S. 83.
- 3 Hugo Ball: Grabbe. In: Ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt/M. 1984, S. 23f., hier S. 23.
- 4 Die in Klammern stehenden Zitatbelege im fortlaufenden Text geben die Bandnummer und Seitenzahl der von Alfred Bergmann bearbeiteten Grabbe-Werkausgabe an. Vgl. 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.
- 5 Der Titel des Seminars lautete „Christian Dietrich Grabbe: Radikale Dramenästhetik“, angelehnt an den Titel der Monografie von Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996.
- 6 Vgl. Carlos Spoerhase: Microcosmographia academica. (Rezension über: William Clark: Academic Charisma and the Origins of the Research University. Chicago: The University of Chicago Press 2006.) In: IASLonline [30.11.2006], URL: <http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1678>, Datum des Zugriffs: 16.09.2013, bes. die Abschnitte 18-26 über „Das Seminar als Beispiel für eine epistemische Praktik“. Zum Zusammenhang zwischen der Praxis des Seminars und der Textsorte Seminararbeit vgl. Carlos Spoerhase: Die Genealogie der akademischen Hausarbeit. Wir tun mal so, als seien Sie Forscher, und Sie tun mal so, als hätten

- Sie eine Erkenntnis: Ein Plädoyer für die Erforschung der wichtigsten universitären Textsorte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 64, 17. März 2010, S. N5.
- 7 Im Sinne Michel Foucaults sind Subjektivierungsprozesse als diskursive Figurationen des Subjekts zu verstehen, durch die das Subjekt in einem bestimmten Regeln folgenden Zusammenspiel mit Praktiken der Wahrheit und der Macht als epistemisches Objekt konstituiert wird.
 - 8 Vgl. dazu einführend u.a. am Beispiel von Shakespeares *Hamlet* Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 2., neu bearb. Aufl. Berlin 2008, S. 183-208.
 - 9 Vgl. dazu Slavoj Žižek: Genieße deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse – Vom Begehren des ethnischen „Dings“. In: Joseph Vogl (Hrsg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt/M. 1994, S. 133-164. Vgl. ferner den an Žižeks Konzept der Nation als Ding angelehnten Sammelband: Katharina Grabbe, Sigrid G. Köhler, Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film. Bielefeld 2012.
 - 10 Vgl. Niklas Luhmann: Über Natur. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt/M. 1999, S. 9-30. Vgl. ferner Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt/M. 2012, S. 352-368.
 - 11 Vgl. dazu sehr anregend Hendrik Blumentrath: Politische Meteorologie. Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008, S. 59-79.
 - 12 Vgl. Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998.
 - 13 Vgl. Klotz: Radikaldramatik (Anm. 5), S. 123f.
 - 14 Vgl. Oliver Marchart: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin 2010, S. 80.
 - 15 Klotz: Radikaldramatik (Anm. 5), S. 159.
 - 16 Marchart: Die politische Differenz (Anm. 14), S. 80.
 - 17 Ebd.
 - 18 Vgl. ebd., S. 13-18.
 - 19 Ebd., S. 129.
 - 20 Vgl. Claude Lefort: Fortdauer des Theologisch-Politischen? Wien 1999, S. 39.
 - 21 Ebd., S. 53.
 - 22 Marchart: Die politische Differenz (Anm. 14), S. 131.
 - 23 Ganz ähnlich gelagert und begrifflich unter anderem auch an Lefort orientiert argumentiert das Kapitel über die „Funktionsweise sozialer Metaphern“ in Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Thomas Frank und Ethel Matala de Mazza: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt/M. 2007, S. 55-64.

- 24 Sie bestimmen aber auch das Geschehen in Grabbes *Hannibal*, in dem „die Theatralisierung des machtpolitischen Spiels zum Kern der dramaturgischen Inszenierung“ avanciert, so Sientje Maes: Zwischen Politik und Ästhetik: die Theatralität des politischen Machtspiels in Christian Dietrich Grabbes *Hannibal*. Das Theater als letzter Spielraum des Ausnahmesubjekts. In: Grabbe-Jahrbuch 28/29 (2009/10), S. 77-93, hier S. 79.
- 25 Vgl. Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt/M. 1973, S. 243-251.
- 26 Auch bei der Mode handelt es sich also um einen möglichen Umgang mit Kontingenz. Bei der Erfindung der Mode scheint es „darum zu gehen, das nur Mögliche mit Form zu versorgen“, so Niklas Luhmann. „Ganz eindeutig“, so Luhmann weiter, „liegt [...] der Sinn der Mode darin, das Neue zu legitimieren, ja zu oktroyieren, und zwar mit der stupenden [...] Begründung, daß es vergänglich sei.“ Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritation: Abweichung oder Neuheit? In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt/M. 1999, S. 55-100, hier S. 79, 81.
- 27 In der *Hermannschlacht* hingegen verfügt Hermann über die Macht der Signifikation. Er benennt Orte um und gibt ihnen sprechende Namen: „Und den Fluß, in dem sie da verbluten, tauf ich um: statt Berlebecke heißt er künftig Knochen- und Blutbach“ (III, 369). „Sie drehen sich nach dem Windfeld zu, besetzen wir es, und fortan heißt es Winfeld, weil wir drauf nicht Wind machen, sondern da gewinnen werden“ (III, 371).
- 28 Es ist bemerkenswert, dass auch im *Hannibal* (vgl. III, 140) und im *Gothland* (vgl. I, 119) die Rede vom „ewigen Frieden“ ist. Schon zu Beginn des *Gothland* antwortet der schwedische Gesandte Holm dem radikal-kompromisslosen finnischen Heerführer Berdoa auf die Gewaltandrohung mit dem Stichwort „Völkerrecht!“, und Berdoa antwortet lakonisch: „Das kenn ich schlecht!“ (I, 19) Die gereimte Dissonanz ist eine schlechte Voraussetzung für eine friedliche Beilegung des Konflikts. Alles andere als auf dem von Gothland zwischenzeitig erhofften Weg zu „ewgem Frieden“ läuft das Intrigen- und Gewaltspektakel also auf ein voraussehbar blutiges Ende hinaus, auf dessen Höhepunkt sich „mehrere“ Finnen, ihrer Niederlage gegen die Schweden gewahr, in ihre Schwerter stürzen und der schwedische Verräter Arboga königsgnädigerweise geköpft und nicht gerädert wird (vgl. I, 205f.). Das düstere Ende des Dramas deutet sich über weite Strecken schon an, als Arboga, auf Gothlands Frage, was „den Helden von dem Mörder“ unterscheidet, erläutert: „Die Anzahl der Erschlagenen. / Wer wen'ge totschrägt, ist ein Mörder, / Wer viele totschrägt, ist ein Held“ (I, 123). Gothland prophezeit für seine Zukunft: „Das tröstet mich; ich werde wohl ein Held sein“ (ebd.). Am Ende von Grabbes Werk steht freilich ein ganz anderer Held, wie hier zu zeigen sein wird.
- 29 „Napoleon figuriert in seiner Ambivalenz, in seiner Erhöhung *und* seiner Erniedrigung, als Stellvertreter des weltgeschichtlich kleinen, biedermeierlichen Ich“, so Josef Früchtl: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt/M. 2004, S. 97. Zur Ambivalenz beziehungsweise Widersprüchlichkeit

- von Grabbes Napoleon-Bild zwischen Desillusionierung und Mythisierung vgl. Detlev Kopp: *Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt/M., Bern 1982, S. 164-168.
- 30 „*Der freiheitliche, säkularisierte Staat lebt von Voraussetzungen, die er selbst nicht garantieren kann*“, lautet das vieldiskutierte Böckenförde-Diktum. Das strukturelle Problem klingt bereits im *Napoleon* an. Der Staatsrechtler Ernst-Wolfgang Böckenförde argumentiert hier unter Bezugnahme auf Hegel. Für das Zitat siehe Ernst-Wolfgang Böckenförde: *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*. In: Ders.: *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt/M. 2006, S. 92-114, hier S. 112. Zu Böckenfördes Hegelianismus vgl. ders.: *Bemerkungen zum Verhältnis von Staat und Religion bei Hegel*. In: Ebd., S. 115-142.
- 31 Der im *Napoleon* dennoch präsent ist: „Das Neue ist heutzutage was Altes“ (II, 358).
- 32 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders.: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 8. Aufl. München, Berlin 2011 (= KSA 3), S. 481. Vgl. zu dieser Stelle, dem 125. Stück der *Fröhlichen Wissenschaft*, mit einer konzisen Aufarbeitung der Forschungsliteratur in den Anmerkungen Heinrich Detering: *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*. Göttingen 2010, S. 7f. Detering rekonstruiert in seiner Studie Nietzsches Weg „von dem Satz ‚Gott ist tot‘ zu dem Satz ‚Gott ist auf der Erde‘“ (ebd., S. 10) und interpretiert Nietzsches narrative Selbstinszenierungen als „neuartige Form von ‚Kunstreligion‘ nach dem ‚Tode Gottes‘“ (ebd., S. 123). Diesem Buch verdanke ich wertvolle Anregungen.
- 33 Man könnte hier auch Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* denken.
- 34 Jörg Aufenanger kommt in seiner Grabbe-Biografie auf weniger als einer halben Seite auf das Christus-Drama zu sprechen. Vgl. Jörg Aufenanger: *Grabbe. Das Lachen der Verzweiflung*. Frankfurt/M. 2004, S. 254.
- 35 Vgl. Detering: *Der Antichrist und der Gekreuzigte* (Anm. 32), S. 19.
- 36 „Schwarzer Pilot, wer bist du?“ (III, 153), lauten Hannibals letzte Worte.
- 37 Zu Grabbes Realismus gehört, wie schon erwähnt, das Originalzitat; hier wird die Figur der Mater dolorosa zusätzlich auf lateinisch eingeleitet: Vide. Auch in der *Hermannsschlacht* wird hin und wieder lateinisch gesprochen (vgl. III, 330-332), was einen Authentizitätseffekt bewirkt, der jedoch zu offensichtlich ist, als dass er funktionieren könnte.
- 38 Wolfgang Braungart: „Guten Abend, liebe Männchen.“ Grabbes *Hermannsschlacht*. In: *Hermanns Schlachten* (Anm. 11), S. 261-281, hier S. 278.
- 39 Schneider deutet den zitierten Satz Augustus’ mit Leopold von Ranke. Die „von Ranke pointierte Verbindung von Religion und Staatsidee bei der Darstellung der römischen Geschichte macht sich auch Grabbes Augustus zu eigen“. Schneider: *Destruktion* (Anm. 25), S. 385f.
- 40 Braungart: „Guten Abend, liebe Männchen.“ (Anm. 38), S. 279.
- 41 Vgl. Schneider: *Destruktion* (Anm. 25), S. 384.

- 42 Weiterführend vgl. das Kapitel über „Säkularisierung“ bei Niklas Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft*. Hrsg. von André Kieserling. Frankfurt/M. 2002.
- 43 So Heinrich Detering in seiner äußerst anschlussfähigen und luziden Definition des Begriffs ‚Kunstreligion‘. Vgl. für die folgenden Ausführungen zur Kunstreligion Heinrich Detering: *Religion*. In: Thomas Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2007, S. 382-395, hier S. 393.
- 44 Braungart: „Guten Abend, liebe Männchen.“ (Anm. 38), S. 262f.
- 45 Vgl. Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. 2. überarb. u. erg. Aufl. Göttingen 1968.
- 46 Schneider: *Destruktion* (Anm. 25), S. 388.
- 47 Die hier entworfenen Perspektiven, die politisch-völkerrechtliche und die christlich-kunstreligiöse, sind als Ansatzpunkte für weitere Forschungen zu Grabbe zu verstehen. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Siegerner Seminars danke ich für ihre anregenden und ideenreichen Beiträge und vor allem für ihr beharrliches und herausforderndes Nachfragen, das am Anfang jeder wissenschaftlichen Praxis steht.

MICHAEL BUHL

Immermann und die Goethezeit

Zur Rolle der intertextuellen Verweise im Trauerspiel „Edwin“

Das dramatische Werk Karl Leberecht Immermanns zeichnet sich durch eine Vielzahl intertextueller Verweise aus. Beispielsweise werden im Handlungsverlauf explizit bekannte Werke angeführt, wie *Werther*, *Hamlet* oder *Wilhelm Tell*. Darüber hinaus erfolgen Anspielungen auf zeitgenössische Autoren wie Goethe oder Fouqués im Vorwort oder durch die Figurenkonzeption. Schließlich lassen sich Anlehnungen an bekannte Sujets erkennen, beispielsweise von Shakespeare-dramen, die streckenweise mit dem Sujet eines anderen Textes kombiniert werden. Dies wird phasenweise so weit geführt, dass ganze Textstellen aus anderen Werken wörtlich übernommen werden.¹ Im Besonderen in den frühen Werken ist auffällig, dass durch die Verweise eine reflexive Bezugnahme auf das Literatursystem der Goethezeit (ca. 1770-1825)² erfolgt. Dies zeigt sich einerseits durch explizite Verweise auf Texte und Autoren dieses Literatursystems, bzw. auf solche, denen dort besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Zum anderen werden Handlungsmuster, Personenkonzeptionen und Problemlösungsstrategien aufgegriffen und übernommen, die für goethezeitliche Texte typisch sind.

Ziel dieser reflexiven Bezugnahme – so die zentrale These, die dem vorliegenden Beitrag zu Grunde liegt – ist die Positionierung von Immermanns eigenen Werken im literarhistorischen Kontext. Im Folgenden soll am Beispiel des Trauerspiels *Edwin* (1822)³ das Verhältnis zu Texten des Literatursystems Goethezeit aufgezeigt und dessen Bedeutung für die Immermann'schen Dramen untersucht werden. Es ist zu fragen, ob Immermann noch diesem Literatursystem zuzuordnen ist, oder ob die Bezugnahme nicht viel mehr als Bemühung um eine Abgrenzung zu werten ist.

Edwins ‚Bildungsweg‘, das Bürgertum und die Relevanz der Größe „Sitte“

Folgt man Michael Titzmann, so ist das Modell der ‚Bildungs-‘ bzw. ‚Initiationsgeschichte‘ für Werke der Goethezeit zentral.⁴ Ein zumeist jugendlicher, männlicher Held verlässt seinen Herkunftsraum und sammelt in einer Phase des Übergangs, der ‚Transition‘, wichtige Erfahrungswerte. Im Idealfall reift er durch diese Erlebnisse zum ‚Mann‘ und es erfolgt eine Wiedereingliederung in eine neue, gesellschaftliche und familiäre Ordnung. Relevant ist also, dass die Figur eine Veränderung durchmacht. Modellhaft wird dies an Goethes *Wilhelm*

Meister vorgeführt, das Schema findet sich jedoch von den frühen Texten des Sturm und Drang bis in die späte Romantik hinein. In *Edwin* wird nun direkt auf dieses Modell angespielt.

Edwin, der Protagonist des gleichnamigen Trauerspiels, wird mit Einsetzen der Dramenhandlung als ‚Kraftprotz‘ semantisiert. Er ist, ganz im Sinne des Sturms und Drang, ein Naturbursche und ‚Selbsthelfer‘. Edwin lebt mit seiner Ziehfamilie im England des 8. Jahrhunderts in der Wildnis, wobei er zunächst den Namen „Waldmann“ trägt. Er wird zudem als „Genie“ (271) bezeichnet. Edwin alias Waldmann zeichnet sich durch seinen Tatendrang, sein herrisches Wesen, durch physische Stärke sowie seine Rast- und Ruhelosigkeit aus (212f.). In der Wildnis ist er eindeutig die dominierende Figur, was sich klar in dem Verhalten äußert, das er den anderen Bewohnern der Waldhütte gegenüber an den Tag legt: sie sind ihm alle Untertan. Trotzdem ist er unzufrieden mit seiner Situation, da ihm jegliches Wissen über seine wahre Herkunft fehlt.

Das Sujet kommt in Gang, als Edwin auf Prinz Oswy trifft, der die Einhaltung eines neuen Gesetzes fordert: Das Tragen von Waffen ist auf Geheiß von König Adalfried bei Todesstrafe verboten, da dieser einen Aufstand fürchtet. Edwin gerät in Konflikt mit der Ordnung der dargestellten Welt, verkörpert durch König Adalfried und seinen Sohn Oswy.

WALDMANN.

Wer ist der König, das verkünde mir.

OSWY.

Zu unbescheiden wird's. Du sollst erfahren,
Daß er der Herr ist über Tod und Leben.

WALDMANN.

Ich selber bin in meiner Hütte König,
Was lacht ihr? – solche Macht verspürt ich nie.
Gab mir der König diesen Bogen? Nein.
Wie kann der König mir ihn nehmen wollen?
Gab mir der König meine Arme? Nein.
Wie darf er hindern, daß ich sie gebrauche?
Reicht er mir Speise für den Hunger? Nein.
Warum verbeut er mir, sie aufzusuchen?
Hat er den Pfad im Wald eröffnet? Nein.
Wie mag er nun den Pfad mir schließen wollen?
Sind Pfeil' und Bogen, Arm' und Füße mein,
Was hab' ich mit dem König, er mit mir? (221f.)

Edwin macht deutlich, dass er sich in keiner Weise der gängigen Ordnung verpflichtet fühlt und pocht auf sein Recht als autarkes Individuum. Gegen seine

Festsetzung wehrt er sich mit Waffengewalt, was zahlreichen Soldaten das Leben kostet. Er gibt sich erst geschlagen, als seine Hütte brennt und Frau und Kind in Gefahr sind (226). Edwin wird schließlich festgenommen, in die Stadt Kendal gebracht und dem dortigen Richter vorgeführt. Es erfolgt dadurch ein Übertritt aus der Wildnis in den städtischen Bereich der Kultur, der einen Sinneswandel bei ihm bewirkt. Bei einem Freigang erhält Edwin die Möglichkeit zu erfahren, was die Bewohner einer Stadt neben Unfreiheit, Gesetzeszwang und vermeintlicher Willkürherrschaft, „auf der andern Schale“ (234) vom gesellschaftlichen Zusammenleben haben. So lernt er die Vorzüge des Freihandels kennen, die Heldenverehrung und gemeinnützige Institutionen wie das Waisenhaus, alles dies errichtet durch „Bürger dieser Stadt“ (238). Er ändert also seine Meinung über das gesellschaftliche Zusammenleben, wobei seine Bewunderung besonders solchen Einrichtungen gilt, die mit dem Bürgertum korrelieren. Nachts im Kerker erscheint Edwin zudem der Geist seines Vaters und klärt ihn über seine Herkunft auf: Edwin ist der Sohn des früheren Königs Aella und damit rechtmäßiger Thronerbe. Zu der gleichen Einsicht sind auch die Bewohner der Stadt gekommen: Wegen starker äußerer Ähnlichkeit mit seinem Vater erkennen sie in Edwin ihren König, der vermeintlich zwanzig Jahre vor Einsetzen der Dramenhandlung als Säugling verstorben war, weswegen sein Vormund, Adalfried, die Herrschaft behielt.

Es vollziehen sich also eine Reihe von Wandlungsprozessen: Edwin fügt sich den gesellschaftlichen Regelungen, weil er ihren Wert einsieht; er erfährt etwas über seine Herkunft, über die Familie, aus der er stammt; und er wird von den Bewohnern der Stadt als ihr rechtmäßiger Herrscher erkannt. Dieser Komplex von Wandlungen wird klar durch eine Namensänderung markiert, die explizit dargestellt und sehr emotional geschildert wird (243f.). Edwin legt die Bezeichnung „Waldmann“ ab und ist von nun an „Edwin von Deiri“ (Ebd.). Die Veränderung wird dabei von Edwin selbst als Metamorphose stilisiert: Waldmann verhält sich zu Edwin, wie die Raupe zum Schmetterling.

Ihr guten Götter, zürnet Edwin nicht,
Weil Waldmann frevelhafte Worte sprach!
Waldmann und Edwin sind zwei ganz Verschiedene.
Denn jener kroch wie eine Raupe dumpf
Auf allen schönen Blumen eurer Welt.
Doch dieser streifte ab das dunkle Kleid,
Und schwingt die leichten purpurrothen Flügel
In eurer Gnade sonnenhellem Strahl,
Zum lauten Schlag des Dankes frisch und neu! (244)

Auffällig ist, dass es sich nicht um eine allmähliche und graduelle Veränderung handelt, sondern um einen kompletten, radikalen Qualitätswechsel, der sich innerhalb weniger Stunden vollzieht. Zudem wird offensichtlich auf die Lichtmetaphorik der Aufklärung zurückgegriffen: die Veränderung erfolgt von „dunkel“ zu „sonnenhell“. Sowohl die stufenartige Veränderung als auch die positive Tendenz im Sinne der Aufklärung weisen Edwins Werdegang als typisch für die Entwicklungsgeschichte der Goethezeit aus.⁵ Er ist jetzt außerdem in zweierlei Hinsicht in Ordnungen eingebunden: einmal in die Familie, indem er etwas über seine Herkunft erfährt, was einer diachronen Einbindung gleichkommt; zum anderen in die Gesellschaft, da er ihren Wert anerkennt und Mitglied sein möchte, was eine synchrone Einbindung bedeutet. Damit ist die Kraft des exzeptionellen Individuums gebändigt und für die Gesellschaft nutzbar gemacht – eine ‚klassische‘ Lösung.⁶ In *Edwin* wird genau diese Eingliederung in Ordnungsgefüge, die mit einem Mentalitätswandel einhergeht, als notwendig für eine positive Personenkonzeption geschildert und unter dem Schlagwort „Sitte“ zusammengefasst:

Alles giebt Natur

Von ihrem Mutterbusen uns, den Kindern,
Nur nicht der Sitte leitendes Gefühl.
Das müssen wir uns selbst erringen, das
Schmückt uns allein auf unsrer Bildung Gipfel. (222)

Die Größe „Sitte“ ist es also, die für die Wandlung entscheidend ist: Durch „der Sitte leitendes Gefühl“ erreicht Edwin der „Bildung Gipfel“.

Auf das Modell der Bildungsgeschichte wird in *Edwin* also direkt angespielt. Jedoch erfährt es eine klare Modifikation: Die Phase der Transition fällt weg, Edwins Erlebnisse umspannen nur wenige Stunden. Die ‚Entwicklung‘ und ‚Bildung‘ lässt sich nicht als notwendiger Schritt der Personenwerdung begreifen in dem Sinne, dass zentrale Erfahrungswerte gesammelt werden müssen. Vielmehr verhält es sich so, dass hierdurch missliche, äußere Umstände korrigiert werden. Dies verdeutlicht ein Gleichnis Edwins aus der Zeit in der Wildnis: Er sei wie ein Baum, „[g]anz eingehüllt in Moos und scharfes Schlingkraut“ (217). Es handelt sich also um etwas Externes, das streng genommen nicht zur Person gehört. Edwin wächst in der falschen Familie und in der falschen sozialen Ordnung auf, was seine negativen Charaktereigenschaften begründet. Sobald die Umstände berichtet sind, kommt seine wahre Persönlichkeit zum Vorschein. Damit handelt es sich jedoch nicht um eine Veränderung des Charakters, die durch die wichtige Phase der Transition markiert wird, sondern hier findet sich ein Modell von Konstanz der Person. Das ist ein markanter Unterschied zu Texten der

Goethezeit. Die ‚richtigen‘ Umstände, Verhaltensmuster und Wissensmengen werden mit dem Konzept der „Sitte“ zusammengefasst.

Die entscheidende Frage nach einer positiven Personenkonzeption ist damit, ob „Sitte“ vorhanden ist, oder nicht. „Sitte“ kann dabei auch schlicht anerzogen werden, wie dies die Beschreibung des soeben erwähnten Waisenhauses verdeutlicht:

Die Kinder, deren Väter früh verstarben, [...]
 Erziehen würd'ge Männer dort zur Sitte
 Zu aller Kunst und guten Fertigkeit. (238)

Die Vermittlung der „Sitte“ obliegt dabei einer bestimmten Klasse männlicher Erwachsener, den „würd'ge[n] Männer[n]“, die klar dem Bürgertum zugeordnet werden. Auch für die Wandlung Edwins spielen die „Bürger dieser Stadt“ eine entscheidende Rolle, schließlich erhält er die Einsicht in den Wert des gesellschaftlichen Zusammenlebens durch die Institutionen, die mit dem Bürgertum in Verbindung gebracht werden. Und auch für Edwin spielt die Erziehung eine entscheidende Rolle. „Ich habe / In dir“, so spricht sein Ziehvater Ossa gegen Ende der Handlung, „bewußt, den Königssohn *erzogen*“ (277). Es ist nicht notwendig, wichtige Erfahrungswerte selbst zu sammeln, sondern es ist völlig ausreichend, wenn „würd'ge Männer“ die zentralen Wissensmengen vermitteln, die unter dem Stichwort „Sitte“ vereinigt werden können. Damit wird dem Bürgertum, das klar mit „Sitte“ korreliert, eine Art Moralitätshoheit zugewiesen. Selbst der Adel, zu dem Edwin zu rechnen ist und dessen Überlegenheit und politische Funktion anerkannt wird, benötigt moralisches Wissen in Form von „Sitte“, um eine gute und als positiv gewertete Herrschaft ausüben zu können.

Insgesamt erfolgt eine klare Dreiteilung der Gesellschaft in Adel, Bürgertum und Volk. Nur der Adel ist zur Herrschaft geeignet, was sich durch die vererbte Exzeptionalität erklärt. Sofort, nachdem Edwin aus dem Kerker befreit wird, übernimmt er wie selbstverständlich das „Regiment“ und erweist sich auch wie selbstverständlich als edler Herrscher.

EDWIN

In ein'gen Häusern ward geplündert. Geht
 Und steuert! (Einige ab.)
 Laßt mir auch den Richter kommen,
 Beruhig ihn. Er ist ein guter Mann. (Andere ab.)
 Du meiner Ahnen Volk! Mein Volk, mein Volk! [...]
 Ich bin ein Waidmann, euer Glück ist nun
 Das Ziel, nach dem ich meinen Bogen spanne.
 O nie versage mir der große Schuß!

Glaubt, ich bin redlich. Habt ihr Noth und Hader,
 So kommt zu mir, ich will des Abends
 Im Thor des Schlosses sitzen, helfen, schlichten,
 Nach besten Kräften, guten Willens reich.
 Erhabne Stunde, da verlaßne Kinder
 Den Vater trafen, bleib uns Allen heilig! [...]

VOLK.

Er ist ein Gott! (265ff.)

Edwin weiß sofort, was zu tun ist und gibt konkrete Anweisungen, die auch widerspruchlos befolgt werden. Er stilisiert sich als Landesvater, der zu seinen hilflosen Kindern, dem „Volk“, zurückgekehrt ist, um ihr Leben zu lenken und ihnen zum Glück zu verhelfen. Auch hier findet also wieder Aufklärungsmetaphorik Verwendung: Vater, Herrscher und Gott werden als äquivalent gedacht, Kinder, Volk und Menschen ebenfalls. Das Volk, dem wiederholt im Text nur Kindesstatus zuerkannt wird, kann ausschließlich durch adelige Herrschaft ein glückliches und erfolgreiches Leben führen. Der Adel wiederum muss neben seiner natürlichen Exzellenz die Nebenbedingungen „Rechtmäßigkeit“ und „Sitte“ erfüllen; das Negativbeispiel wird durch Adalfrids Schreckensherrschaft dargestellt. Dem Bürgertum kommt damit in *Edwin* der Status eines ganz wörtlich zu verstehenden ‚Sittenwächters‘ zu.

Das Konzept der Bildungsgeschichte wird also klar herangezogen. Die Option auf „Bildung“ idealerweise der gesamten Menschheit, zumindest aber eine positive Entwicklungstendenz, ist in *Edwin* jedoch nicht vorhanden. Vielmehr dominiert ein recht starres Werte- sowie Gesellschaftssystem, das unter dem Schlagwort „Sitte“ zusammengefasst wird. „Bildung“ beschreibt lediglich die Korrektur misslicher, äußerer Umstände, ohne an dem Kern der Person etwas zu ändern. Diese Tendenz zeigt sich auch anhand der Konzeption positiv semantischer Figuren, von denen bestimmte Verhaltensmuster gefordert werden. Im Falle positiv gesetzter Männlichkeit ist dies der Erwerb von „Ruhm“.

Die Größe „Ruhm“ und die Problematik der Liebe

Edwins Unzufriedenheit mit seiner Situation in der Wildnis erklärt sich nicht nur durch das fehlende Wissen über seine Herkunft, sondern auch durch die fehlende Möglichkeit, Ruhm zu erlangen. Ein Traum vom „Ruhmesgott“ (215) wird in Opposition zum Leben in der Waldhütte gesetzt, die vor allem durch das Zusammenleben mit seinem Sohn Osfried und seiner Frau Ethelburga markiert wird. Bedürfnisse Ethelburgas nach emotionaler Nähe weist er barsch zurück (216), was einer generellen Tendenz in *Edwin* entspricht: „Ruhm“ und Liebe,

im weitesten Sinne, sind oppositionell zueinander gesetzt. Das zeigt sich neben Edwin und Ethelburga auch sehr deutlich bei Junker Dunst und Pandemchen sowie bei Prinz Osmy und Rosalinde.

Nachdem Edwin vom Volk erkannt und zum König ausgerufen wird, steht er in direkter Opposition zu König Adalfried. Durch die Verehrung des Volkes rückt er seinem Ziel, Ruhm zu erlangen, sehr viel näher. Wie auch in seinem Traum ist die Korrelation von Ruhm und der Sphäre des Göttlichen offensichtlich („Er ist ein Gott!“). Gleichzeitig verliert er im Laufe der Handlung alles, was der Liebe zugeordnet wird: Sein Sohn Osfried wird von Adalfried entführt, der auch mit der Ermordung des Kindes droht. Da Edwin die Herrschaft nicht wieder abtritt, um Osfried zu retten, verlassen Ethelburga und seine Ziehfamilie ihn nach und nach. Edwin bleibt Adalfried gegenüber hart.

Es geben Tausende für mich
Die Kinder her, so ist es wohl gerecht,
Daß ich für Tausende den Knaben gebe.
Der Sohn fürs Volk. (289)

Edwins Gottstatus wird durch den christlichen Opfermythos erweitert, er gibt seinen „Sohn fürs Volk“. Das geschieht wörtlich – Osfried wird ermordet – aber auch in übertragenem Sinne: Edwin ersetzt seine bisherige Familie durch seine neuen Kinder: das „Volk“. Bei Dramenende lässt er die Leiche seines Sohnes fortbringen und nimmt die Krone an sich, als Symbol des höchsten Ruhms. Edwins Schlussworte lauten:

Allein wer sagt dir, eigennützig Herz,
Daß dieser Erde Bau in Trümmer falle,
Weil dir dein kleines Glück zu Trümmern ward? (304)

Sein „kleines Glück“ ist zwar zerstört, der „Erde Bau“ wurde jedoch gerettet. Damit hat sich Edwin als Herrscher nach den Regeln der dargestellten Welt richtig verhalten, indem er sein persönliches Glück dem Wohl der Allgemeinheit opfert.

Das Gegenmodell zu Edwin wird an der Figur des Junker Dunst vorgeführt: Er hat nicht das geringste Interesse daran, Ruhm zu erwerben, sondern konzentriert sich voll und ganz auf die Liebe. Das Ziel seiner Leidenschaft – von Dunst selbst als „Minne“ (210) bezeichnet – ist die Prostituierte Pandemchen. Auch hier finden sich explizite Anspielungen auf die Goethezeit, was bei einer Beschreibung von Dunst in jungen Jahren deutlich wird:

[Damals] gingt ihr [Dunst] blau und gelb gekleidet, wenn auch alle Welt euch sagte, es sehe niederträchtig aus. Ihr stahlet den Hoffräuleins aschgraue Schleifen, und hieltet sie für blaßbroth; eure Lungen waren schwach geworden von Seufzen, und eure Augen entzündet von Thränen; ich habe aber oft die Zwiebel gesehen, die ihr verstohlen ins Schnupftuch wickeltet – den Hut suchtet ihr endlich auf Felsen, die ihr nie zuvor bestiegen hattet!

DUNST

O mein Werther, welche Erinnerung! Lotte! Lotte! (172f.)

Dunst wird als verblendeter ‚Schwärmer‘ semantisiert, der nicht erkennt, wen er da eigentlich freit. Darüber hinaus ist der Bezug auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* durch Werthertracht und die genannten Namen offensichtlich. Als Schlüsseltext der frühen Goethezeit wird dort bekanntlich eine Liebeskonzeption vorgeführt, die für Individuum wie Gesellschaft eine potentielle Gefahr bedeutet und im Falle Werthers mit dem Selbstmord endet. Die ‚Leidenschaft‘, die im Grunde als ‚Sehnsucht‘ auch in der Romantik noch eine zentrale Rolle spielt, wird dort als Gegenmodell zur Empfindsamkeit der Aufklärungsliteratur eingeführt.⁷ Das Konzept der leidenschaftlichen Liebe wird in *Edwin* nun ganz konkret übernommen, jedoch sogleich mit einer generellen Falschheit gekoppelt, wie die Anspielung auf Zwiebel und Hut verdeutlicht.

Weitere intertextuelle Verweise machen die Falschheit der Beziehung deutlich: Bei ihrer ersten im Text geschilderten Begegnung zitieren Dunst und Pandemchen wechselseitig den Einstieg des Nibelungenlieds („Uns ist in alten Mären Wundersviel geseit“ etc., 199) und gehen dann in einen Nonsensdialog über. Dunst trägt wegen des bevorstehenden Krieges eine Rüstung, welche genauer beschrieben wird. Sie stammt „eigentlich aus Spanien“ (179), habe jedoch „einen neuen Bräm bekommen“ (Ebd.). Dunst wird also als eine Art narrenhafter Ritter beschrieben, der eine unpassende Rüstung trägt und sich mit der Hure Pandemchen ein völlig ungeeignetes Ziel für seine „Minne“ sucht. Ihr Verhalten haben Dunst und Pandemchen zudem „aus Büchern obstruiert.“ (198) Das ist zusammengefasst als Verweis auf *Don Quijote* zu verstehen. Darüber hinaus werden von Dunst *Hamlet* (202) und *Macbeth* (251) wörtlich erwähnt. Es kommen also zur leidenschaftlichen, unerfüllten Liebe die Hinwendung zum Mittelalter hinzu, Bezüge auf Cervantes und Shakespeare und ein insgesamt narren- und possenhaftes Verhalten. Dies alles sind Charakteristika der Romantik, auf die hier angespielt wird.⁸ Dunst wird als eigentlich hochgebildeter und intelligenter Charakter geschildert, der die Narrheit lediglich als Schutz wählt, um mit den Gegebenheiten der Welt zurechtzukommen. Er gesteht, „daß diese Rüstung mir gar sehr zur Last fällt, und daß meine jetzige Redeweise mir viel Schweiß kostet.“ (172) Die Schreckensherrschaft, die Adalfried errichtete, zwingt ihn zu diesem Verhalten.

Ihr seht, es sind bedenkliche Zeiten, und mit dem Verstand kommt ihr unter die Dachtraufe. Drum tut Jeder wohl, der einen tüchtigen Regenmantel von Narrheit umnimmt. [...] werdet auch ein Thor, und gebt die Vernunft auf, um ihren Sitz zu retten. (179)

Sein Konzept der vernünftigen Narrheit scheint jedoch nicht aufzugehen, da jeder sein Verhalten durchschaut. König Adalfried bringt seine Geringschätzung recht deutlich auf den Punkt.

[Dunst] putzt die jämmerliche Größe
Mit fremden Flittern selbstgenügsam auf,
Und dünkt sich klug, weil er den Narren spiele.
Du bist es. – Bild der Lumpen dieser Zeit,
Die marklos ist und altklug! (182)

Adalfried sieht Dunst als „Bild der Lumpen dieser Zeit“, also als typischen Vertreter einer bestimmten Klasse, hier freilich der Untergebenen innerhalb der dargestellten Welt. Das bezieht sich in einer zweiten Bedeutung jedoch auch auf die zeitgenössischen Literaten. In übertragenem Sinne ließe sich also die gesamte Episode um Dunst und Pandemchen als Abgesang auf die Romantik deuten, der zwar eine gewisse Klugheit zugestanden wird, deren Methoden jedoch als völlig verfehlt herabgewürdigt werden.

Die erfolgreichste und am positivsten bewertete Beziehung besteht zwischen Prinz Oswy, dem Sohn Adalfrieds, und Rosalinde, deren Vater der Kanzler des Reiches ist. Damit stellt dies die einzige Konstellation dar, in der beide Parteien in etwa der gleichen Gesellschaftsschicht angehören, was eine Beziehung offensichtlich begünstigt. Bedeutsam ist darüber hinaus die Beziehung Oswys zu seinem Vater Adalfried, da diese seine Mannwerdung beeinträchtigt. Oswy wird sowohl von seinem Vater als auch von Rosalinde geliebt, was er auch wertschätzen weiß. Dennoch fehlt ihm etwas zu seinem Glück:

Ach, daß Liebe,
Da sie mir alles gönnt, nicht auch den Ruhm,
Das Gut der Güter freundlich gönnen will! (186)

Hier wird die Opposition von „Ruhm“, dem „Gut der Güter“, und „Liebe“ von Oswy klar benannt. Anders als Edwin, der alles tut, um ein mögliches „Verzärt[eln]“ (280) seines Sohnes zu verhindern und Osfried quasi alles erlaubt, ist Adalfried um das Wohlergehen Oswys besorgt. Er muss erst dazu überredet werden, Oswy mit dem Heer ziehen zu lassen, was die einzige Möglichkeit darstellt, „Ruhm“ zu erlangen. Dass Liebe ein zentraler Faktor ist, der den Erwerb von Ruhm beeinträchtigt, sieht sogar Rosalinde ein:

ROSALINDE *ihre Thränen trocknend*

Ich bin ein thöricht Wesen,
 Dich liebend, stell' ich mich zu deinen Feinden.
 Denn wer ist eines Mannes schlimmster Feind?
 Der ihn zu scheiden trachtet von der Ehre. (195)

Die „Liebe“ macht sie gar zu einem „Feind“ von Oswy, weil hierdurch der Weg zum „Ruhm“ bzw. der „Ehre“ versperrt wird. Durch diese oppositionellen Stellung von „Liebe“ und „Ruhm“ entsteht eine paradoxe Situation: „Liebe“ verhindert den Erwerb von „Ruhm“, wobei „Ruhm“ eine notwendige Größe ist, um zum „Mann“ zu werden. Das „Mann-sein“ ist jedoch wieder Voraussetzung für eine erfolgreiche Liebesbeziehung. Eine männliche Figur, die sich auf die falsche Weise verliebt, droht damit sowohl „Liebe“ als auch „Ruhm“ zu verlieren, während das Streben nach „Ruhm“ maximal die „Liebe“ opfert. Konsequenterweise ist demnach das Streben nach „Ruhm“ immer als höher bewertet als das Streben nach „Liebe“.

Rosalinde fügt sich folglich in ihr Schicksal und lässt Oswy ziehen, ordnet sich also voll und ganz seinem Glück unter. Unterordnung ist demnach, von Seiten der Frau, eine notwendige Bedingung für eine funktionierende Beziehung. Eine Bedingung, gegen die Ethelburga gegenüber Edwin teilweise verstoßen hatte. In *Edwin* ist für Oswy der Feldzug ein offensichtlich notwendiger Schritt um zu verhindern, dass er eine ähnliche Richtung einschlägt wie Junker Dunst. Die Bezeichnungen, mit denen dieser charakterisiert wird, treffen auch auf Oswy zu, auch wenn er dies im Nachhinein als „Vermummung“ stilisiert:

Das Schäferwesen, Seufzen, Singen, Schwärmen,
 Bekränzen, Hüttenleben, Flöteblasen –
 Das war Vermummung, hüllte deinem Oswy
 Mit Flitterputz die ungeduld'ge Brust.
 Nun tritt er dir in seinem eignen Kleide,
 Im kriegerischen Harnisch froh gerüstet
 Entgegen; (194)

Auch Oswy war also auf dem besten Wege, ein ‚Schwärmer‘ zu werden. Der Krieg erspart ihm dieses Schicksal. Dennoch bleibt er seiner Liebsten treu, die ihm, unerkant als Knappe verkleidet, ins Feld folgt. Er besteht auch einen von Rosalinde eingefädelten Liebestest (249f.) und glaubt, vermeintlichen Gegenbeweisen zum Trotz, unerschütterlich an ihre Liebe.

Als Feldherr stellt er sich jedoch deutlich weniger geschickt an denn als Liebender: Sein Heer wird in einen Hinterhalt gelockt. Jedoch gilt: „List kann das Leben, nicht die Ehre nehmen“ (254). Er wird im folgenden Handgemenge

getötet, verdient sich im Kampf jedoch den Respekt seiner Gegner. Würde er vorher noch als „Königssöhnlein“ (256) verspottet, also auf Kindesstatus reduziert, ist er nun zum „Mann“ geworden.

Sich selbst verachtet, wer den Feind verachtet,
 Der als ein Mann gestritten und gefallen.
 Ich muß bereun, was ich vorher gesprochen,
 Denn gänzlich kam ich ab von meiner Meinung,
 Sehr tapfer kämpfte dieser zarte Jüngling [Oswy]. (256)

Oswy, vom Vater stets bezeichnet als „Knab“ und immer Knabe!“ (186), ist also schließlich doch zum Mann geworden. Hier findet sich also doch ein Handlungsverlauf, der im Sinne der goethezeitlichen ‚Entwicklung‘ erfolgt, wobei hier vor allem die schlechte Erziehung durch Adalfried revidiert werden muss. Konsequenterweise endet die ‚Transition‘ mit dem Tod des Helden, obwohl dieser alles richtig machte. Da die Größe „Ruhm“ jedoch als höher bewertet wird als „Leben“, ist dies eine tendenziell positive Wendung.

Da Rosalinde mit Oswy auch den Sinn ihres Lebens verloren hat, folgt sie ihm sogleich nach und geht einen Kampf ein, den sie nicht gewinnen kann. Im Sterben gibt sie jedoch noch detailliert Anweisungen über ihre Bestattung: Ein Schwert soll zwischen beide gelegt werden. „So scharfe Trennung muss im Tode seyn, / Da uns im Leben nicht das Bett verbunden“ (258). Eine positiv gesetzte Beziehung wird demnach ebenfalls mit der Größe „Sitte“ korreliert, auch über den Tod hinaus.

Insgesamt wird im Text somit das Führen einer positiv bewerteten Liebesbeziehung im Diesseits als unmöglich zu realisieren gesetzt. Für eine funktionierende Beziehung gehören beide Partner idealerweise der gleichen Gesellschaftsschicht an. Außereheliche Sexualität wird in den frühen Texten immer strikt sanktioniert. Damit sind auch für eine positiv gewertete Beziehung die Größen „Sitte“ und „Rechtmäßigkeit“ von zentraler Relevanz. Zwingend unmöglich sind die Beziehungen wegen der Opposition zwischen „Ruhm“ und „Liebe“. Entweder besteht die Beziehung zu einem „unmännlichen“ Partner, was eine negativ bewertete Beziehung zur Folge hat. Oder der Mann erringt „Ruhm“, was wiederum die „Liebe“ ausschließt. Vereint werden diese Paare höchstens im Jenseits. Diese paradoxe Situation führt damit unweigerlich zu einer resignativen Haltung, die den Grundtenor der frühen Immermann'schen Trauerspiele ausmacht.

Edwin als Zeichen und die Vermittlung von Bedeutung

Was bis hierher anhand von *Edwin* gezeigt wurde, nämlich dass (1) explizit wie implizit ein Bezug zur Literatur der Goethezeit hergestellt, jedoch (2) eine Refunktionalisierung dieser Konzepte erfolgt, um damit ein eigenes, von goethezeitlichen Texten abweichendes Werte- und Normensystem zu vermitteln, lässt sich nun um einen weiteren Punkt ergänzen: Es wird (3) in *Edwin* auch die Rolle und Aufgabe von Literatur verhandelt, was mit einer spezifischen Konzeption von Zeichen in Zusammenhang steht.

Bevor Edwin die Wildnis verlässt entfaltet er bereits ein enormes Wirkungspotential. Redwald, der 20 Jahre vor Einsetzen der Dramenhandlung Adalfried zur Macht verholfen hatte, lehnt sich nun wegen unbeglichener Schulden gegen seinen ehemaligen Verbündeten auf. Er behauptet wider besseres Wissen, Edwin sei am Leben, wodurch es ihm gelingt ein Rebellenheer aufzustellen. Damit wird das komplexe Zeichen „Edwin“ erschaffen, das entscheidend in die Handlung eingreift.

Zu dieser Fahne, diesem Hoffnungsrufe:
Daß Edwin lebe! sammeln sich die Geister. (177)

Auffällig ist, dass diese Zeichenkonstitution rein sprachlich erfolgt. Schon der Name „*Redwald*“ weist auf eine Korrelation dieser Figur mit der Sprache hin. Die erste Schlacht Redwalds gegen Adalfried, dessen Heer vom Feldherren Kerdrík angeführt wird, geht eindeutig aus: Nach einer Ansprache Redwalds läuft ein Großteil der Krieger zu „Edwin“ und den Rebellen über, der Rest wird vernichtend geschlagen. Für Redwald ist „Edwin“ ein Produkt der Einbildung, dessen er sich nach Gebrauch wieder zu entledigen gedenkt:

Zu guter Letzt denn noch das alte Kunststück
Mit unserm toden Knaben, der vortrefflich
Den Lebenden zu Macht und Glück verhilft.
Denn morgen sinkt er in sein Grab zurück,
Aus dem ihn unser Ruf herausgezogen
Zum Schattenleben in der Einbildung,
Und Redwald heißt die Losung dann, nicht Edwin. (246)

Redwald ist überzeugt, Edwins „Schattenleben“, das sein „Ruf“ – also ein explizit sprachlicher Akt – erst ermöglichte, problemlos wieder beenden zu können. Dies erweist sich jedoch als Fehlschluss: „Edwin“ entgleitet schließlich seiner Kontrolle. Für das Volk und das Heer stellt „Edwin“ nämlich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft dar, als Zeichen für etwas Abwesendes, das

mit dem Erscheinen des echten Edwin in Kendal plötzlich mit etwas Realem aufgefüllt wird.

Anders als Redwald ist sich König Adalfried dieser Eigenständigkeit des Zeichens „Edwin“ bewusst. Ist für Redwald „Edwin“ ein Gegenstand der Einbildung und für das Volk etwas Reales, das lediglich abwesend ist, so ist dieser Aspekt für Adalfried irrelevant:

Edwin ist todt! So eben sagtest du's.

ADALFRIED

Du glaubst es auch? – Reichskanzler, nein, er lebt!
 Das Grab hat keine Macht an ihm, er lebt
 Ein unvertilgbar Leben! Wer schlug Kerdrik?
 Nicht Redwald, Edwin schlug den grauen Feldherrn.
 Wer stiehlt die Herzen mir? Derselbe Edwin,
 Nicht Redwalds bettelhafte Redekunst.
 Wer macht mich schwach in meiner Jahre Mitte?
 'S ist Edwin abermals! All überall
 Steigt Edwin mit geborstner Schläfe auf –
 Siehst du ihn hier? Sieh da – nun sieh ihn dort!
 Die Nacht des Mordes gab Unsterblichkeit
 Dem Knaben Edwin. (189)

In dieser Textstelle werden zwei Formen von „Leben“ vorgeführt: Leben im biologischen Sinn und Leben als Zeichen, als Symbol, wie es für Edwin gültig ist. „Ein unvertilgbar Leben“ und „Unsterblichkeit“ kommen „Edwin“ zu, d.h. das Symbol „Edwin“ wird völlig unabhängig von der realen Person Edwin gedacht, der Objektbezug wird irrelevant. Damit gewinnt das Zeichen „Edwin“ eine völlig neue Qualität, es verliert seinen Verweisungscharakter und hat nun selbst Objektstatus. Dieser Sachverhalt begründet seine Wirkmächtigkeit.

Es lassen sich nun starke Parallelen zwischen Edwins Zeichenwerdung und der zentralen Größe „Ruhm“ erkennen. Das Beispiel Oswy zeigte, dass „Ruhm“ und „Leben“ in biologischem Sinne zwei unabhängige Größen darstellen. Für Oswy stellt der Tod sogar die einzige Möglichkeit dar, seine Entwicklung hin zu einem Schwärmer zu unterbrechen und zu einem „Mann“ zu werden. „Ruhm“ und „Leben“ verhalten sich bei ihm im logischen Sinne komplementär zueinander. Die Wirkmächtigkeit des Zeichens „Edwin“ wird von Adalfried genau so beschrieben: Auch „Edwin“ wirkt völlig unabhängig davon, ob die Person Edwin am Leben ist oder nicht. „Edwin“ stellt eine unabhängig existierende Größe dar, die gerade deswegen auch unsterblich sein kann. „Ruhm“ zu erwerben ist folglich gleichzusetzen mit der Neukonstitution einer Person als Zeichen.

Die Voraussetzungen sind dabei direkt an die Einrichtung der dargestellten Welt geknüpft. „Ruhm“ ist als Potential, je nach Veranlagung, in einer männlichen Person enthalten, bei exceptionellen Individuen wie Edwin, die schicksalhaft mit der Welt verbunden sind, entsprechend mehr als bei anderen. Freigesetzt wird dieses Potential ausschließlich durch Taten, was den außerordentlichen Tatendrang bei einem „Genie“ wie Edwin erklärt. Durch Worte, wie bei Redwald, oder noch schlimmer, in der Einbildung, wie bei Junker Dunst, ist dies nicht zu bewerkstelligen. Zwingend erforderlich ist darüber hinaus die Anerkennung dieser Taten durch eine Gemeinschaft, wie das Volk im Falle Edwins oder die feindlichen Krieger bei Oswy. Mit anderen Worten: Die Konstitution eines Zeichens, das der Kategorie „Ruhm“ zugeordnet werden kann, erfolgt durch eine Vielzahl von Personen. Je größer die beteiligte Personenmenge, desto größer auch der „Ruhm“. Die Konstitution wird zwar initiiert durch Taten, erfolgt jedoch durch sprachliche Weitervermittlung und verleiht gerade dadurch dem Zeichen überzeitliche Dauer. Die schriftliche Fixierung kann dann die große Zahl von Personen, die für die Konstituierung notwendig ist, ablösen, und den Fortbestand des Zeichens garantieren.

In *Edwin* wird also allein anhand der Titelfigur die Vielschichtigkeit von Zeichenprozessen aufgezeigt. Die willkürliche, rein durch Sprache evozierte Zeichenbedeutung, wie sie von Redwald benutzt wird, erweist sich als schwächste. Sie hält nur so lange stand, bis sie mit einem Faktum der dargestellten Welt in Konflikt gerät, das eine weitere Funktionalisierung unterbindet. Hier ist es das Eintreten der Figur Edwin in den Sozialraum Deiri. Die im Grunde ebenso willkürliche Bedeutungszuschreibung des Volkes erweist sich nur deswegen als korrekt, weil Edwin schlicht den idealen Herrscher verkörpert. Das ist erst nach Edwins Metamorphose der Fall, die ihm wiederum nur dank der Zuführung von „Sitte“ durch das Bürgertum gelingt. Die „unsterbliche“ Zeichenbedeutung schließlich, wie sie Adalfried beschreibt, ist im Grunde die semiotische Festschreibung der zentralen moralischen Werte: Eine Gemeinschaft erkennt die Größe des Mannes an, die er im Normalfall durch Taten beweisen muss. Die Anerkennung führt dann in der sprachlichen Wiederholung zur Konstitution des Zeichens. Im Grunde dient der gesamte Semioseprozess also der Vermittlung von Werten.

„Ruhm“, „Sitte“ und die Rolle der Literatur

Anhand der Zeichen und ihrer Deutung wird die Möglichkeit adäquater Widergabe und Weitervermittlung von Information verhandelt, was im Besonderen auch auf die Rolle der Sprache zutrifft. Hierbei zeigt sich, dass sich trotz

egoistischer Funktionalisierung durch Redwald im Handlungsverlauf eine konkrete Bedeutung herauskristallisiert. Falsche Bedeutungszuschreibungen werden eliminiert und diejenige, die übrig bleibt, steht in direktem Bezug zu Tatbeständen innerhalb der dargestellten Welt. Die intertextuellen Verweise wiederum bewirken einen Illusionsbruch, durch den offensichtlich wird, dass es sich auch im Falle des dramatischen Textes um eine sprachliche Vermittlung handelt, also um ein Zeichenkonstrukt. Die Rolle, Funktion und Aufgabe von Literatur wird innerhalb des literarischen Textes selbst also reflektiert, so dass sich hieraus eine implizite Literaturtheorie ableiten lässt.

Wie gezeigt wurde, dominiert in *Edwin* ein stark ausgeprägter, fixer und als gut und richtig gesetzter Wertekanon der um die Schlagworte „Sitte“ und „Ruhm“ situiert ist. Die intensive Auseinandersetzung mit Literatur im Allgemeinen und mit Konzepten aus Texten der Goethezeit im Besonderen ist als Versuch zu verstehen, sich im literarhistorischen Kontext zu positionieren. Bei Immermann übernimmt Literatur die Rolle einer Instanz der Wertevermittlung. Dies erklärt die deutliche Abwertung all jener Texte und Konzepte, die dem in Immermanns Werken gültigen Wertekanon widersprechen. Die Negativbewertung der Romantik zum Beispiel dürfte sich mit der Hochbewertung des Bürgertums bei Immermann erklären lassen. In Texten der Romantik sind schließlich sowohl die meisten Protagonisten, als auch die meisten Produzenten von Literatur Angehörige der Adelsschicht. Fasst man nun Literatur als Instrument der Wertevermittlung, steht diese Bindung an den Adel im Widerspruch zu dem moralischen Alleinstellungsanspruch des Bürgertums. Zudem bedient sich die Romantik stark der Elemente des Phantastischen, also der „Einbildung“, die bei Immermann stark abgewertet wird. Außerdem wird eine Form der Liebe vorgestellt, bei der nicht die Produktion von Nachkommen im Vordergrund steht. Dies alles widerspricht dem Wertekanon, der in den Texten Immermanns als positiv gesetzt ist.

Wie der Erwerb von „Ruhm“ innerhalb der dargestellten Welt der Konstitution eines permanenten Zeichens gleichkommt, das durch die Vermittlung von Taten auf den inneren Wert des Helden verweist, so transportiert das literarische Werk eine bestimmte Menge von Werten, die in der Rezeption des Textes entsprechend auch korrekt erkannt werden kann. Genau in diesem Sinne unterscheiden sich die Texte auch von denjenigen der Goethezeit, die sich mit dem Autonomieanspruch ja gerade von einer Funktionalisierung lösen will. Die Aufgabe, Werte zu vermitteln und einzuüben ist vielmehr typisch für Texte der Aufklärungsliteratur, zu denen Immermanns *Edwin* in diesem Sinne ähnlich ist. Gleichzeitig weist *Edwin* durch die starke Fokussierung auf das Bürgertum, die konstante Personenkonzeption und der Befürwortung eines expliziten Wertekanons bereits auf ein Modell voraus, das für Texte des Realismus typisch ist und sich ab den 1850er Jahren durchzusetzen beginnt.⁹

Anmerkungen

- 1 Mit Ausnahme von „Merlin“ (1832) blieben Immermanns Dramentexte von der Forschung weitgehend unberücksichtigt. Die Bedeutung von Intertextualität wird in der auch heute noch sehr lesenswerten Studie von Werner Deetjen: Immermanns Jugenddramen. Leipzig 1904, sehr aufschlussreich behandelt. Die wichtigste neuere Publikation ist sicherlich Markus Fauser: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien. München 1999, die die Dramentexte jedoch nur punktuell untersucht.
- 2 Die Begriffe „Literatursystem“, „Epoche“ und „Goethezeit“ verwende ich im Sinne Titzmanns. Vgl. Michael Titzmann: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hrsg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 395-438.
- 3 Zitiert wird nach der Originalausgabe. Karl Leberecht Immermann: Edwin. In: Ders.: Trauerspiele. Hamm, Münster 1822, S. 155-304. Die Seitenangaben nach den Zitaten im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 4 Michael Titzmann: Die „Bildungs“-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche. In: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hrsg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, S. 7-64.
- 5 Vgl. ebd. S. 15 und S. 38f.
- 6 Ebenso ergeht es Schillers Wilhelm Tell, der für die Figur des Waldmann Pate gestanden haben dürfte. Auch der Einzelgänger und Selbsthelfer Tell wird schließlich in die Gesellschaft integriert und damit sein systemgefährdendes Potential gebändigt. Vgl. Hans Krahl: „...Der Freiheit ewig Zeichen“. Schillers Wilhelm Tell als klassische Lösung revolutionärer Probleme. In: *recherches germaniques* 32 (2002), S. 1-25, insbes. S. 13f.
- 7 Vgl. Michael Titzmann: „Empfindung“ und „Leidenschaft“: Strukturen, Kontexte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Klaus P. Hansen (Hrsg.): *Empfindsamkeiten*. Passau 1990, S. 137-165.
- 8 Deetjen: Immermanns Jugenddramen (Anm. 1), S. 64, kommt mit seinem biographischen Zugang zu einem ähnlichen Ergebnis: Für ihn ist Dunst eine direkte Anspielung auf Fouqué, der wiederum exemplarisch für den Typus des romantischen Dichters steht.
- 9 Vgl. hierzu die Beiträge von Marianne Wünsch, Michael Titzmann und Wolfgang Lukas in folgenden Publikationen: Marianne Wünsch, Jan-Oliver Decker (Hrsg.): *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel 2007; Hans Peter Ecker, Michael Titzmann (Hrsg.): *Realismus-Studien*. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Würzburg 2002; Hans Krahl, Claus-Michael Ort (Hrsg.): *Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel 2002.

BERND FÜLLNER

„Durch den Staub der Bücher bin ich gekrochen und bin nicht erstickt –“

Das Grabbe-Portal als „digitale Archiv-Edition“

Die Grundlage für das „Grabbe-Portal im Internet“ bildet die historisch-kritische Grabbe-Gesamtausgabe, die von 1960-1973 von Alfred Bergmann bearbeitet und von der Göttinger Akademie der Wissenschaften herausgegeben wurde. Diese Ausgabe umfasst sechs Bände mit ca. 4.400 Seiten (ca. 10,5 Mill. Zeichen), ihre retrospektive Digitalisierung wurde von 2009 bis 2011 durchgeführt in Nachnutzung der technischen Entwicklungen und Erfahrungen des Düsseldorfer Heinrich-Heine-Portals (Projektleitung der Verf.). Das Grabbe-Portal wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert im Rahmen des Programms „Förderung wissenschaftlicher Infrastruktur. Wissenschaftliche Literaturversorgung und Informationssysteme (LIS)“.

Neben der Lippischen Landesbibliothek Detmold, dem Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier (Geschäftsführer Dr. Thomas Burch), das für die Texterfassung, Codierung der XML-Daten nach den Richtlinien der TEI (Text Encoding Initiative) und die Internet-Publikation zuständig war, fungierte als dritter Antragsteller das Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf, bei dem eine Arbeitsstelle (Sandra Honnef M.A., Dipl. Des. Michaela Kura M.A. und der Verf.) eingerichtet wurde, in der die elektronische Aufbereitung des Briefwechsels vorbereitet und die Einarbeitung der digitalen Faksimiles in die XML-Daten durchgeführt wurde.

Bei einer Präsentation in der Lippischen Landesbibliothek Detmold am 8. September 2011 wurde die im Spätsommer 2011 erfolgte Publikation im Internet durch Frau Ute Schäfer, die nordrheinwestfälische Ministerin für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport, für die Öffentlichkeit, der das Portal kostenfrei zugänglich ist, gestartet.

Die Anregung für das Projekt ging aus von der Leitung der Lippischen Landesbibliothek Detmold, die den größten Teil aller von Grabbe überlieferten Werkhandschriften, einen großen Teil der Briefhandschriften und sämtliche Erstdrucke besitzt. Die Digitalisierung dieser Archivmaterialien wurde von der Lippischen Landesbibliothek als Eigenleistung in das Projekt eingebracht und trägt wesentlich dazu bei, dass die retrospektiv digitalisierte Gesamtausgabe den Rang einer „digitalen Archiv-Edition“ besitzt.

Auf Grund einer in Zeiten von Open Access und nach einer längeren Phase der Neuorientierung von Archiven und Bibliotheken endlich in größerem Umfang möglich gewordenen Kooperation dreier Institutionen, die Handschriften vorhalten, enthält die „digitale Archiv-Edition“ als Grabbe-Portal heute ca. 7.500 digitale Faksimiles aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, aus der Landes- und Stadtbibliothek Dortmund und dem Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf.

„Digitale Archiv-Edition“

Das Grabbe-Portal bietet

- die einzige textkritische, kommentierte und vollständige Ausgabe von Grabbes Werken und Briefen, und zwar sowohl die Texte als auch die jeweils dazugehörigen Apparateile,
- in Form von digitalen Faksimiles eine Zusammenführung der Nachlassbestände der drei beteiligten Institutionen, der Lippischen Landesbibliothek, der Landes- und Stadtbibliothek Dortmund und des Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf,
- Faksimiles der Grabbe-Erstaussagen aus den Beständen der Lippischen Landesbibliothek Detmold,
- Quellen- und Bildmaterialien aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold.
- Neue Briefe in einer Neuedition, die dem aktuellen Standard neugermanistischer Briefausgaben verpflichtet ist.

Arbeitsschritte: Datenerfassung, Korrektur, Codierung und Publikation

Einen reibungslosen Ablauf bei der Datenerfassung und der anschließenden Codierung der XML-Daten beim Grabbe-Portal garantierte die schon beim Deutschen Wörterbuch und Heine-Portal erprobte enge Zusammenarbeit des Trierer Kompetenzzentrums mit einer Partnerfirma in Nanjing (China / der Firma TQY-Double-Key), die eine kontinuierliche Qualitätssicherung und Feinabstimmung der Eingabeanweisungen noch während der Erfassung ermöglichte. Zum Einsatz kam das double-keying-Verfahren, bei dem jede zu erfassende Seite von unterschiedlichen Teams je zweimal eingegeben wird. Im Kompetenzzentrum Trier wurden diese beiden Versionen einem automatischen Fehlerabgleich unterzogen, Ergebnis dieses Abgleichs war ein Differenzprotokoll, das Erfassungsfehler sichtbar macht, die anhand der Druckvorlage korrigiert wurden. Auf diese Weise entstand eine digitale Reproduktion, die den Originaltext mit höchster Genauigkeit wiedergibt.¹

Die maßgeblich von Stefan Büdenbender (Kompetenzzentrum Trier) durchgeführte Dokumentanalyse zur Vorbereitung der Erfassung, wurde während der weiteren Arbeiten in mehreren Phasen vertieft. Dabei wurde eine möglichst lückenlose Typologie der Text- und Apparateile erstellt mit dem Ziel:

- einer Identifikation tragender, textsortenspezifischer Strukturmerkmale und ihrer typographischen Umsetzung in der HKA zur Vorbereitung der automatischen Auszeichnung,
- einer Identifikation besonderer philologischer oder EDV-technologischer Problembereiche zwecks Priorisierung und Detailplanung der entsprechenden Arbeitsschritte.

Codierungen nach den Richtlinien der *Text Encoding Initiative* (TEI) wurden erstellt auf der Basis eines „XML-Schemas“, das eine exakte Strukturbeschreibung erlaubt und von aktuellen XML-Tools umfassend unterstützt wird. Es wurde grundsätzlich entschieden, den gesamten EDV-Workflow von Grund auf konsequent auf das XML-Format hin auszurichten. Aufbauend auf die Ergebnisse der Dokumentanalyse wurde zunächst ein erstes XML-Schema entworfen, das die oberen, textsortenübergreifenden Hierarchieschichten beschreibt. Dieses modular aufgebaute Schema bildete gleichsam ein Gerüst, in das dann sukzessive feingranulare, gattungsspezifische Teilschemata eingefügt wurden, die bereits im Zuge der Auszeichnungsarbeiten unterstützend eingesetzt und weiterentwickelt werden konnten, eine eminent wichtiger Teil des Projekts, der während der gesamten Projektlaufzeit von Stefan Büdenbender in enger Kooperation mit der Düsseldorfer Arbeitsgruppe durchgeführt wurde.

Dieser Aufbau trug der Tatsache Rechnung, dass die einzelnen Abteilungen der HKA nacheinander ausgezeichnet wurden; diese Fokussierung auf jeweils eine Textgattung erwies sich angesichts der unterschiedlichen Strukturen und Komplexität der Anforderungen sinnvoller als eine – grundsätzlich denkbare – schichtweise Simultanauszeichnung der Gesamtausgabe.²

Aufbau des Internet-Auftritts

Das Grabbe-Portal schließt sich von seiner Konzeption her bewusst an die in Zusammenarbeit von Philologen und Informatikern geschaffene und erprobte Benutzeroberfläche des Pilotprojekts „Heinrich-Heine-Portal“ an. Auch auf technischer Ebene waren Interoperabilität und die mögliche Nachnutzung gemeinsamer Basiskomponenten von vornherein wichtige Ziele, was den Entwicklungsaufwand deutlich reduzierte.

Grundlage des Internet-Auftritts ist ein MySQL-Datenbanksystem, für das bereits in der ersten Projektphase entsprechende Importfilter entwickelt

wurden, um die XML-Daten in die Datenbank einzuspeisen. Neben den Grundtexten und den Apparaten werden hier auch die Bilddokumente, Metadaten und Vernetzungsinformationen verwaltet. Auf diese Datenbank greift eine ZOPE-Applikation zu, mit deren Hilfe die grafische Benutzeroberfläche entwickelt wurde, die verschiedene Sichten auf Grabbes Schriften mit differenzierten und leistungsfähigen Recherche- und Navigationsmöglichkeiten kombiniert. Leitgedanke war es dabei, vom elektronischen Text aus jederzeit schnell und komfortabel Faksimiles und Erschließungshilfen erreichen zu können. Die Oberfläche besteht deshalb aus einer Kombination von Anzeigefenstern, die je nach Kontext unterschiedlich konfigurierbar sind. Dabei ist in der linken Bildschirmhälfte das Textfenster zentral, das aus den XML-Daten der Werke und Briefe eine Reproduktion der Druckfassung generiert. Eng damit verknüpft ist ein zweites Hauptfenster (rechte Bildschirmhälfte), das wahlweise ein elektronisches Inhaltsverzeichnis, die Werkauswahl, ein Suchinterface, ein Faksimile oder einen Apparatteil (Überlieferung, Lesarten, Stellenkommentare) zum aufgeschlagenen Text anzeigt. Hier befindet sich auch die Schnittstelle zur Briefdatenbank, die über verschiedene Auswahlkriterien (Chronologie, Absender, Empfänger) einen strukturierten Zugriff auf Grabbes Korrespondenz ermöglicht.

The screenshot displays the 'CHRISTIAN-DIETRICH-GRABBE-PORTAL' interface. At the top, there are navigation tabs for 'Christian Dietrich Grabbe', 'Briefwechsel', 'Werke', 'Bibliographie', and 'Suche'. Below this, a search bar and a list of letters are visible. The selected letter is from Gustoff, dated 12. Februar 1824, and is addressed to Christian Dietrich Grabbe (Detmold) via Ludwig Christian Gustorf (Berlin). The main text area shows the beginning of the letter, starting with 'verzeih' and 'einem Grabbe seine Grabbege'. On the right side, a 'Brieftauswahl' (Letter Selection) panel is open, showing a chronological list of letters with their dates and recipients, such as '1812 Adolph Henrich Grabbe Nr. 3, 1812 - Dorothea Grüttemeier Nr. 3, 1812' and '1817 Georg Joachim Götsche Nr. 14, 20, 34, 1817'.

Abb. 1: Chronologische Übersicht über die Briefe von Christian Dietrich Grabbe

Um die Zitierfähigkeit der Internet-Version zu gewährleisten, ist der Bezug auf die Referenzausgaben der Grabbe-Gesamtausgabe für den Benutzer jederzeit erkennbar, im Textfenster wurde bei Bd. 1-4 (Dramen und Prosa-Schriften) der Seitenumbruch und der Zeilenzähler der HKA konsequent beibehalten, wie im Buch wird die jeweilige Seite weitergeblättert. Im Briefwechsel (Bd. 5-6) bildet

dagegen jeder Brief eine logische Einheit, Bandzahl, Seitenumbruch und Zeilenzähler der Referenzausgabe werden zur präzisen Orientierung eingeblendet.

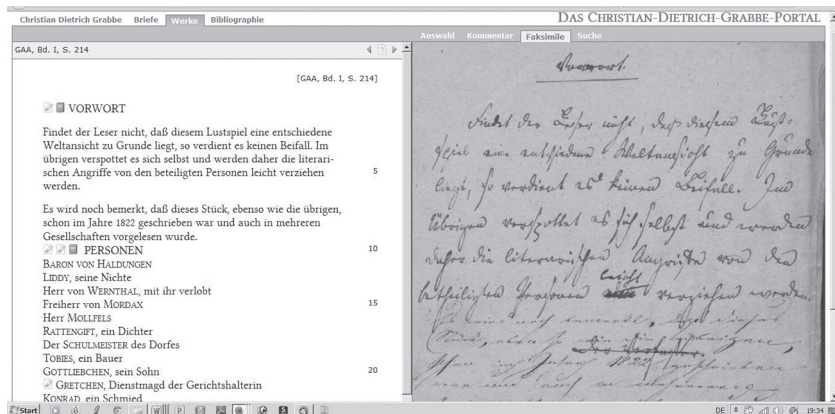


Abb. 2: „Vorwort“ zu „Scherz, Satire und tiefere Bedeutung“ und zugehöriges Faksimile

Außerdem können im oberen Bereich des Hauptfensters (links) Zusatzinformationen, aber auch weitere Verknüpfungen in das Textfenster eingeblendet werden. Hier befindet sich etwa eine Vorschau der Faksimiles oder, im Falle der Briefe, die virtuellen Briefköpfe und Korrespondenzketten. Durch die in der Düsseldorfer Arbeitsstelle erarbeiteten virtuellen XML-Briefköpfen ist es jederzeit möglich, aus einem aufgeschlagenen Brief in ein eventuell vorausgehendes oder das Antwortschreiben desselben Briefpartners zu springen oder aber einfach zum chronologisch nächsten Brief weiter zu blättern (s. Abb. 3).

Für genauere Untersuchungen der originalen Textgestalt stehen die seiten genau eingearbeiteten Faksimiles zur Verfügung. Diese allgemeine Verfügbarkeit der digitalisierten Originale erlaubte es auch, ein gerade in der Briefabteilung von zahlreichen Einrückungen, Zentrierungen und Treppungen geprägtes Druckbild zu Gunsten einer besseren Lesbarkeit leicht in seiner Komplexität bzw. Varianz reduzieren. Dabei wurde jedoch strikt auf eine zeilengenaue Wiedergabe der HKA geachtet, um die Zitierfähigkeit zu wahren (s. Abb. 4).

Komplettiert werden die Recherchemöglichkeiten durch eine leistungsfähige Suchmaschine, die im Zusammenspiel mit den aufwendig aufbereiteten XML-Daten die Schwachstellen einer überkommenen Volltextsuche umgehen kann. So können Silbentrennungen aufgelöst werden, auch eine Phrasensuche in den tabellarisch angeordneten Grußformeln der Briefe ist möglich.

Nachhaltigkeit

Die langfristige Datenhaltung (Langzeitarchivierung) auf dem Dokumentenserver der Universitätsbibliothek Trier ist durch entsprechende Vereinbarungen sichergestellt. Die nachhaltige Pflege der Daten wird weiterhin vom Kompetenzzentrum Trier gewährleistet; die zukünftige Finanzierung dieser Arbeiten für das Grabbe-Portal ist durch Absprachen mit der Lippischen Landesbibliothek sichergestellt. Das Einpflegen evtl. neu angekaufter Handschriften wird nach der Migration in das vom Kompetenzzentrum Trier speziell für geisteswissenschaftliche Editionen entwickelte Forschungsnetzwerk und Datenbanksystem (FuD) die Lippische Landesbibliothek Detmold übernehmen.

Erweiterung der Recherchemöglichkeiten des Grabbe-Portals

Für den Grabbe-Briefwechsel wurden von Studierenden des Wuppertaler Masterstudiengangs „Editions- und Dokumentwissenschaft“ mit Hilfe des vom Trierer Kompetenzzentrum entwickelten Forschungs- und Datenbanksystems (FuD) eine Textanalyse des Briefwechsels durchgeführt und mehrere in der Gesamtausgabe nicht vorhandene Register erstellt: So werden in Zukunft die Recherchemöglichkeiten des Grabbe-Portals durch ein umfangreiches Personen- und Werkregister, ein Ortsregister, ein Schlagwortregister und ein Zeitungs- und Zeitschriftenregister erweitert.

The screenshot displays the FuD-Analysetool interface. The main window is titled 'Grabbe Briefe - Grabbe ()' and shows a search results page for 'Semantikanalyse FREIE Analyse'. The search criteria are 'Grabbe' and 'Zeitung, Zeitschriftenverzeichnis'. The results list various individuals with their names and associated document IDs, such as 'Müller, Adolph', 'Münch, Ernst Hermann Joseph', 'Mundt, Theodor', 'Murhard, Johann Karl', 'Nämy, Johann Conrad', 'Napoleon I, Bonaparte (Kaiser von Frankreich)', 'Nares, Robert', 'Nätrup, Johannes Theodor', 'Neesse, Simon (Tischler)', 'Neuffer, Christian Ludwig', 'Neukirger, Viestmeyer', 'Neumann, Amalie (Schauspielerin)', 'Neumann, Hermann Kunibert', 'Newton, Isaac', 'Niccoli, Friedrich', 'Niebuhr', 'Niemeier, Konrad', 'Nitsch, Paul Friedrich Achatz', 'Nolte (Soldat)', 'Oberdorfer, Johann', 'Ochs (Rezensent)', 'Oehler, Gustav', 'Oken, Lorenz', 'Obendorf, Dr. Michael', and 'Orleans, Charlotte Elisabeth von'. The interface also shows a document viewer on the right side, displaying text from a document titled '4; Grabbe, Christian Dietrich; Schreiner, Carl Georg; 1835-07-17; Düsseldorf; Düsseldorf; (Anzahl Wörter: 651)'. The document text includes: 'Indizier von Grabbe.', 'Das Bildermagazin mahts ab Bequem - Marie Antoinette war grau, wie sie zur Guillotine fuhr. Die hatte ihre letzten Jahre nach Minuten gezählt - Dummeres Zeug wie Bl. Welt', 'nr. 107: "an die geigneten Leser", las ich noch nicht. "Mich in Kurzem verständigen zu wollen, heße mir selbst vorgreifen." Ja, Reichsaur-König, du hast viel vorzugreifen, ehe du Verstand bekommst.', '.... Daß der letzte Kaiser tot ist', 'p. 432 Theodor Mail über Taleyand: Schluckt und verdaut und scheißt ihn nach.', 'nr. 109: Ei, ei, He, Konig, merken wir, warum Eleganten dich so lobte. Hohe Braut! eppes hocher wäre gut.', 'Machen Sie nur, daß unsere Sachen überall angezeigt werden und diese Lumpen naß machen.', 'p. 458. Ochs Napoleon hatt' ne kurze Stirn. Kamme auch des Haar darüber.'

Abb. 5: Aufbau des Personenregisters im FuD-Analysetool (Auszug)

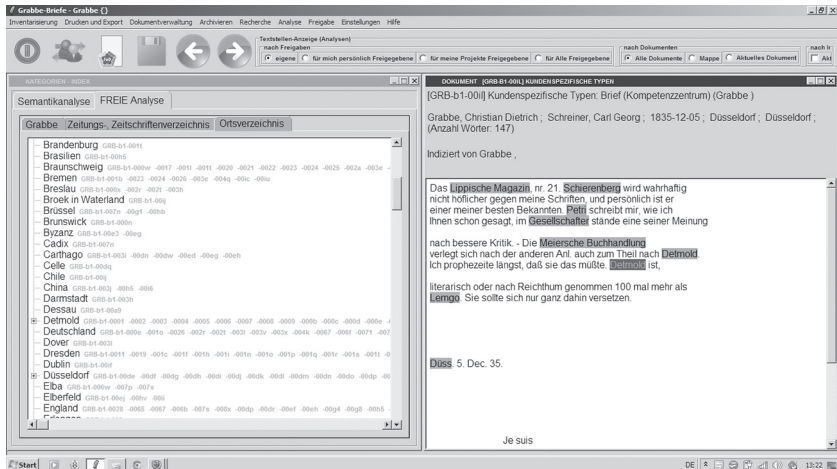


Abb. 6: Aufbau des Ortsregisters im FuD-Analystool (Auszug)

Das Zeitung- und Zeitschriftenregister soll zudem dadurch erweitert werden, dass digitale Faksimiles aus bereits eingescannten Zeitungen, Zeitschriften und Theaterzettel der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die von den „Digitalen Sammlungen“ der Regional- und Universitätsbibliotheken bereits gestellt werden, in den Datenbestand des Grabbe-Portals eingearbeitet und so den Benutzern wie die bereits vorhandenen digitalen Faksimiles der Originalhandschriften und Erstdrucke zur Verfügung gestellt werden. So können Grabbes Anspielungen auf Zeitungartikel, seine Zeitungsschau u.a., aber auch der Verweis des Herausgebers auch zeitgenössische Rezensionen, zu einem größeren Teil nachgelesen und überprüft werden.

Beispiel für die Vernetzung des Heine- und Grabbe-Portals

Von Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858), einem der wichtigsten Publizisten und einem der Chronisten der Heinezeit, der nebenher eine ungeheuer umfangreiche Sammlung von zeitgenössischen Briefhandschriften (ca. 15.000) gesammelt hatte (darunter auch zahlreiche Briefe von Heine und drei Briefe von Grabbe), stammt ein Wunsch, den er am 5. Dezember 1840 seinem Tagebuch anvertraute, und der in Zukunft – wenn auch eher mit anderen personellen und temporären Schwerpunkten – realisiert werden kann und soll: „Ich möchte“, schreibt Karl August Varnhagen von Ense:

die sämtlichen Briefe von Goethe, Schiller, Jacobi, Fichte, Rahel, Humboldt, Wolf, Voß u.s.w. in Eine große Sammlung chronologisch vereinigt, und noch mit Erläuterungen ausgestattet sehen, das müßte eine merkwürdige, großartige Anschauung deutschen Lebens geben!³

Dieser Sammlung können wir heute endlich durch die Nutzung von Datenbanken, deren Strukturen nach möglichst projektübergreifenden Kriterien und Codierungsschemata aufgebaut sind, näher kommen. Grundsätzlich ergeben sich bei einer Vernetzung der Datenbestände von digitalen Editionen oder digitalen Archiv-Editionen, vor allem die edierten Werke von Autoren repräsentieren, die aus einem sich überschneidenden Zeitraum stammen, mehrere Zugangsmöglichkeiten für eine komplexe Recherche, wenn folgende Voraussetzungen gegeben sind:

- biographische und literaturhistorische Überschneidungen (Romantik, Biedermeier, Vormärz),
- gemeinsame Korrespondenzpartner, Freunde oder Bekannte,
- bei Erwähnungen in Briefen oder Berichten Dritter,
- ein Diskurs über gemeinsame beziehungsweise konträre literarische oder politische Konzepte,
- ähnlich geartete gemeinsame Wirkung und zeitgenössische Rezeption.

Geplant ist, dass in Zukunft mehrere digitale Literaturportale (digitale Archiv-Editionen) mit einem einheitlichen Aufbau und Design vernetzt werden, was für den Benutzer völlig neuartige Recherchemöglichkeiten bietet. Den Anfang werden die Briefwechsel von Heinrich Heine, Christian Dietrich Grabbe und August Wilhelm Schlegels machen, die alle vom Trierer Kompetenzzentrum nach einheitlichen Prinzipien erstellt wurden. In Zukunft kann der Benutzer nicht mehr nur, wie bisher üblich, in einer digitalen Edition nach der anderen recherchieren, sondern über eine möglichst differenzierte Suchmaschine gleichzeitig mehrere digitale Editionen auch nach übergreifenden Fragestellungen durchsuchen.

Zwei Beispiele, bei dem die ungleichen Zeitgenossen Heinrich Heine und Christian Dietrich Grabbe die Hauptrolle spielen, sollen zeigen, wie der Benutzer nach einer Realisierung einer Vernetzung der beiden digitalen Internetportale von jedem beliebigen Arbeitsplatz mit geringem Aufwand aufschlussreichen Verknüpfungen realisieren kann.

1) Die biographischen Ausgangslage, die eine solche Vernetzung nahelegt, ist bekannt: Grabbe wurde am 11. Dezember 1801 in Detmold geboren, steht also mit einem Bein noch voll in der romantischen Tradition, und starb knapp 35-jährig am 12. September 1836, ein Jahr nach dem Bundestagsverbot gegen

das „Junge Deutschland“, sechs Jahre nach der Julirevolution in Paris und knapp vier Jahre bevor der preußische König Friedrich Wilhelm IV., der „Romantiker auf dem Thron“, seinen Vorgänger ablöste. Heine, der gerne scherzhaft von sich behauptete, er sei „in der Neujahrsnacht Achtzehnhundert geboren“, wurde am 13. Dezember 1797 in Düsseldorf geboren.

Als sich beider Weg in Berlin 1822/23 kreuzt, hatte Heine seine ersten Buchpublikationen schon hinter sich, Ende 1821 war, vordatiert auf 1822, eine erste Gedichtsammlung unter dem Titel „Gedichte“ erschienen und 1823 waren, was für Grabbe natürlich weitaus interessanter war, seine beiden Tragödien „Almansor“ und „William Ratcliff“, ergänzt um weitere Gedichte, unter dem Titel „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo“ erschienen.

Grabbe hatte zwar bereits ebenfalls seine erste Tragödie „Herzog Theodor von Gothland“ vollendet und nur kurze Zeit später auch die Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, doch beide wurden erst 1827 gedruckt, als Grabbe längst seine Stelle als Militärrichter in der Provinzhauptstadt Detmold aufgenommen hatte.

Für den Berliner Theaterkritiker und Publizisten Friedrich Wilhelm Gubitz (1786-1870), der den „Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz“ herausgab interessierten sich beide Autoren. Heine veröffentlichte in ihm bis 1824 viele Gedichte, Auszüge aus seinem ersten Drama, „Almansor“, sowie den Reisebericht „Ueber Polen“ und die „Harzreise“ (1826). Die Eingriffe in den Text der Harzreise, für die Heine den Herausgeber Gubitz verantwortlich machte, veranlassten Heine schließlich, nicht mehr im „Gesellschafter“ zu publizieren. Grabbe versuchte 1822 ebenfalls seinen „Gothland“ im „Gesellschafter“ zu publizieren und hatte Gubitz sein Manuskript zur Lektüre geschickt, der es offensichtlich an Heine weitergegeben hatte. Heine wiederum hat das Manuskript und andere Texte, wie aus einem Brief vom 30. Dezember 1822 hervorgeht, mit der Bemerkung „Ich wünsche Ihnen einen guten Morgen und schicke Ihnen: [...] das Trauerspiel von Krabbe“⁴ weiter an Varnhagen von Ense gesandt (s. Abb. 7).

In seinem „Memoiren-Fragment“ berichtet Heine später in literarischer Überhöhung, er habe das Manuskript des „Gothland“ in Berlin bei einem Zusammentreffen mit Grabbe von diesem selbst bekommen. Er habe an nur „wenigen Stellen“ sogleich, wie er behauptet, den ungeheuren literarischen Wert des Dramas erkannt, und es an Rahel Varnhagen von Ense weitergegeben, die freilich mit Grabbes Drama nichts anfangen konnte und wollte:

In seinen gedruckten Dramen sind [...] Monstruositäten sehr gemildert, sie befanden sich aber grauenhaft grell in dem Manuskript seines Gothland, eine Tragödie, die er mir einst, als er mir noch ganz unbekannt war, überreichte oder vielmehr vor die Füße schmiß mit den Worten: ich wollte wissen was an mir sey und da hab ich dieses

Guina.

~~Ich würdte 2 Quart sind, guten Morgen
zu schicken. Folgend:
1. Buchst. Buchst. Buchst.
1. Buchst. in 4 Buchst. sind 4 Buchst.
das Buchst. Buchst. und Buchst.
das Buchst. Buchst. und Buchst.
1. Buchst. Buchst. 2. Buchst. Buchst.
für Buchst.: Buchst. Buchst. Buchst. Buchst. Buchst.
Ich würdte 2 Quart sind, guten Morgen und
das Buchst. Buchst. Buchst. Buchst. Buchst. Buchst.
ist Buchst. XII Buchst. Buchst. Buchst. Buchst.
Ich würdte 2 Quart sind, guten Morgen und
das Buchst.~~

~~Herr Legationsrat~~

~~Herr Legationsrat~~

~~H. Guina.~~

G 30 Dec 1622.

Abb. 7: Biblioteka Jagiellońska Kraków, Berol. Varnhagen Sammlung

Manuskript dem Professor Gubitz gebracht, der darüber den Kopf geschüttelt und um meiner los zu werden, mich an Sie verwies, der eben so tolle Grillen im Kopfe trüge wie ich und mich daher weit besser verstünde. [...] Nach diesen Worten ohne Antwort zu erwarten, troddelte der närrische Kautz wieder fort, und da ich eben zu Frau v. Varnhagen ging nahm ich das Manuskript mit um ihr die Primeur eines Dichters zu verschaffen; denn ich hatte an den wenigen Stellen die ich las, schon gemerkt daß hier ein Dichter war. [...] Aber [...] schon gegen Mitternacht, ließ mich Frau v. Varnhagen rufen und beschwor mich um Gotteswillen das entsetzliche Manuskript wieder zurückzunehmen, da sie nicht schlafen könne so lange sich noch dasselbe im Hause befände.⁵

Dass Grabbe das Manuskript seines Dramas wirklich Gubitz gegeben hat, erhellt aus einem späteren Brief vom 22. Dezember 1827, kurz nachdem sein Drama in Frankfurt von seinem Studienfreund G. F. Kettembeil in der Hermannschen Verlagsbuchhandlung publiziert worden war. Grabbe versucht mit diesem Brief den Herausgeber des „Gesellschafters“ zu einer positiven Rezension seines Dramas zu bewegen:

Vielleicht erinnern Ewr Wohlgeboren sich meiner noch aus früherer Zeit, wo ich durch ein Drama, Namens Gothland, und durch Heine [...] bei Ihnen introducirt wurde. Dieser Gothland und mehrere andere Stücke sind jetzt gedruckt und hoffe ich, daß der Verleger auf meine Bitte Ihnen bereits ein Exemplar mit einem für Sie von mir bestimmten Schreiben zugeschickt hat (sonst stehe ich noch immer zu Diensten) und daß Sie in Ihrem gediegenen Gesellschafter eine Erwähnung darüber ergehen lassen werden.⁶

2) Grabbe ist allgemein bekannt als ein der Trunksucht verfallener großer Dramatiker. Um seine psychologisch-biographische Eigenheiten ranken sich zahlreiche Anekdoten. Eine davon stammt aus Dullers Grabbe-Biographie, die zwei Jahre nach Grabbes Tod in einem Band mit dem Drama „Die Hermannschlacht“ 1838 bei Schreiner in Düsseldorf erschien. Da Heine in dieser Zeit damit beschäftigt war, seine „Romantische Schule“ (1836) für eine Neuauflage um ein Kapitel, das die neuste Literatur enthalten sollte, zu erweitern, hatte er für das geplante Grabbe-Kapitel auch Dullers Biographie gelesen. Duller berichtet dort, dass Grabbes Mutter, schon dem kleinen Kind Branntwein zu trinken gegeben habe, eine Anekdote, die Heine in seinen Memoiren anzweifelt. Den Anlass dafür, dass Grabbe ausführlich Platz in dieser autobiographischen Schrift findet, bietet Heines Verleger Campe, der seinem Autor das soeben eingegangene Manuskript von Karl Zieglers Biographie „Grabbe's Leben und Charakter“, die 1855 erschien, und sich übrigens in Heines Nachlassbibliothek befindet, zur gefälligen Lektüre am 4. Januar 1854 übersandt hatte: „Ein Leben *Grabbes* von

Karl Ziegler ‚*Manuscript!*‘ das ich mir zurückerbitte.⁶⁷ Zwei Monate später hat Heine das Manuskript zurückgeschickt mit der Bemerkung:

Das Manuscript über Grabbe, das ich Ihnen zurückgesandt, ist höchst merkwürdig für die Litteraturgeschichte, und würde auch außerdem viel Aufsehn erregen. Aber es sind doch für den Verleger, wenn er mit seinem Gewissen sich abfinden will, sehr häßliche Dinge darin, über die ich mich ein andermal äußern will. Gedruckt muß das Manuscript werden so wie es ist, sonst geht sein Werth verloren; doch ist die Frage, ob solches noch bei Lebzeiten der Frau geschehen kann. Es ist, wie gesagt, eine Gewissenssache.⁸

Dullers Anekdote von der dem unschuldigen Kinde Branntwein einflößenden Mutter hat in der Grabbe-Rezeption viele Nachahmer gefunden, Heine hat sich jedoch schon in seinen Memoiren dagegen verwahrt:

Ich las [...] einmal in der Biographie [von Duller] des armen Dietrich Grabbe, daß das Laster des Trunks woran derselbe zu Grunde gegangen, ihm durch seine eigne Mutter frühe eingepflanzt worden sey indem sie dem Knaben, ja dem Kinde Branntwein zu trinken gegeben habe. Diese Anklage, die der Herausgeber der Biographie aus dem Munde feindseliger Verwandten [gemeint ist Grabbe Frau] erfährt, scheint grundfalsch wenn ich mich der Worte erinnere womit der seelige Grabbe mehrmals von seiner Mutter sprach, die ihn oft gegen d a t S u p p e n mit den nachdrücklichsten Worten verwarnte. Sie war eine rohe Dame, die Frau eines Gefängnißwärters [...]. Aber sie hatte doch ein ächtes Mutterherz und bewährte solches als ihr Sohn nach Berlin reiste um dort zu studiren. Beim Abschied, erzählte mir Grabbe, drückte sie ihm ein Paquet in die Hand, worinn, [...] sich ein halb Dutzend silberne Löffel, nebst sechs dito kleine Kaffelöffel und ein großer dito Potagelöffel befand [...]. Als ich Grabbe kennen lernte, hatte er bereits den Potagelöffel, den Goliath wie er ihn nannte, schon aufgezehrt – befragte ich ihn manchmal wie es ihm gehe, antwortete er lakonisch: ich bin an meinem dritten Löffel oder ich bin an meinem vierten Löffel. Die Großen gehen dahin, seufzte er einst, und es wird sehr schmale Bissen geben wenn die Kleinen, die Kaffelöffelchen an die Reihe kommen und wenn diese dahin sind, giebt's gar keine Bissen mehr.

Leider hatte er Recht und je weniger er zu essen hatte, desto mehr legte er sich aufs Trinken und ward ein Trunkenbold. Anfangs Elend und später häuslicher Gram trieben den Unglücklichen im Rausche Erheiterung oder Vergessenheit zu suchen und zuletzt mochte er wohl zur Flasche gegriffen haben wie andre zur Pistole um dem Jammerthum ein Ende zu machen.⁹

Der historische Hintergrund von Heines „Löffelgeschichte“ lässt sich mit einem Brief Adolph Henrich Grabbes vom 21. Juli 1820 an seinen Sohn belegen, in dem der Vater sich besorgt nach dem Verbleib der Löffel erkundigt, womit wir

schließlich wieder im Grabbe-Briefwechsel wären: „Du hast Deinen silbernen Löffel aus dem Ranzen unterwegs doch nicht verloren?“¹⁰

Anmerkungen

- 1 Stichproben haben für dieses Verfahren eine Rate von etwa 99,997% ergeben. Einige kleinere systematische Unstimmigkeiten (z.B. sporadischer Typenwechsel bei Diakritika, Wechsel von Apostroph zu einfachem Anführungszeichen) konnten dabei als Satzfehler identifiziert und stillschweigend korrigiert werden, die verbleibenden wenigen Zweifelsfälle wurden dokumentiert und im Abgleich mit den Quellen geklärt (Ausführlichere Ausführungen hierzu in dem von den Antragstellern vorgelegten Abschlussbericht zum DFG-Projekt „Grabbe-Portal im Internet“).
- 2 Vgl. zu diesem Abschnitt den Abschlussbericht zum „Grabbe-Portal im Internet“.
- 3 Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense. Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense hrsg. von Ludmilla Assing. Leipzig 1861, Bd. 1, S. 241.
- 4 Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (heute: Klassik Stiftung Weimar) und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris (künftig: HSA). Berlin, Paris 1970ff., Bd. 20, S. 62.
- 5 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr (künftig: DHA). Hamburg 1973-1997, Bd. 15, S. 67.
- 6 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann (künftig: HKA). Emsdetten 1960-1973, Bd. 5, S. 192.
- 7 HSA, Bd. 27, S. 147.
- 8 Ebd., Bd. 23, S. 311.
- 9 DHA, Bd. 15, S. 65f.
- 10 HKA, Bd. 5, S. 28.

MANFRED WALZ

Ferdinand Freiligrath und der Autographensammler Carl Künzel

Als Herr Künzel neulich bat,
Schuldig ihm kein Blatt zu bleiben
O da fand ich freilich Rath,
Braucht mir nicht die Stirn zu reiben,
Für ein Blatt von Freiligrath
Konnt ich ihm gleich sechse schreiben.
Clemens Brentano, 1838¹

Zur Biographie von Carl Künzel

Carl Künzel² wurde am 24. April 1808 in Heilbronn geboren und starb dort am 3. Februar 1877. Bald nach seiner Lehrzeit in der Heilbronner Papierfabrik *Gebrüder Rauch* wurde er Reisender dieser Firma und kam in seiner Eigenschaft als Kundenbetreuer weit über die Grenzen seiner schwäbischen Heimat und Deutschlands hinaus. Das trug ihm auch den Namen *papirius cursor* (papierener Wettläufer, Eilbote)³ ein.

Schon als junger Mann begeisterte er sich für die Autographen bedeutender Zeitgenossen, die er während seiner Reisetätigkeit meist persönlich kennen lernte und legte sich dadurch eine der umfangreichsten Handschriftensammlungen seiner Zeit zu.⁴ Künzel wurde u.a. dadurch bekannt, dass er zahlreiche Briefe und Zeichnungen Friedrich Schillers zusammen trug⁵ und dessen Lustspiel *Ich habe mich rasieren lassen* herausgab.⁶

In der Papierfabrik *Gebrüder Rauch* stieg er im Laufe der Zeit zum Prokuristen und damit zum Teil der Direktion auf. In seinem großen Freundeskreis, zu dem auch Freiligrath gehörte, war Künzel außerordentlich beliebt und geschätzt.



Abb. 1: Carl Künzel. Vorsatzblatt aus Emil Michelmann: *Carl Künzel. Ein Sammler-Genie aus dem Schwabenland.* Stuttgart 1938

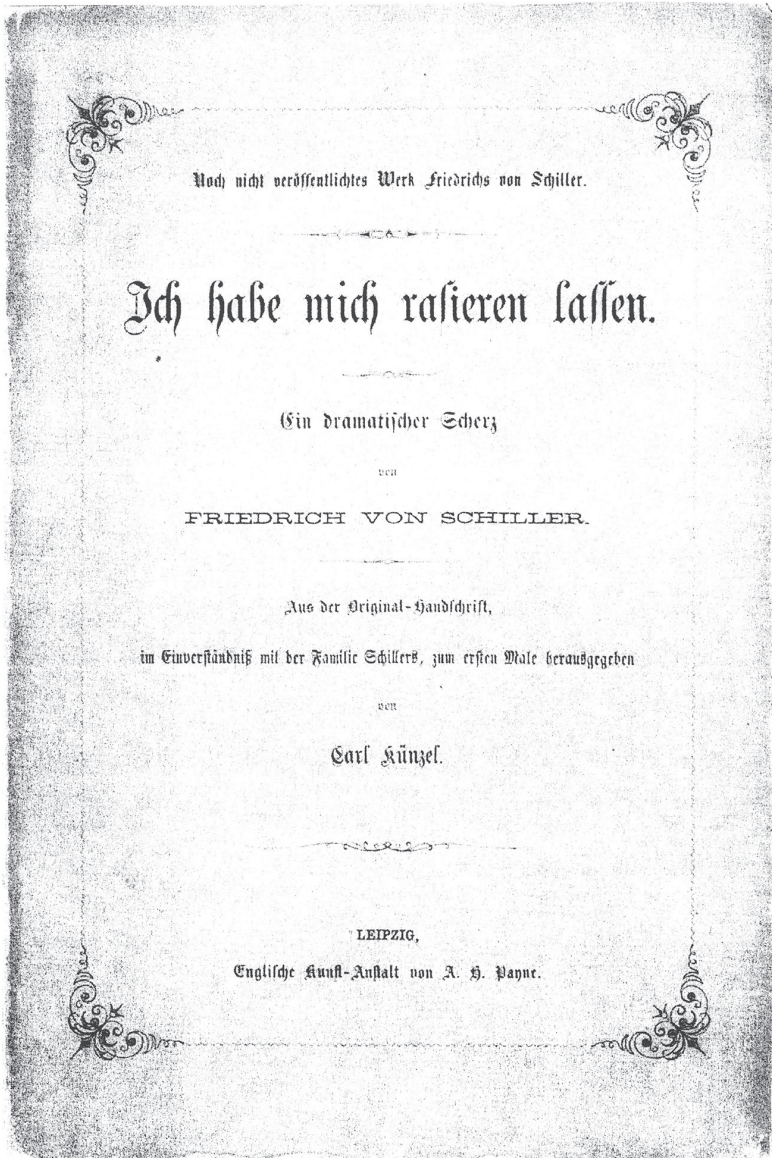


Abb. 2: Friedrich Schiller: Ich habe mich rasieren lassen.
 Hrsg. von Carl Künzel. Leipzig 1862, Einbandseite

Beginn der Freundschaft Künzels mit Freiligrath

Künzel lernte Freiligrath vermutlich während dessen Tätigkeit als Kaufmann in Amsterdam während der Jahre 1832 bis 1836 kennen.⁷ Danach blieben die beiden bis zum ersten Londoner Exil Freiligraths im Jahre 1846 wohl gelegentlich brieflich in Kontakt. Freiligrath besuchte den Freund auf seiner Herbstreise zu Johann Georg Cotta im Jahre 1840 in dessen Heimatstadt Heilbronn⁸ und erhielt gelegentlich auch Besuche des Papierreisenden. Dabei schrieb sich Freiligrath z.B. am 13. August 1841 zu Darmstadt in Künzels Stammalbum mit seinem Gedicht *Auf dem Drachenfels*⁹ ein und setzte dahinter die Bemerkung „Ob sich in Darmstadt verwirklicht hat, was mich der Drachenfels ahnen ließ, hat mein lieber Freund Künzel in der frohen Stunde, die er an meinem jungen Herde zubrachte, gesehen.“¹⁰

Im Dezember 1843 verewigte sich Freiligrath in Künzels Album mit den letzten Zeilen des Gedichts *Prinz Ludwig von Preußen*:¹¹

Der Armeezopf liegt erstochen,
Jena's Zopf auch ist gerochen,
Doch manch andrer macht sich breit;
Wann zerfetzt uns D i e ein Retter?
Ludwig, schick' ein Donnerwetter
In die Zöpfe dieser Zeit!¹²

Die Weinzöpfe¹³ natürlich ausgenommen,
lieber Künzel! Von Herzen Ihr F. Freiligrath.

Selbst Freiligraths Frau Ida steuerte in St. Goar ein Gedicht in Künzels Album bei!¹⁴

Künzels kurioser Tausch eines Freiligrathgedichtes mit Clemens Brentano

Mit Clemens Brentano und dessen Schwester Bettina von Arnim verband Künzel offensichtlich ein sehr freundschaftliches Verhältnis. Mehrmals besuchte er die beiden in München.¹⁵

Künzel hatte von Freiligrath ein *gedrucktes* Gedicht erhalten, das er für eine Handschrift Brentanos eintauschen wollte. Dies geschah am 18. November 1838. Brentano hatte anfänglich die Täuschung nicht bemerkt und revanchierte sich nun mit folgendem Reim:¹⁶

Als Herr Künzel neulich bat,
Schuldig ihm kein Blatt zu bleiben

O da fand ich freilich Rath,
 Braucht mir nicht die Stirn zu reiben,
 Für ein Blatt von Freiligrath
 Konnt ich ihm gleich sechs schreiben,
 Gern um einen Pfeil ich bat
 Nach so reiner Sonnenscheiben,
 Tanzt auch auf dem Seil ich grad,
 Wollt ich balanzierend bleiben,
 Schrieb auch keine Zeil ich grad,
 Ließ doch meinen Kiel ich treiben,
 Kläng es auch langweilig fad,
 Wollt ich doch sechs Blätter schreiben
 Für ein Blatt von Freiligrath.
 Aber dabei solls auch bleiben,
 Denn weil ich zu eilig that,
 Mich sechsfach einzuverleiben,
 Sah ich, daß Herr Freiligrath
 Sein Gedrucktes ab kann schreiben,
 Ein gedrucktes Blatt ist Seines,
 Dies von meinen sechsen Eines,
 Weiter kriegt Herr Künzel Keines.
 München, 18. Nov. 1838 Clemens Brentano

Künzel schilderte Freiligrath diese Begebenheit, worauf Letzterer folgendermaßen antwortete:¹⁷

Ihr Blättertausch mit Brentano hat mich höchlich gaudirt, u. die Zeilen, die Sie mir mittheilen, ergötzen mich nicht wenig, wenn Sie auch mit meinem ehrlichen Namen ein fabelhaftes Reimspiel treiben. – Wenn wir uns wiedersehen, erhalten Sie natürlich ein neues Blatt, u. dießmal auch ein ungedrucktes! –

Ihr Blättertausch mit Brentano hat mich höchlich gaudirt, u. die Zeilen, die Sie mir mittheilen, ergötzen mich nicht wenig, wenn Sie auch mit meinem ehrlichen Namen ein fabelhaftes Reimspiel treiben. – Wenn wir uns wiedersehen, erhalten Sie natürlich ein neues Blatt, u. dießmal auch ein ungedrucktes! –

Abb. 3: Ferdinand Freiligrath an Carl Künzel, 13. Dezember 1838

Der Kontakt zwischen Freiligrath und Künzel in den Jahren von Freiligraths zweitem Londoner Exil (1851-1868)

Obwohl Freiligrath damals sehr beschäftigt war und Briefe sogar erst nach einigen Monaten oder gar Jahren beantwortete, riss der schriftliche Verkehr zwischen den beiden Freunden auch in dieser Zeit nie ganz ab. Michelmann schreibt: „Mit Freiligrath verkehrte er [Künzel] in literis und gab ihm Material fürs Athenäum.“¹⁸ In diesem Magazin veröffentlichte Freiligrath 1855 über Künzels Autographensammlung folgenden Artikel:¹⁹

Eine interessante Sammlung neuerer (meist deutscher) Autographen ist die des Herrn Karl Künzel zu Heilbronn in Württemberg. Herr Künzel ist Kaufmann und begann seine Laufbahn vor mehr als fünfundzwanzig Jahren als Reisender der großen Papierfabrik von Gebrüder Rauch in Heilbronn. Erfüllt von einer besonderen Vorliebe für wissenschaftliche Interessen, beutete er die mannigfaltigen Gelegenheiten, die ihm das Wesen seines Berufes und seine unaufhörlichen Reisen durch Deutschland in die Kreuz und Quere (und gelegentlich wohl auch über Deutschlands Marken hinaus) gaben, dazu aus, die Bekanntschaft beinahe aller bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit zu machen und ihnen, beinahe ohne Ausnahme, die gern getragene Steuer eines Autographenblattes für sein Album aufzuerlegen. Dies war, um mit einem Ausdruck seines Freundes Clemens Brentano zu reden, sein eigenes Papiergeschäft, welches er neben dem Papierhandel seiner Brodherren fortführte. Einer der ersten und bedeutendsten Geber, welche zu dieser Sammlung beisteuerten, war kein geringerer als Göthe selbst, dessen Bekanntschaft Künzel auf eine beinahe komische Weise machte. Im Jahre 1829 kam nämlich Herr Künzel, damals noch ein junger Mann, nach Weimar, trat in Göthe's Haus und bat ‚mit all seiner persönlichen und nationalen Nativität‘ den Diener des großen Mannes, er solle ihn irgendwo im Hausflur verstecken, damit ihm ‚(einem Schwaben‘, wie er sich dem Diener zu erkennen gab, als dieser ihn nach seinem Namen fragte) nur ein einziger Blick auf den berühmten Dichter vergönnt sei, welcher dem Vernehmen nach bald seinen gewohnten Spaziergang antreten sollte. Der Diener erfüllte Herrn Künzels Wunsch, und folgte dann der Ladung der Glocke seines Herrn, kehrte aber beinahe augenblicklich wieder zurück mit der Nachricht, daß ‚Seine Excellenz‘ den Fremden sprechen wolle. Herr Künzel hatte sich eine solche Ehre nicht träumen lassen, und war beinahe betroffen darüber; er folgte jedoch dem Diener, der ihn beinahe mit Gewalt zu Seiner Excellenz hineinstieß. Eine Minute später sah er den Dichter des ‚Faust‘ vor sich stehen, hoch und majestätisch, ihm jedoch freundlich die Hand entgegenstreckend und ihn wohlwollend mit den Worten anredend: ‚Der Schwabe soll nicht allein mich sehen, sondern ich will den Schwaben sehen!‘ Ein Gespräch über Schwaben und Schillers Schwester (Herrn Künzels wohlwollende Freundin)²⁰ folgte, an deren Schluß ihm auch eine Beisteuer von einem oder mehreren Autographen gewährt wurde. Diese Götheschen Autographen wurden der Kern von Herrn Künzels gegenwärtiger Sammlung, und haben eine

solche Anziehungskraft ausgeübt, daß unsres Erachtens kein Name welcher in dem vergangenen Jahrhundert in Deutschland zu einiger Bedeutung gelang ist, in Herrn Künzels vielblättrigem Album vergebens gesucht werden dürfte. Eines der Prachtstücke in dieser allgemeinen Sammlung ist eine Originalzeichnung von Schiller (welcher jedoch, beiläufig gesagt, ein herzlich schlechter Zeichner war), die seinen Freund Körner²¹, den Vater des Dichters Theodor Körner²², in den spaßhaften Verlegenheiten eines deutschen Familienvaters darstellt.

März 1860 verfasste Freiligrath fürs *Athenaeum* einen Artikel über das von Künzel bis dahin gehütete Lustspiel Schillers *Ich habe mich rasieren lassen* und wandte sich wegen dessen Veröffentlichung an die Verlage Trübner in London und Brockhaus in Leipzig.²³

Im Jahre 1855 kam es zu einem Wiedersehen Freiligraths mit Freund Künzel in London, als Letzterer dorthin mit seiner Frau eine Reise unternahm.²⁴ Zwischen dem Dichter Freiligrath und dem Verleger Eduard Hallberger in Stuttgart, der 1853 Freiligraths *The Rose, Thistle and Shamrock* herausgegeben hatte²⁵, kam es im gleichen Jahr zu heftigen Auseinandersetzungen, in denen Künzel eine Vermittlerrolle einnehmen und bei dem Verleger persönlich vorsprechen sollte.²⁶ Möglich, dass Freiligrath sich Künzels ältestem Sohn Albert Karl Theodor gegenüber revanchierte, indem er diesem eine Stelle in London besorgte.²⁷

Begegnungen Freiligraths mit Künzel nach Freiligraths Rückkehr aus dem Exil (ab 1868)

Bald nach Freiligraths Rückkehr nach Deutschland und seiner provisorischen Ansiedlung in Cannstatt bemühte sich Künzel, allerdings mehrfach vergeblich, in der Umgebung von Heilbronn dem Dichter eine Wohnung zu beschaffen.²⁸

Beim Hölderlin-Jubiläum im März 1870 trafen sich Freiligrath und Künzel in Hölderlins Geburtsstadt Lauffen am Neckar. Aus diesem Anlass trug Freiligrath sein Gedicht *Zu Hölderlin's hundertjährigem Geburtstage* vor.²⁹ Wie oft sich die Freunde in dieser Zeit noch trafen bzw. brieflich Kontakt pflegten, ist nicht mehr festzustellen.³⁰ Das letzte erhaltene Schreiben Freiligraths an Künzel datiert vom 25. September 1871. In diesem bedankt sich Freiligrath für eine Geldüberweisung. Künzel hatte dem Freund 11 Exemplare der *Neuen Gedichte* von Emil Rittershaus abgenommen und diese an Bekannte weiterverkauft.³¹

W. 25/9. 71.

Mein lieber & verehrter Freund,

Ihre Dankschreiben ist mir sehr lieb
 in Gutes, wenn Ihre gute Erinnerung
 an H. 7. in der Erinnerung. Ich habe
 dieselben mit dem übrigen Schatz
 nach Bamberg geschickt, in dem ich,
 das ich nicht nur das Stammbuch Anglegen
 bei mir nicht glücklich vorliegt ist.
 Haben Sie vielleicht noch für einen
 freundlichen Brief, um für alle Maß-
 tage d. Gedächtnis!

Aber, Ihre Wünsche gemäß, die
 herzlichsten Wünsche dem Autographen-
 Sammler. Ich habe auch Ihre be-
 zogen, und ich habe die Gedächtnis-
 tage sehr geliebt. — Ich ist
 natürlich immer sehr in plan-
 mäßig gesammelt, sondern nicht
 bei dem Autographen, das prin-
 zipieller Zufall kann in einem
 in einem Grunde zu finden so gut.

Es wird. Die mit x beschrifteten
 Pläne dankend in Ihre Güter,
 lieber Freund!

Mein Correspondenz, (die ich
 Ihnen beifügen will, die sich) auch
 fällt mir sehr dankbar, —
 — ist bei der Handhabung von
 Arbeit. Ich weiß die, was dies
 was Mühsal kommt, sind
 mir die ich Ihnen die besten.

Die angelegentlichst. be-
 gegnen Sie mit ganz v. g.!

Immer

W.

oder gebend

ff

Landgrafen in meine Besitz:

Leibniz

Goethe

Charles Rapin, geb. Hoff

J. C. Rapin

Pfizer

Gardner

Wieland

Jean Paul

Lichtenow

Pfiffel

Gottow

Offland

x Galdwin

Mollhoff

x f. Goud

Gubel

franz. Pfleger

Laurent (Pflege d. Jünglings)

Jung. Hillig

Jungendort

Verte!

Al. von Guenther.
 Berni.
 x Graller.
 Leman.
 Paul Grogg.
 Casini.
 Jambold.
 Massini.
 Honinvalle-Jack.
 Byron.
 P. F. Colvidge.
 Sam. Rogner.

Aufmerksam, in Briefe - und
 selbst: - Gamille, Pfend, Pfend,
 Raim, Lammman, Raim,
 Arnold, Bonkani, Guelitz,
 Andrus, Jibel, Gammig,
 Juelphart, Raimel, Pitz,
 Engel, Klacka, Bälwan,
 Krampe, Langfieren
 und Andre.

Abb. 4: Ferdinand Freiligrath an Carl Künzel, 25. September 1871 [4 Seiten]

Der Text lautet:

„St.[uttgart] 25/ 9. 71. / Mein lieber u. verehrter Freund, / Herr Dahm hatte in die-
 sen Tagen / die Güte, mir Ihre gef. Remesse / von fl. 7. - zu übermitteln. Ich habe /
 dieselbe mit dem Uebrigen sofort / nach Barmen geschickt, u. freue mich, / daß diese

endlos scheinende Angelegenheit nunmehr glücklich erledigt ist. / Haben Sie nochmals Dank für allen / freundlichen Eifer, wie für alle Nachsicht u. Geduld! / Anbei, Ihrem Wunsche gemäß, das Verzeichniß meiner kleinen Autographen - / sammlung. Dasselbe wird Ihnen beistatten, was ich Ihnen bei Gelegenheit / wohl schon gesagt habe: - daß ich nämlich niemals stetig u. planmäßig gesammelt, sondern nur / treu aufbewahrt habe, was ein glücklicher Zufall dann u. wann / in meine Hände zu spülen so gefällig war. Die mit x bezeichneten / Pièces verdanke ich Ihrer Güte, / lieber Freund! / Meine Correspondenz, (die übrigens / früher lebhafter war, als jetzt) enthält vieles sehr Interessantes, - / nicht bloß der Handschrift wegen interessante. Ich muß Sie, wenn Sie / nach Stuttgart kommen, einmal / einen Blick hinein thun lassen. / Die angelegentlichsten u. herzlichsten Grüße von Haus zu Haus! / Immer / Ihr / alter getreuer / F. Fth. [Seite 3] Handschriften in meinem Besitz: / Leibnitz. / Goethe. / Charlotte Kestner, geb. Buff. / J. C. Kestner. / Schiller. / Herder. / Wieland. / Jean Paul. / Lichtwer. / Pfeffer. / Gotter. / Iffland. / x Hölderlin. / Matthisson. / x Fr. Haug. / Hebel. / Friedr. Schlegel. / Lavater (Schrift u. Zeichnung). / Jung - Stilling. / Zinzendorf. / Verte! [Seite 4] Al. von Humboldt. / Heine. / x Grabbe. / Lenau. / Paul Heyse. / Cavour. / Garibaldi. / Mazzini. / Stonewall - Jackson. / Byron. / S. J. Coleridge. / Sam. Rogers. / Außerdem, in Briefen an mich / selbst: - Chamisso, Schwab, Uhland, / Kerner, Immermann, Simrock, / Arndt, Brentano, Zeidlitz, [sic!] / Andersen, Geibel, Herwegh, / Dingelstedt, Kinkel, Prutz, / Ruge, Klapka, Bulwer, / Tennyson, Longfellow und / viele Andere. / F. Fth.“

Beziehungen zwischen Amalie Künzel und Ida Freiligrath nach dem Tod ihrer Ehemänner

Künzel starb 1877, nur ein Jahr nach Ferdinand Freiligrath. Nach dessen Tod bat Ida Freiligrath Wilhelm Ganzhorn, der im Heilbronn benachbarten Neckarsulm lebte, der Witwe Künzels ein Beileidsschreiben zu übermitteln und drückte hierbei ihre Dankbarkeit gegenüber dem Verstorbenen aus:³²

So eben lese ich im Merkur³³ die Todesanzeige unsres Freundes Künzel, ich vermüthe wenigstens daß er es ist der abgerufen ist da Sie mir sagten, daß er sehr schwach würde. Da ich aber doch nicht ganz gewiß bin, ob es nicht noch einen andern Karl Künzel in Heilbronn gibt, so möchte ich Sie ersuchen der verehrten Wittwe u. den Hinterbliebenen meine herzliche Theilnahme an ihrem Verluste auszusprechen u. die inliegende Karte zu übersenden oder zu überbringen. Der liebe alte Freund hatte mir so theilnehmend geschrieben bei meinem großen Verluste³⁴ u. ich hatte ihm noch nicht gedankt, wie ich mit so vielen erquickenden Beweisen der Theilnahme noch im Rückstande bin. Bitte machen Sie es gut bei den Hinterbliebenen, u. sagen Sie ihnen daß ich dem Verstorbenen eine dankbare Erinnerung für seine viele Freundlichkeit u. Gefälligkeit u. sein freundschaftliches Andenken bewahre.

Gestorben: den 1. Febr. zu Giengen J. M. Heinzelmann, Veteran von 1813, 1814, 1815, 83 J. a.; d. 3. Febr. zu Heilbronn Karl Künzel, bis vor wenigen Jahren Profurist der H.H. Gebr. Rauch, 69 J. a.

Abb. 5: Schwäbische Kronik vom 7. Februar 1877

Als Wilhelm Buchner sich daran machte, die Briefe für sein Buch *Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen* zusammenzustellen, erhielt Ida Freiligrath durch Vermittlung Ganzhorns Briefe von Künzels Witwe, die Freiligrath an Carl Künzel gerichtet hatte. Ida schrieb sie ab und leitete sie dann an Buchner weiter. Am 21. Juni 1880 schrieb sie an Ganzhorn:³⁵

Ich lege die beiden Briefe, von denen ich Abschrift genommen, gleich wieder bei, damit Frau Künzel dieselben noch vor ihrer Reise zurück erhält, u. nehme Ihre Gefälligkeit nochmals in Anspruch um Sie zu bitten, der verehrten Frau meinen besten Dank u. freundlichste Grüße auszurichten. Da nun der sel.[ige] H.[err] Künzel mit in das Adreßaten=Verzeichnis³⁶ kommt, so müßte ich mir nun noch dessen Geburts= u. Sterbejahr genau erbitten, so wie einige kurze Notizen seine Lebensstellung betreffend. Daß er der Sammler eines bedeutenden Handschriften Schatzes war, soll auch erwähnt werden; nur möchte ich wissen was aus dieser Sammlung geworden ist, u. was mit dem Lustspiel³⁷ noch geschehen ist, von welchem in den Briefen die Rede ist. Eine kurze erläuternde Anmerkung zu den Briefen wird wohl richtig sein.

Aus diesem Brief Ida Freiligraths wird deutlich, dass Buchner einen Großteil der Freiligrathbriefe nicht selbst gesehen hat, als er das Buch über den Dichter verfasste und dass sich deshalb darin auch gewisse Fehler einschlichen.³⁸

Die Briefe Freiligraths an Künzel fanden darin keine Aufnahme. Auch wird der Name Künzels dort an keiner Stelle erwähnt!

Anmerkungen

- 1 Zit. nach: Emil Michelmann [Ehemann einer Enkelin von Carl Künzel]: Carl Künzel. Ein Sammler-Genie aus dem Schwabenland. Stuttgart 1938, S. 33f.
- 2 Nicht zu verwechseln, auch nicht verwandt mit Heinrich Künzel (Darmstadt 1810-1873 Darmstadt), Reallehrer, Lyriker und Übersetzer aus dem Englischen. Mit ihm zusammen wollte Freiligrath ab 1841 in einem Pforzheimer Verlag die Zeitschrift „Britannia“ herausgeben. Dieses Vorhaben scheiterte allerdings. Vgl. Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Lahr 1882. Bd. I, S. 416, 419.

- 3 Die Bezeichnung *papirius cursor*, ursprünglich Name eines römischen Feldherrn der Samniterkriege, soll der Philologe Karl Friedrich Schnitzer für Künzel erstmals benutzt haben. Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 76.
- 4 Ebd., S. 12ff. Auch Freiligrath sammelte Autographen, aber nicht systematisch. Vgl. Ferdinand Freiligrath: Repertorium sämtlicher Briefe mit Regesten (1817-1876). Bearb. von Volker Giel 1998-2000. www.ferdinand.freiligrath.de, Nr. 3691, Brief vom 25. September 1871.
- 5 Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 43f., 49. Hauptsächlich waren es an Schiller gerichtete Briefe. Ebd., S. 53ff.
- 6 Friedrich Schiller: Ich habe mich rasieren lassen. Leipzig 1862. Vgl. Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 44-52.
- 7 Freiligrath arbeitete von Januar 1832 bis Juni 1836 als Kaufmann in Amsterdam. Seinem Brief vom 13. Dezember 1838 an Künzel kann man entnehmen, dass beide dort gemeinsame Freunde hatten: „Grüßen Sie die dortigen Freunde, denen ich noch von meiner Amsterdamer Zeit im Gedächtniß bin, recht freundlich von mir: Stieler, die Beckers u. vor Allen den famosen Robert le Diable, den die übrigen Sterblichen Köber heißen.“ Stadtarchiv Stuttgart, Autographensammlung Freiligrath, Film 10, Mappe 54, Nr. 25, S. 3. Sowie bei Volker Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 4982.
- 8 Theobald Kerner schreibt (Das Kernerhaus und seine Gäste. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1894) über Freiligrath: „Freiligrath, der auf der Reise nach Weinsberg [zu Justinus Kerner] zu Heilbronn im Falken übernachtet hatte, war dort mit einem Kaufmann zusammengetroffen, den er von Holland aus kannte, und hatte ihm versprochen, auf der Tour nach Stuttgart bei ihm zu Mittag zu speisen.“ (S. 193) Und [Theobald Kerner und Freiligrath hatten im ‚Aktiengarten‘ zu Heilbronn tüchtig gebechert und danach ihren Rausch halbwegs ausgeschlafen]: „Als wir erwachten, war Mittag vorbei, von einem Gastessen bei dem Kaufmann konnte keine Rede mehr sein. Freiligrath fuhr nach Stuttgart und ich wanderte Weinsberg zu.“ (S. 194).
- 9 Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 89. Freiligraths Gedicht „Auf dem Drachenfels“ erschien im „Rheinischen Jahrbuch“. Hrsg. von Ferdinand Freiligrath, C. Mazerrath, K. Simrock 2 (1841), S. 370.
- 10 Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 74. Freiligraths Bemerkung bezieht sich auf die letzten vier Zeilen:

Und hoch im Erker sinnend steht,
Vor der sich senken alle Fahnen; –
Was bin ich so bewegt? – was weht
Durch meine Brust ein sel’ges Ahnen?

 Das Gedicht wurde 1839 geschrieben. Freiligrath hat seine spätere Frau Ida geb. Melos zwar in Unkel am Rhein, unweit des Drachenfels, kennengelernt und mit ihr 1840 in Begleitung von Bekannten auch den Drachenfels bestiegen, zu einer näheren Bekanntschaft zwischen den beiden war es jedoch 1839 noch nicht gekommen.
- 11 Ferdinand Freiligrath: Ein Glaubensbekenntniß. Zeitgedichte. Mainz 1844, S. 67-70, die letzten 6 Zeilen auf S. 70. Bei Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 31f., 89.

- 12 Ausführlicheres zu diesem Gedicht in: Care Dietwalde! Ferdinand Freiligrath und Wilhelm Ganzhorn. Briefwechsel und Freundschaftsgedichte. 1840 bis 1880. Bearb. von Manfred Walz und Jürg Arnold. Stuttgart 2009, S. 167-170 zu Gedicht Nr. 14 auf S. 43f.
- 13 Weinzöpfe: hier so viel wie Weinrösche.
- 14 Michelmann: Carl Künzel (Anm.1), S. 89.
- 15 Vgl. Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 33-35.
- 16 Ebd., S. 33f.
- 17 Brief von 1838. Stadtarchiv Stuttgart (Anm. 7), S. 2.
- 18 Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 74. „Athenäum“: englischsprachige, in London von 1828 bis 1921 herausgegebene Zeitschrift. Freiligrath war stolz darauf, in diesem und anderen Blättern schreiben zu dürfen und berichtete im Mai 1855 an seinen Freund Koester: „Einstweilen hab’ ich schon die interessante Entdeckung gemacht, daß ich ein ganz verzeihliches, druckbares Englisch schreibe, und daraufhin angefangen, in einigen der angesehensten Literaturblätter über deutsche Literatur zu berichten. Es war mir komisch, Verschiedenes aus diesen Berichten in deutschen Blättern erwähnt und zum Theil übersetzt wiederzufinden – eine Sache übrigens, die Du einstweilen für Dich behalten willst, damit mir der Spaß nicht zu früh verdorben werde.“ Buchner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 2), Bd. II, S. 291.
- 19 „Athenäum“, Nr. 1452, 25. August 1855. In: Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 14f. Hier ins Deutsche übersetzt. Vgl. dazu auch den Artikel im „Phoenix“ von Oktober 1836 (Nr. 242, 244), Ebd., S. 20f.
- 20 Schillers Schwester: Christophine Friederike Reinwald (1757-1847).
- 21 Christian Gottfried Körner (Leipzig 1756-1831 Berlin). Jurist, Freund Friedrich Schillers.
- 22 Theodor Körner (Dresden 1791-1813 bei Gadebusch im Krieg gegen Napoleon als Freiwilliger gefallen). Dichter.
- 23 Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 966: Freiligrath an Künzel vom 29. März 1860 und Nr. 967: Brief vom 6. Juli 1860. Das Lustspiel erschien dann allerdings 1862 in Leipzig (Vgl. Anm. 6).
- 24 Es liegen zwei Einladungsbriefe vom 26. und 29. Juni an das in London weilende Ehepaar Künzel vor. In: Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 1992, Nr. 2795. Es kann freilich nicht ganz sichergestellt werden, ob sich die Freunde damals wirklich gesehen haben!
- 25 Ferdinand Freiligrath: “The Rose” [Rose = für England], “Thistle” [Distel = für Schottland] “and Shamrock” [Kleeblatt = für Irland]. “A book of english poetry, chiefly modern.” Stuttgart 1853.
- 26 Am 26. September 1855 bittet Freiligrath, Künzel solle bei Hallberger persönlich vorsprechen, am 4. Dezember des Jahres wünscht er sich von seinem Freund, der möge Hallberger zwei Freiligrathbriefe persönlich überbringen. In: Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 3710, 2120.
- 27 Brief vom 22. Juli 1864: Freiligrath will versuchen, dem Sohn eine Stelle zu besorgen, gibt jedoch zu bedenken, dass dies bei dem Konkurrenzkampf in London nicht

- leicht sein dürfte. Ebd., Nr. 2022. – Bei Künzels Sohn handelt es sich um den 1840 geborenen Albert Karl Theodor. Vgl. Michelmann: Carl Künzel (Anm. 1), S. 10.
- 28 Künzel bot dem Freund eine Wohnung in Sontheim (heute zu Heilbronn eingemeindet) an, da Freiligrath Cannstatt zu sehr zur „Wirtshausstadt“ geworden sei. Brief vom 28. August 1868. In: Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 3066. Er bemühte sich auch um eine Wohnung im „Schreiberschen Landhaus“ zu Heilbronn (Brief vom 17. September 1868, Nr. 1990) und suchte 1870 (vgl. Brief vom 16. März, Nr. 1066) noch nach einer Wohnung für Freiligrath in der Nähe von Heilbronn. Vgl. auch Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 83.
- 29 Zu diesem Treffen vgl. Brief vom 5. März 1870. In: Giel: Ferdinand Freiligrath (Anm. 4), Nr. 821, und Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 80-83.
- 30 Festzustellen ist noch, dass sich Freiligrath und Künzel am 28. Februar 1869 beim Tauffest von Wilhelm Ganzhorns Sohn Hermann (Freiligrath war Pate) in Neckarsulm sahen. Freiligrath schrieb damals an seine Tochter Käthe Kroecker: „Übrigens war alles nett und gemüthlich (auch Theobald Kerner nebst Frau und der alte Heilbronner Kinzel [sic!] waren da).“ In: Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 187. – „Kinzel“ ist übrigens die typisch schwäbische Aussprache des Namens „Künzel“: aus dem Umlaut „ü“ wird in diesem Dialekt grundsätzlich ein „i“.
- 31 Brief vom 25. September 1871. In: Giel: Freiligrath (Anm. 4), Nr. 3641, vgl. dazu Brief vom 23. April 1870 (Ebd., Nr. 1991) und Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 92-94.
- 32 Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 140f.
- 33 Merkur: „Schwäbischer Merkur (mit Schwäbischer Kronik)“, eine von 1785 bis 1941 in Stuttgart erschienene Tageszeitung. – Die Todesanzeige erschien dort am 6. Februar 1877.
- 34 Großer Verlust: Ferdinand Freiligraths Tod am 18. März 1876 in Cannstatt.
- 35 Care Dietwalde! (Anm. 12), S. 149f.
- 36 Das Verzeichnis in Buchner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 2), Bd. II, S. 485-491. Künzel kommt darin nicht vor!
- 37 Vgl. Anm. 6.
- 38 Z.B. Buchner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 2), Bd. II, S. 28f.: Freiligraths angebliches Urteil über seinen Freund Friedrich Wilhelm Hackländer wurde später von *fremder* Hand geschrieben; der Abschreiber oder die Abschreiberin erkannte dabei nicht, dass es nicht mit der Handschrift Freiligraths im vorderen und hinteren Teil des Briefes übereinstimmte!

KATHARINA GRABBE

Ökonomie und ökonomisiertes Erzählen in Georg Weerths *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*

„[...] in der Differenz zwischen Wert und Preis liegt die halbe Not unsres Jahrhunderts“¹ – so stellt Sassafras fest, der „verschlossene[] Kommiss“² in Georg Weerths *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*. Mit dem Verhältnis von Wert und Preis spielt der Text explizit auf zwei Kategorien der politischen Ökonomie bzw. der Ökonomiekritik von Karl Marx an.³ Sassafras beruft sich auf die „Moral eines Jahrhunderts, welche den Preis der menschlichen Tätigkeit zu dem Werte des Menschen gemachte hat“ (VT I, 359). Die beiden Kategorien sind dem Text jedoch noch auf eine andere Weise eingeschrieben, nämlich im Spiel mit den Namen Weerth und Preiss. Die Gestaltung der zentralen Figur der *Skizzen*, Kaufmann Preiss, orientiert sich an Kommerzienrat aus'm Weerth. Bei ihm, seinem Onkel, hatte Georg Weerth von 1842 bis 1843 als Korrespondent und Privatsekretär gearbeitet.⁴ Indem der fiktive Kaufmann Preiss somit immer auch den historischen Kaufmann Weerth im Text präsent hält, diskutiert der Text sozusagen fortlaufend zugleich die große theoretische Frage, wie sich Preis und Wert zueinander verhalten. Deutlich wird daran: Weerths *Humoristische Skizzen* erzählen nicht einfach *aus dem deutschen Handelsleben*, indem sie die Handelnden dieser Handelswelt, ihre Praktiken und Prinzipien vorstellen und satirisch vorführen; das Ökonomische wird zudem in den gestalterischen Verfahren des Textes wirksam und steht im Dialog mit der politischen Ausrichtung des Textes. Genau diesen Konnex möchte der vorliegende Beitrag untersuchen und dabei in den Blick nehmen, inwiefern das Ökonomische auch die Verfahren des Textes prägt und ob es einen Zusammenhang zwischen den ökonomisierten literarischen Verfahren und dem politischen Charakter des Textes gibt.

Weerths *Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* entstanden zwischen 1845 und 1848. Die ersten vier Skizzen erschienen von November 1847 bis Februar 1848 in der *Kölnischen Zeitung*, fünf weitere im Juni und Juli 1848 in der *Neuen Rheinischen Zeitung*. Fünf Texte blieben zu Weerths Lebzeiten ungedruckt. Es existieren darüber hinaus drei Nachlassfragmente.⁵ Die erzählte Welt des Textes ist die Handelswelt. Bis auf eine Ausnahme⁶ spielt sich die Handlung der *Skizzen* in Kaufmann Preiss' Kontor ab. Sehr sorgfältig und detailreich etabliert die *Skizzen* ihren Handlungsraum, den Handelsraum des Kontors:

Wir stehen im Comptoir des Herrn Preiss. Rötlich strahlt der Morgen durch zwei große halbverstaubte Fenster auf die Tintenklekse des Schreibpultes. Sandbüchsen,

Federmesser, Gänsekeile und ähnliche friedfertige Instrumente schlummern in holder Gemeinschaft neben Postpapier und Propatria. Hohe, ledergepolsterte DreifüÙe umringen das Pult; und das Pult hat Schubladen mit Schlössern und Riegeln daran von echtem Eisen. An den Wänden, die in ihrer Jugend unschuldig weiß waren, hängen Landkarten, die mit der Zeit alt geworden sind. Außer ihnen bemerkt man ein Portrait Napoleons, den jeder kennt, ein Portrait Rothschilds, den viele kennen, und ein Portrait Gottfried Friedrich Jammers seliger Erben Sohn, den nur der Herr Preiss kennt, weil er einst auf *einen* Schlag 700 Reichsgulden an ihm verdiente, im Zwanzig-Gulden-FuÙe. [...] Über dem Ganzen ruht eine siegellackduftende Atmosphäre, und schaut du um dich, da muß du unwillkürlich ausrufen: *Hier wird Geld verdient!* (VT I, 308)

Damit ist der Schauplatz der *Skizzen*, das Kontor, vorgestellt und zugleich bringt der Erzähler auf den Punkt, was hier passiert: „*Hier wird Geld verdient!*“ (Ebd.) In der erzählten Welt der *Skizzen* ist Geld „das A und O des Daseins, Geld ist alles“ (VT I, 310).

Dem Problemfeld der Ökonomie, von dem Weerths *Skizzen* erzählen, möchte ich mich nun nicht über die kaufmannsweltliche Diegese und den sich darin abspielenden Ereignissen nähern. Der Frage folgend, ob sich die spezifischen Verfahren des Textes als ökonomisierte Verfahren beschreiben lassen und ob sich damit nicht auch Aufschlüsse über die spezifisch politisch-operative Qualität dieser Verfahren gewinnen lassen, schlage ich vor, das Ökonomische hier aus vier unterschiedlichen Perspektiven zu fokussieren: (1) ausgehend von der Textform der Skizze, (2) vom medialen Aspekt der Serialität, (3) der szenischen Erzählweise und dialogischen Struktur des Textes sowie (4) seinem satirischen Charakter.

I. Skizzen statt Roman

Einen ersten Hinweis darauf, dass ökonomische Prinzipien für den Text selbst, als Verfahren, relevant sind (dass für den Text selbst also gilt, wovon er schreibt), lässt sich der im Titel enthaltenen Bezeichnung ‚Skizzen‘ entnehmen. Um der spezifischen Textökonomie, die mit der Skizzenhaftigkeit des Textes einhergeht, auf die Spur zu kommen, sei an dieser Stelle kurz der textgenealogische Zusammenhang angesprochen, in dem sich Weerths *Skizzen* verorten. Die *Humoristischen Skizzen* stellen eine Art ‚Auskopplung‘ aus Weerths abgebrochenem Romanprojekt dar.⁷ Einige Jahre verfolgte Weerth das Projekt eines großen Gesellschaftsromans, in dem er die einzelnen Klassen (Adel, Bürgertum, Arbeiterklasse) darstellen und in ihrem Verhältnis zueinander zeigen wollte.⁸ Der Roman blieb Fragment, die Romanfigur Preiss jedoch machte Karriere als

Protagonist in den *Humoristischen Skizzen*. Die Prosaform der literarischen Skizze stellt im Vergleich zum Roman eine Reduktion dar.⁹ Verfolgte Weerth mit seinem Romanprojekt das Vorhaben, ein umfassendes Gesellschaftspanorama zu entwickeln, lösen sich die *Skizzen* von diesem Ziel einer ‚großen Erzählung‘ und beschränken sich auf die Zeichnung des bürgerlichen Kaufmannstums. Als ‚ökonomisch‘ ließen sich hier also bereits die Kürze und Knappheit der Skizzenform bezeichnen, die das Bestreben nach epischer Breite ablösen, sowie das Fragmentarische des Entwurfscharakters, der an die Stelle des Abgeschlossenen und Umfassenden tritt. Mir geht es hier jedoch noch um etwas anderes. Deshalb gilt es zu fragen, welche Funktionen den Figuren in den *Skizzen* bzw. im Romanprojekt zukommen und genauer in den Blick zu nehmen, wie die Skizzen ihre Figuren inszenieren.

Der begonnene Roman lässt sich als „Versuchsfeld“¹⁰ verstehen. Er gestaltet in den Kontakten und Beziehungen der Figuren die Beziehungen der Klassen untereinander und diskutiert damit die Frage des Klassenausgleichs (– wobei diese Frage aufgrund des Fragmentcharakters des Textes offen bleibt).¹¹ Dabei ist es nicht zuletzt die Liebe, die in Weerths Romanprojekt die Verbindungen zwischen den Klassen stiftet – oder scheitern lässt. Das Fragment bemüht mit der Liebe das Konzept bzw. die Kommunikationsform, über die sich Bürgerlichkeit und damit einhergehend Subjektivität im 18. Jahrhundert allererst konstituiert und an deren medialer Etablierung der Roman als literarische Form des bürgerlichen Zeitalters ebenfalls beteiligt ist. Die Liebe und andere Emotionen taugen in den *Humoristischen Skizzen* nicht mehr dazu, Verbindungen zwischen Menschen (oder Klassen) zu stiften. Geht es dem Romanprojekt darum, über seine Figurenkonstellationen die gesellschaftlichen Klassen ins Verhältnis zu setzen, gestalten die *Skizzen* zwischenmenschliche Beziehungen nur noch als Geschäftsbeziehungen, die „auf den Tauschwert reduziert“¹² sind. Emotionale Verbindungen wie Liebe und Freund- oder Feindschaft dienen lediglich der Metaphorisierung geschäftlicher Verhältnisse. So stellt beispielsweise Kapitel VII der *Skizzen* die „Gilde der Makler“ vor, „welche die Geschäfte zwischen Käufer und Verkäufer vermitteln und gewissermaßen im Handel die Rolle übernehmen, welche die Kuppler in der Liebe spielen“ (VT I, 341). Kontakte zwischen den Figuren beruhen auf gemeinsamen Geschäftsinteressen, und entsprechend drückt die Kommunikation keine persönliche Wertschätzung, sondern Umfang und Erfolg des Geschäftes aus:

[E]s versteht sich von selbst, daß wir ‚achtungsvoll‘ unterzeichnen, wenn jemand eine gute Bestellung gab, daß wir ihn mit unendlicher Wärme und Liebe umfassen, wenn er bestellte und zugleich bezahlte, und daß wir ihm unsre grenzenlose Verachtung zu erkennen geben und bloß ‚höflich‘ grüßen, wenn er auf zwei Mahnbriefe nichts erwiderte. (VT I, 311)

Dementsprechend konsequent wird auch die Seele in diesen Tauschbeziehungen nur noch relevant, insofern sie auf die Geldbörse verweist, denn „[d]ie Seele [...] steht in genauem Zusammenhang mit dem Geldbeutel, und die Börse Ihres Gegners ist stets von speziellem Interesse für Sie“ (VT I, 312). Der Mensch steht hier nicht in seiner Subjektivität im Zentrum, sondern kann nur noch als Handelssubjekt beschrieben werden. So werden auch Gefühle, in der Literatur des 18. Jahrhunderts Garant für Subjektivität, in den *Skizzen* wiederum in wirtschaftlichen Größen ausgedrückt: „seine Angst stieg um 20 Prozent“ (VT I, 366). Die Figuren der *Skizzen* treten als Vertreter bestimmter Berufsgruppen innerhalb der Kaufmannsbranche auf. Entsprechend ist ihre Stellung in der erzählten Welt bestimmt durch ihre Anstellung und wird wiederholt durch Nennung des Verdiensts auf den Punkt gebracht (vgl. z.B. VT I, 318). Der Text gibt kaum Informationen zu den persönlichen Verhältnissen seiner Figuren – und dort, wo er es doch tut, geht es nicht um die individualisierende Gestaltung der Figur sondern um die Exemplifizierung ökonomietheoretischer Konzepte. So stellt das Kapitel *Der Buchhalter* weniger Buchhalter Lenz und vielmehr die Technik der doppelten Buchhaltung vor, (vgl. VT I, 320-322) und die Familiensituation des Buchhalters wird zum Anlass genommen, um die Bevölkerungstheorie von Thomas Robert Malthus zu umreißen:

Er hatte nie etwas von der malthusianischen Bevölkerungstheorie gehört; er wußte nicht, daß sich die Population gewöhnlich in einer geometrischen Proportion – wie 1, 2, 4, 8, 16, 32 – zu vergrößern strebt und daß die Subsistenzmittel nur in einer arithmetischen – wie 1, 2, 3, 4, 5, 6 – zuzunehmen pflegen; er hatte nie daran gedacht, daß die Summe seiner Nachkommenschaft einst den Betrag seines Salärs überwiegen könnte, und er begriff deswegen nicht den Widerspruch seines Daseins, welcher sich dadurch immer schärfer und bedenklicher ausgeprägt hatte, daß sich die Zahl seiner Kinder allmählich verachtachte und daß sich die Summe seines Gehaltes in derselben Zeit nur verdoppelte. (VT I, 319)

Nicht die Figuren treten hervor, sondern die theoretischen Konzepte, die hier karikiert werden.

Ein Gegenbeispiel scheint auf den ersten Blick die Figur Sassafras zu sein, nimmt sich doch die Folge IV der *Skizzen* die Zeit, ihn in seinem biografischen Werdegang vorzustellen. Diese Schilderung ist für die *Skizzen* ungewohnt lang und ausführlich und wird fast zu einer kleinen Lebens-Geschichte. Die Passage fällt zudem insofern aus dem Rahmen, da hier über mehrere Seiten Sassafras (und nicht Preis) das Wort hat. In der Ökonomie des Textes nimmt sich Sassafras hier unverhältnismäßig viel Redeanteil. Und tatsächlich sanktioniert der Text dieses überbordende Gebaren seiner Figur sofort: In der sich direkt

anschließenden Szene wird Sassafras, der verschlissene Kommissar, entlassen. Herr Preiss kündigt ihm mit dem Hinweis auf seine altersbedingte Unrentabilität.

Die Textform der Skizze macht also vieles grundsätzlich anders als der Roman und das hat Konsequenzen für die literarischen Verfahren. Die genannten Aspekte der Figurengestaltung und -konstellationen können unmittelbar im Zusammenhang mit der Skizzenform der Texte gesehen werden. Hier findet eben keine eigentliche Figurenschilderung statt. Denn während die ‚Schilderung‘ ein breites Ausmalen bezeichnet, verfährt die Skizze, angelehnt an die zeichnerische Skizze, sehr viel reduzierter. So reichen auch Weerths *Skizzen* einige „[w]enige grelle Striche“¹³, um ihre Figuren zu umreißen. Dieser Entwurfscharakter bedeutet zugleich eine Offenheit, die eine politische Implikation beinhaltet.¹⁴ Das Offene, Unabgeschlossene der Skizzen hat unmittelbar mit dem medialen Ort zu tun, an dem sie erscheinen und in eine Öffentlichkeit treten, in der sie satirisch-operativ wirken wollen.

II. Serialität

Die *Humoristischen Skizzen* sind – dies gilt für die zu Weerths Lebzeiten publizierten Folgen – als Feuilletonserie erschienen. Als Erscheinungsform der Massenmedien ist die Serie in besonderem Maße durch ökonomische Aspekte und ebenso durch die Nähe zur politischen Öffentlichkeit geprägt. Lediglich abgetrennt durch den Feuilleton-Strich stehen die feuilletonistischen Texte und Serienfolgen mit den tagespolitischen Nachrichten ‚auf einem Blatt‘.¹⁵ Auch Weerths Feuilletontexte nehmen immer wieder auf das tagesaktuelle Geschehen und die entsprechenden Zeitungsbeiträge Bezug.¹⁶ Während Weerths Roman unvollendet und unveröffentlicht blieb, konnte Weerth die Folgen I bis IV der *Humoristischen Skizzen* in der *Kölnischen Zeitung* und X bis XIV in der *Neuen Rheinischen Zeitung* publizieren.¹⁷ Damit gingen auch konkret-ökonomische Aspekte einher, denn Weerth verdiente an der Veröffentlichung seiner Texte.¹⁸ Mit der Entwicklung und Ausdifferenzierung des Pressewesens im Vormärz etablierten sich auch neue Berufsgruppen.¹⁹ War literarisches wie journalistisches Schreiben im 18. Jahrhundert fast immer nur eine Nebentätigkeit bzw. ‚Freizeitbeschäftigung‘, bietet der sich neu bildende und zunehmend kommerzialisierende Literatur- und Pressemarkt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Brotberufe. Die *Humoristischen Skizzen* veröffentlichte Weerth, gelernter Kaufmann, als freier Mitarbeiter der *Kölnischen Zeitung* bzw. fest angestellter Feuilletonredakteur der *Neuen Rheinischen Zeitung*. Die Anforderungen des Publikationskontextes, also der Umstand, dass die *Skizzen* für die Veröffentlichung in einem periodisch erscheinenden Medium gefertigt sind, prägen die

Textgestaltung und haben weitere Konsequenzen für das Erzählen. Dazu gehört etwa die unterschiedliche politische Ausrichtung der beiden Zeitungen, die den jeweiligen Publikationsrahmen bieten, und insbesondere der Zeitpunkt des Erscheinens (vor bzw. während der Revolution 1848), der sich auf die einzelnen *Skizzen* auswirkt.²⁰ Es gibt jedoch auch ganz konkret-formale Aspekte, die sich aus dem Erscheinungskontext ergeben, wie Vorgaben zum Umfang oder die Abgeschlossenheit der einzelnen *Skizzen*.²¹ Die publizistischen Bedingungen, die sich von ökonomischen Notwendigkeiten kaum trennen lassen, haben unmittelbar Auswirkungen auf die Textökonomie. Gerade im Fall der Serie wurde und wird die Nähe von Produkten der kommerziellen Massenmedien und der Industrie immer wieder konstatiert und Schlussfolgerungen für ein ästhetisches Werturteil daraus abgeleitet.²² Unter formalen Aspekten kann die Serie allgemein gefasst werden als „ästhetische Äußerungsform, die durch Wiederholung von Einzelelementen des gleichen Formats das Ausgangsmuster linear fortsetzt und variiert“²³. Umberto Eco beschreibt das Serienprinzip anhand der James Bond-Romane von Ian Fleming als „Vergnügen des Lesers [...], an einem Spiel teilzunehmen, dessen Figuren und Regeln – und sogar dessen Ausgang – er kennt; er zieht es aus der Beobachtung der minimalen Variationen, durch die der Sieger sein Ziel erreicht.“²⁴ Für die Serie kann also eine Wiederholungsstruktur angenommen werden, die sich auch anhand der *Humoristischen Skizzen* beobachten lässt.

Die einzelnen Folgen von Weerths *Skizzen* sind sehr ähnlich gestaltet, weisen in vielen Fällen einen gleichförmigen Kapitelaufbau auf und gestalten eine vergleichbare Situation. Fast alle *Skizzen* präsentieren Kaufmann Preiss im Gespräch mit einem seiner Angestellten oder stellen in einer anderen Weise (Brief, Einzelporträt) eine Figur des Kontors vor. Porträtiert werden dabei nicht nur die Figuren, sondern insbesondere die Geschäftsbereiche und kaufmännischen Praktiken, mit denen sie zu tun haben. Wie weiter oben bereits angeführt, fokussiert das serielle Erzählen hier nicht die Beziehungen der handelnden Figuren, sondern den Handel an sich, so dass die „Ökonomie selbst als Subjekt in das Zentrum des Erzählens einrückt.“²⁵ Die *Skizzen* beginnen jeweils mit einer äußeren Beschreibung der jeweiligen Figur, wobei diese über eine detailreiche und überspitzte – Florian Vaßen nennt es „karikierende“²⁶ – Präsentation als ‚Typen‘ vor Augen gestellt werden. Die *Skizzen* sind nicht als durchgehende Serie in einer, sondern in zwei unterschiedlichen Zeitungen erschienen. Die Folge *Der Lehrling*, der erste in der *Kölnischen Zeitung* erschienene Text der *Skizzen*, etabliert – die Textstelle habe ich einleitend zitiert – mit einigem Aufwand den Schauplatz der Serie. Während das Kaufmannskontor von Herrn Preiss in der ersten Folge detailliert beschrieben wird, nehmen die folgenden *Skizzen* darauf nur noch kurz Bezug:

August verfügt sich auf das Comptoir, denn er ist Korrespondent in dem Hause Preiss. [...] Beobachten wir unseren Freund, wie er sich eben an das große Schreibpult setzt, um sein Tagewerk zu beginnen. [...] Finsterer Geschäftsernst starrt ihm entgegen aus dem Comptoir des Herrn Preiss. (VT I, 314).

Der Text, der von der Ökonomie erzählt, erweist sich als deutlich von der Serienökonomie geprägt. Dies zeigt sich in der Orientierung an den Adressaten der Texte, bei denen ein gewisses Serienwissen vorausgesetzt wird.²⁷ So setzen die einzelnen Folgen entsprechend der seriellen Wiederholungsstruktur stets wieder in einer ähnlichen Erzählsituation ein, ohne jedoch die erzählte Welt des Textes erneut vorzustellen. Erst mit dem Wechsel des Publikationsorgans stellen die *Skizzen* ihren Schauplatz erneut vor. Die erste der fünf Folgen, die im Feuilleton der *Neuen Rheinischen Zeitung* erscheinen, beginnt mit einer fast wörtlichen Wiederholung der Anfangszeilen, die in *Der Lehrling* das Kontor (und damit die erzählte Welt) vorstellen:

Wiederum stehen wir im Comptoire des Herrn Preiss. Rötlich strahlt der Morgen durch zwei große, halbverstaubte Fenster auf die Tintenklekse des Schreibpultes. Sandbüchsen, Federmesser, Gänsekiele und ähnliche friedfertige Instrumente schlummern in holder Gemeinschaft neben Postpapier und Propatria. Hohe, ledergepolsterte DreifüÙe umringen das Pult; und das Pult hat Schubladen mit Schlössern und Riegeln daran von echtem Eisen. (VT I, 362)

Wie auch in diesem Textausschnitt, in dem „wir“ mit dem Erzähler im Comptoire stehen, wendet sich der Erzähler der *Skizzen* immer wieder direkt an seine Leser, die er wiederholt anspricht und damit als Adressaten des Textes in diesen hineinholt. Mit dieser Hinwendung zu den Adressaten lädt der Erzähler in besonderer Weise zur Teilhabe ein und wirbt um Verbindlichkeit. Dies entspricht wiederum einer bestimmten ‚wirtschaftlichen‘ Funktion der Textform Serie, sind sie doch als Fortsetzungserzählungen geeignet die Leserschaft an das Medium zu binden.²⁸ Das Feuilleton hat immer auch die Aufgabe, die Attraktivität und damit zugleich den Absatz einer Zeitung zu steigern. Eine Serie oder Fortsetzungsgeschichte produziert einen Anreiz, dabei zu bleiben und ein regelmäßiger Leser – und damit Käufer – zu werden. Der Erzähler der *Skizzen* ist also überspitzt gesagt ebenso ein ‚Verkäufer‘ wie seine Kaufmannsfigur Preiss.

III. Szene/Dialog

Anders als in Weerths projektiertem Roman, der als umfassendes gesellschaftliches Panorama angelegt war, tritt in den *Humoristischen Skizzen* die Narration

hinter das szenische Erzählen zurück. Dabei entsteht ein theatrales Moment.²⁹ Der Erzähler nimmt seine Leser bereits im ersten Satz mit dorthin, wo sich alles abspielt: „Wir stehen im Comptoir des Herrn Preiss.“ (VT I, 308) Die folgende detaillierte Beschreibung des Schauplatzes der *Skizzen*, des Handelskontors, führt auf, was es zu sehen gibt und bereitet die ‚Textbühne‘ vor für den Auftritt ihrer zentralen Figur: „Die Uhr schlägt acht, und knarrend dreht sich die Tür in den Angeln. Ein tritt der Herr Preiss.“ (VT I, 308) Der Erzähler lässt Herrn Preiss plastisch werden, indem er seine äußeren Merkmale nennt, und lenkt anschließend den Blick des Lesers zurück zur Tür, um einer weiteren Figur einen theatral anmutenden Auftritt zu ermöglichen: „Wir wollen zurück nach der Türe sehen. Sie öffnet sich zum zweiten Male, und herein tritt der Buchhalter des Geschäftes“ (VT I, 309).

Vaßen fasst Weerths literarisches Verfahren in den *Humoristischen Skizzen* als „Verbindung von visuell schildernden, szenisch darstellenden, dialogisch sprachlichen und satirisch kommentierenden Passagen“³⁰ zusammen. Im Zusammenhang mit der hier verfolgten Fragestellung erscheint es mir relevant, den Effekt dieses szenisch-dialogischen Verfahrens zu betrachten. Szenisches Erzählen lässt die erzählte Zeit und die Erzählzeit zur Deckung kommen. Man könnte auch sagen, hier wird jedes überflüssige Wort gespart, aber zugleich bleibt der Text seinen Lesern auch nichts schuldig. Die *Skizzen* stellen zu einem großen Teil Gespräche zwischen Preiss und seinen Angestellten und Untergebenen vor. Diese Gesprächspassagen sind fast ausschließlich im Modus der zitierten Figurenrede gestaltet. In diesen Passagen hält sich der Erzähler, der ansonsten gerade in seiner direkten Leseransprache durchaus sehr präsent ist, ganz zurück, wie auch die Narration selbst hinter der Dialogstruktur zurücktritt. Der Dialog, der die *Skizzen* prägt, kann insofern als ökonomisch bezeichnet werden, da es sich um ein Tauschprinzip handelt und er zudem das Erzählen reduziert, die Handlung durch ein Aushandeln ersetzt. Kaufmann Preiss hat die Gespräche fest in seiner Hand. Er führt die Rede, stellt die Fragen und erteilt das Wort. Er steht nicht nur als Kaufmann dem Handel vor, sondern ist auch diejenige Instanz des Textes, über die narrativ Handeln und Austausch organisiert werden. Deutlich wird dies bereits am Ende der ersten Folge, in der Preiss dem neuen Lehrling ausführlich das Geschäft und die Lehrlingsaufgaben vorstellt. Seine langen Ausführungen beschließt Preiss mit einem Schweigegebot:

„[...] – eins befehle ich Ihnen vor allem, und ich will, daß Sie dieses eine halten sollen vor allem andern – nämlich, was Sie auch hören und was Sie auch sehen werden auf meinem Comptoir oder auf meinem Lager, kurz, was Ihnen auch begegnet im ganzen Umkreise meines Geschäftes, erwähnen Sie davon nicht das geringste, sobald Sie die Schwelle meines Hauses verlassen haben! Verstehen Sie mich? – Stumm wie ein

Fisch!“ „Stumm wie das Grab!“ flüsterte der erschrockene Lehrling [...]. Während der Konversation des Herrn Preiss und des Lehrlings waren die übrigen Arbeiter ins Comptoir getreten und hatten sich lautlos an ihre Plätze gesetzt. Eine Totenstille entstand in dem mystischen Raume [...]. (VT I, 313)

Das Schweigen, auf das Preiss den Lehrling verpflichtet, beherrschen die übrigen Angestellten offensichtlich schon. Immer wieder findet sich in den Skizzen der Verweis auf die „[t]iefe Stille“ (VT I, 330), „Todesstille“ (VT I, 366) oder „Geschäftsstille“ (VT I, 377) des Kontors. Wer schweigt und wer redet, hat also unmittelbar mit seiner Position im Machtgefüge des Handelshauses zu tun. Dabei, so zeigt sich, ist nicht nur das Reden eine Grundtechnik des Handels, sondern gerade das Beherrschen des Schweigens kommt einer Voraussetzung für das Kaufmannsgeschäft gleich.

Darüber hinaus kommt dem Szenischen in den *Skizzen* jedoch noch eine weitere Funktion zu, die mit den theatralen Aspekten des Textes unmittelbar zusammenhängt. Preiss hat in den dialogisch strukturierten *Skizzen* einen hohen Redeanteil. Seine Stimme ist dadurch im Text in vergleichbarer Weise präsent wie die deutlich markierte Erzählstimme. Indem Weerths Erzähler seine Stimme immer wieder zurücktreten lässt und dem Dialog, dem Szenischen Raum gibt, lässt er Preiss ‚auftreten‘. Die Figurenhandlungen werden überwiegend eben nicht ‚erzählt‘, also vom Erzähler in einem eher dramatischen oder narrativen Modus berichtet, sondern sie finden im Dialog statt bzw. der Dialog ist die eigentliche Handlung. Preiss ist also keine ‚erzählte Figur‘, sondern er ist Handels- wie ‚Handlungstreibender‘, dem Weerths Erzähler eine Text-Bühne bereitet.

IV. Satire

Dieser solchermäßen ‚eigenständig‘ handelnde Preiss, den der Erzähler auftreten lässt, wird vom Erzähler im doppelten Sinn ‚vorgeführt‘. Als Protagonist des Textes ist Preiss zentraler Gegenstand der satirischen Kritik.³¹ Diese vollzieht sich weniger in Form des Spottes oder einer distanzierenden Kommentierung. Das Humoristische der *Humoristischen Skizzen* liegt in der komischen Präsenz seiner Figuren, die der Text in einer theatralen Situation plastisch werden lässt. Die kritisierende Komik entsteht zum einen in der Überzeichnung, der Karikatur, zum anderen trägt dazu gerade das Dialogische der Texte bei. Die satirische Entlarvung liegt damit nicht beim Erzähler, geschieht nicht narrativ oder kommentierend, sondern vollzieht sich in der Figurenrede und gelingt durch die Inszenierung der Figuren. Die Kritik, die hier bei den kaufmännischen

Geschäftspraktiken, den kapitalistischen Prinzipien und dem sich jegliche Moral unterordnende Streben nach Gewinnmaximierung ansetzt, äußert nicht der Erzähler, sondern die Figuren entlarven sich selbst. Als Beispiel sei Preiss' Rückschau auf sein vorrevolutionäres Leben angeführt, in der insbesondere der Kontrast zwischen christlich-pastoral anmutender Sprache und der darin zum Ausdruck gebrachten ‚Moral‘ der Profitorientierung auffällt:

Froh und glücklich lebten wir dahin. Ein lauterer Bach war unser Leben, kaum getrübt von einer Fallite. Ruhig schlafend bei Nacht, gestärkt erwachend am Morgen, taten wir, was Gott gebot und unser eigenes Interesse. Taten wir Böses, so lag es in der Natur der Sache, denn schwache Menschen sind wir, schwach und vergänglich. Zur Arbeit erhoben wir die Hände; steckten wir sie in die Tasche, so geschah es aus Gründen – um zu halten, was wir hatten. Segen folgte unserm Beginnen wie das Ende dem Anfang. Manchmal waren's 20 Prozent, manchmal darüber [...] Ruhig gaben wir Kredit, wie uns selbst kreditiert wurde von Bankier zu Bankier. Gab es Gefahr, da mahnten wir stark, aber immer mit Anstand. Vertrauen genossen wir, Vertrauen gaben wir. Wir zahlten stets so spät als möglich, aber immer in Zeiten. Wir waren immer gefällig, nur nicht zu unserm Nachteil. Sorgend für uns, schaden wir niemand – uns am wenigsten. Wir ließen leben und lebten. Das letztere war die Hauptsache. (VT I, 363)

Christian Rakow sieht in den *Humoristischen Skizzen* „eine überdimensionierte Amplifikation der Marx'schen These, dass sich in der bürgerlichen Wirtschaft jedwede Moral auf den Erwerb und die ‚bare Zahlung‘ reduzieren lässt.“³² Dem lässt sich hier insofern anschließen, als die Satire ökonomietheoretisch fundiert ist. Das Feuilleton verpflichtet sich damit nicht nur der Unterhaltung – als solche könnte ein als ‚humoristisch‘ angekündigter Text durchaus missverstanden werden –, sondern versteht sich als Beitrag zur Ökonomiekritik und ist als solche politisch-operativ. Die politische Satire, die sich hier den Umgang mit Geld und Ökonomie zum Gegenstand wählt, ist damit selbst eine Textform, die auf einen ökonomischen Erfolg aus ist: sie will ihre Botschaft ‚verkaufen‘. Auch in diesem (politischen) Sinn sind Weerths *Humoristischen Skizzen* dialogisch: Sie ‚brauchen‘ ihre Leserinnen und Leser. Als Feuilletontexte partizipieren sie an einer Öffentlichkeit, in der sie politisch wirksam werden wollen. Fehlt diese Form des Dialogs, „verliert politische Satire ihren ‚Biss‘“³³. Die spezifische Ästhetik des Satirischen hängt unmittelbar mit ihrem politischen Charakter zusammen, genauso wie umgekehrt das Gelingen der politischen Kommunikation an die satirische Ästhetik geknüpft scheint.

Anmerkungen

- 1 Georg Weerth: *Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*. In: Georg Weerth: *Vergessene Texte*. Werkauswahl in zwei Bänden. Nach den Handschriften hrsg. von Jürgen-Wolfgang Goette, Jost Hermand, Rolf Schloesser. Köln 1975, Bd. 1, S. 303-390, hier S. 359; im Folgenden mit der Sigle VT und Angabe von Band und Seite im Text zitiert.
- 2 Vgl. Kapitel IV der *Humoristischen Skizzen: Ein verschlissener Kommis* (VT I, 323-328) sowie Kapitel IX, *Sassafrass* (VT I, 355-362).
- 3 Für diese Beobachtung vgl. auch: Florian Vaßen: *Georg Weerth. Ein politischer Dichter des Vormärz und der Revolution von 1848/49*. Stuttgart 1971, S. 112; sowie: Christian Rakow: *Exkurs: Im Fahrwasser von Marx – Die Revolutionserzählung bei Georg Weerth*. In: Ders.: *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850-1900*. Berlin, Boston 2013, S. 391-396, hier S.394.
- 4 Vgl. Vaßen: *Georg Weerth* (Anm. 3), S. 12f.
- 5 Vgl. Bernd Füllner: ‚Es ist ein gutes Stück; ich glaube, daß es Euch Freude machen wird – lustig ist es wenigstens‘. Zur Entstehung und Überlieferung von Georg Weerths „Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben“. In: *Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 1*(1995). Bielefeld 1996, S. 213-235.
- 6 Kapitel X, *Der Herr Preiss in Nöten*, beginnt im Kontor und folgt Preiss im weiteren Verlauf in sein Schlafzimmer. Vgl. VT I, 362-372.
- 7 Vgl. Vorbemerkung. In: *Georg Weerth: Vergessene Texte* (Anm. 1), Bd. II, S. 265-270, hier S. 305.
- 8 Vgl. ebd., S. 265. Zur Nähe zwischen den *Humoristischen Skizzen* und dem Romanfragment vgl. auch: Michael Vogt: *Realismus avant la lettre: Georg Weerths Romanfragment*. In: *Georg Weerth (1822-1856). Referate des I. Internationalen Georg-Weerth-Colloquiums 1992*. Hrsg. von Michael Vogt in Verbindung mit Werner Broer und Detlev Kopp. Bielefeld 1993, S. 274-289.
- 9 Florian Vaßen stellt die Merkmale der literarischen Skizze im Zusammenhang mit Weerths Skizzen-Texten ausführlich dar. Vgl.: Florian Vaßen: *Die literarische Skizze. Anschaulichkeit und Offenheit als Weltsicht in Aufklärung und Vormärz*. In: Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke, Florian Vaßen (Hrsg.): *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung (Vormärz-Studien XIV)*. Bielefeld 2008, S. 265-280; ders.: ‚Rötlich strahlt der Morgen...‘. *Karikatur und Satire in Georg Weerths ‚Szenen und Portraits aus dem deutschen Handelsleben‘*. In: Michael Vogt (Hrsg.): *Georg Weerth und die Satire im Vormärz. Referate des internationalen Kolloquiums im 150. Todesjahr des Autors, 16.-18. Juni 2006 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold (Vormärz-Studien XIII)*. Bielefeld 2007, S. 233-250.
- 10 Norbert Otto Eke: *Revolution und Ökonomie oder Der Bürger in der Klemme. Präliminarien einer Weerth-Lektüre*. In: Michael Vogt (Hrsg.): *Georg Weerth und das Feuilleton der „Neuen Rheinischen Zeitung“ (Vormärz-Studien II)*. Bielefeld 1999, S. 69-86, hier S. 79.

- 11 Ebd., S. 79.
- 12 Ebd., S. 82.
- 13 Rakow: Im Fahrwasser von Marx (Anm. 3), S. 395.
- 14 Florian Vaßen nennt insgesamt fünf Merkmale der literarischen Skizze: „die *Kürze*, das *Unfertige* bzw. die *Offenheit*, das *Visuelle* und *Anschauliche*, der reflektierende, auf Alltagserfahrungen bezogene oder ironisch-satirische *Kommentar* und die kritische *Öffentlichkeit*.“ Vgl. Vaßen: Die literarische Skizze (Anm. 9), S. 267.
- 15 Vgl. Norbert Bachleitner: Einleitung. In: Ders.: Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans. Würzburg 2012, S. 7f.
- 16 Vgl. Vaßen: Georg Weerth (Anm. 3); sowie: Wolfgang Büttner: Georg Weerth – Feuilletonchef der „Neuen Rheinischen Zeitung“. In: Georg Weerth (Anm. 8), S. 129-146.
- 17 Die hier angegebene Kapitelzählung folgt aus pragmatischen Gründen derjenigen der Werkausgabe von Goette, Hermand und Schloesser, auch wenn Füllner aus guten Gründen für eine andere Anordnung plädiert. Vgl. Füllner: Zur Entstehung und Überlieferung (Anm. 5).
- 18 Beispiele für konkrete Verdienstverhältnisse im Pressewesen des Vormärz finden sich in: Jörg Requate: Die Entstehung eines journalistischen Arbeitsmarktes im Vormärz. In: Forum Vormärz Forschung (Anm. 5), S. 107-130.
- 19 Vgl. ebd.; sowie Ulrich Schmid: Buchmarkt und Literaturvermittlung. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848. Hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5). München, Wien 1998, S. 60-93; Norbert Otto Eke: Die Entwicklung des Literaturmarkts im Vormärz. In: Ders.: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005, S. 44-53.
- 20 Vgl. Vaßen: Die literarische Skizze (Anm. 9), S. 275.
- 21 Vgl. Füllner: Zur Entstehung und Überlieferung (Anm. 5), S. 228.
- 22 „Die Produkte der Massenmedien wurden jenen der Industrie gleichgesetzt, da sie in Serien produziert wurden, und die ‚serielle‘ Produktion wurde als mit der künstlerischen Erfindungsgabe unvereinbar betrachtet.“ Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Zeichen und Kunst. Hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter. 4. Aufl. Leipzig 1999, S. 301-324, hier S. 302.
- 23 Hans Krah: Serie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. III: P–Z. Berlin, New York 2003, S. 433-435, hier S. 433.
- 24 Umberto Eco: Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, aus dem Italienischen übersetzt von Max Looser. Frankfurt/M. 1984, S. 273-312, hier S. 294.
- 25 Eke: Revolution und Ökonomie (Anm. 10), S. 74.
- 26 Vaßen: Die literarische Skizze (Anm. 9), S. 277.
- 27 Z.B.: „Wie unsere Leser bereits wissen, umfaßte das Geschäft des Herrn Preis verschiedene Branchen.“ (VT I, 347)

- 28 Vgl. Knut Hickethier: Serie. In: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 397-403, hier S. 398.
- 29 Vgl. auch Vaßen: „Rötlich strahlt der Morgen...“ (Anm. 9), S. 235.
- 30 Ebd., S. 246.
- 31 Den satirischen Verfahren in Weerths *Humoristischen Skizzen* hat sich Florian Vaßen eingehend gewidmet. Vgl. Vaßen: „Rötlich strahlt der Morgen...“ (Anm. 9); sowie: Ders.: Das Lachen des Georg Weerth oder Satire und Karneval. In: Georg Weerth (Anm. 8), S. 11-51.
- 32 Rakow: Im Fahrwasser von Marx (Anm. 3), S. 392.
- 33 Norbert Otto Eke: Politische Dramaturgien des Komischen. Satire im Vormärz (mit Blick auf das Drama). In: Georg Weerth (Anm. 9), S. 13-36, hier S. 15.

PETER SCHÜTZE

Jahresbericht 2012

Am 23. Juli 1887 wurde im sächsischen Waldheim Alfred Bergmann geboren. Dieser großartige Gelehrte, der sich der Erforschung des Lebens und des Werks Christian Dietrich Grabbes verschrieben hat, war von 1948 bis 1952 Vorsitzender unserer Gesellschaft. Wir sind ihm, der die Grabbe-Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg aus ihrer Nazivergangenheit herauslösen und mit neuem Geist wiederbeleben konnte, in ganz besonderer Weise verpflichtet. Bergmanns 125. Geburtstag bot 2012 die Gelegenheit, uns eingehend mit seinem bedeutsamen Wirken zu beschäftigen.

Durch Alfred Bergmann bestand auch von Anfang an die enge Verbindung der Grabbe-Gesellschaft zur Lippischen Landesbibliothek. Nicht nur fand hier seine immense Sammlung als „Grabbe-Archiv Alfred Bergmann“ (heute, erweitert, als das „Lippische Literaturarchiv“) ihr ständiges Domizil, er selbst wirkte als Forscher und Archivar in Detmold. Der integre Gelehrte wurde von der britischen Besatzung gleich 1945 als kommissarischer Leiter der Landesbibliothek eingesetzt. Auch sorgte er dafür, dass die Grabbe-Gesellschaft ihre Tätigkeit wieder aufnehmen konnte. Zwar habe sie bisher „einen viel zu einseitigen propagandistischen Charakter“ besessen, heißt es in Bergmanns *Memorandum* an Regierungspräsident Drake, und sich zugegebenermaßen bemüht, „Grabbe zu einem Vorläufer, ja Vorkämpfer des Nationalsozialismus umzufälschen“, doch sei ihr deshalb nicht „alles Verdienst“ abzuspochen: Sie habe den Namen des Dichters „bekannter gemacht“ und „Bühnen veranlasst, Grabbe zu spielen.“ Ein „glanzvoller Höhepunkt dieser Bemühungen“ sei die Bochumer Grabbe-Woche 1941 gewesen. (Ich zitiere nach der *Chronologie Bergmann, Alfred* von Gerd Simon, Ulrich Schermaul und Hannah Soppa)

Das Archiv ist nicht nur im engsten Sinne dem Leben und Werk Grabbes gewidmet, sondern birgt darüber hinaus zahllose Zeugnisse aus dem gesamten literarischen und gesellschaftlichen Umkreis des Dichters. Sie steht als ein kostbarer Tresor klassischer, romantischer, biedermeierlicher und vormärzlicher Literatur Forschern und anderen Interessierten zur Verfügung. Zudem umfasst die Sammlung die gesamte Rezeption Grabbes und dokumentiert sein Nachleben auf dem Theater. Rund ums Jahr werden die Bestände ergänzt und durch Neuerscheinungen erweitert. Die Grabbe-Gesellschaft kann es der Direktion der Landesbibliothek gar nicht genug danken, dass sie sich diese unschätzbare Arbeit „an Grabbe“ zu einer vornehmlichen Aufgabe gemacht hat.

In einer Ausstellung wurde die Öffentlichkeit mit dem Lebenswerk Bergmanns vertraut gemacht – nicht nur in Daten und Dokumenten zu seiner Biographie, sondern vor allem mit wertvollen Exponaten, Erstaussgaben, Manuskripten, Briefen, Plakaten und Theaterfotos aus seiner Sammlung. Für die Auswahl war maßgeblich Dr. Joachim Eberhardt (Wissenschaftlicher Dienst der Bibliothek) verantwortlich. Er hat von dieser Ausstellung auch eine elektronische Version angefertigt, die übers Internet eingesehen werden kann.

Gedenken an Grabbe, an Bergmann und seine immense Leistung zugleich: Am 12. September 2012 fanden sich, wie in jedem Jahr, Freunde des Dichters mit Vertretern der Stadt an seiner Grabstätte auf dem Weinbergfriedhof ein, zur Erinnerung an sein Ableben vor 176 Jahren am Vortage. Anschließend luden die Grabbe-Gesellschaft und die Lippische Landesbibliothek zu einer Veranstaltung ein, die, zur Eröffnung der Ausstellung, dem größten Grabbe-Sammler und -Forscher des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmet war. Bibliotheksdirektor Detlev Hellfaier begrüßte das Publikum; dann wurde Alfred Bergmann in einer Lesung mit Joachim Eberhardt, Hans Hermann Jansen und Peter Schütze zumindest fürs Ohr wieder lebendig.

Betrachten wir, wie breit das Umfeld ist, dessen sich der Sammler und Forscher Alfred Bergmann versichert hat, um das Objekt seiner Leidenschaft mit allen Einflüssen und Interdependenzen zu orten und darstellen zu können, dann können wir darin auch ein Signal für eine künftige Ausrichtung der Grabbe-Gesellschaft erkennen. Es wird mehr und mehr ein Miteinander-Gehen sein. Ein Miteinander mit anderen Vereinen, Gemeinschaften und Instituten, deren Anliegen die Erforschung und das Lebendighalten bestimmter Persönlichkeiten ist, die Publizierung neuer Einsichten über sie, die Verbreitung ihrer Werke und Gedanken durch Lesung, Aufführung oder das Füttern elektronischer Medien. Wie produktiv gemeinsame Veranstaltungen, Symposien und Exkursionen sind, haben wir längst erfahren in Kooperation mit dem Forum Vormärz Forschung, der Peter Hille-Gesellschaft und anderen. Das alles ist längst erprobt.

Wenn hier nun gefordert wird, auf diesem Wege noch weiter zu gehen, um möglichst viele gemeinsame Energien freizusetzen, dann soll das beileibe keine programmatische Änderung der bisherigen Ziele unserer Gesellschaft bedeuten, nämlich „das literarische Werk ... Christian Dietrich Grabbes zu erschließen und zu bewahren, dabei sein Leben und Schaffen zu erforschen und zu dokumentieren“ und dieses Interesse auf Ferdinand Freiligrath, Georg Weerth und andere Detmolder Dichter auszudehnen – ganz im Gegenteil. Um andere von unserem Tun und Wissen profitieren zu lassen und deren Erträge für uns fruchtbar machen zu können, müssen die Profile jedes einzelnen so deutlich wie möglich bleiben. Aber wir brauchen einander, auch für unsere Darstellung vor der Öffentlichkeit. Es geht der Grabbe-Gesellschaft nicht anders als

vielen Literaturgesellschaften in der Nachbarschaft auch: Das allgemeine Interesse dünnt aus, der Nachwuchs ersetzt nicht die bröckelnde Zahl der Alten, die Bereitschaft zu ehrenamtlicher Tätigkeit schwindet. Geben wir es doch zu: Unsere Reihen werden lichter; immer weniger Personen können sich an Theaterfahrten und anderen Ausflügen noch beteiligen. Am meisten glänzten wir auch im vergangenen Jahr dann in der Öffentlichkeit, wenn wir gemeinsam auftraten: Grabbe lässt Hille sprechen, Hille lauscht, wenn die Droste singt, Freiligrath geleitet uns zum tollen Bomberg, Vormärz und Neuromantik fühlen sich gegenseitig auf den Zahn. So geschehen im September und Oktober 2012 im Rahmen des westfalenweiten Festivals „literaturland westfalen“. Und durchgeführt unter dem Titel und mit dem Leitfaden des Buches *Das malerische und romantische Westphalen* von 1842. Als Autoren zeichneten Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking, und auch, wenn Freiligrath wohl kaum mehr als seinen Namen und das Westfalen-Gedicht *Freistuhl zu Dortmund* beigesteuert hat, bleibt er mit diesem wundervollen Cicerone westfälischer Landschaft und Kulturgeschichte unlösbar verbunden. Und die Grabbe-Gesellschaft wiederum mit ihm.

Das von Hans Hermann Jansen vorgeschlagene und im Verbund mit der Hille-Gesellschaft (Dr. Michael Kienecker) und der Grabbe-Gesellschaft (Dr. Peter Schütze) geschulterte Projekt wurde vom Literaturbüro Unna, welches das vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe initiierte Festival organisiert, als vorbildlich begrüßt und gefördert. Durchgeführt wurde es Mitte September 2012 als ein „Erlebniswochenende“ mit Veranstaltungen, Vorträgen und Lesungen in Bökendorf, Erwitzen, Bellersen und Holzhausen; beteiligt waren unter anderem das Musikalisch-literarische Quartett und die Bielefelder Schauspielerin Therese Berger. Ein Höhepunkt unter den Darbietungen war ohne Zweifel die Balladen-Matinee am 16. September 2012 in Marienmünster mit Jansen, Schütze und dem glänzenden und einfühlsamen Pianisten Prof. Hartmut Schneider von der Detmolder Hochschule für Musik. Zu diesem Konzert waren auch zahlreiche Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft angereist.

Die – ebenfalls im Rahmen von „literaturland westfalen“ – unter der Reiseleitung von Peter Schütze unternommene Fahrt begab sich ins *malerische und romantische Westphalen* berührte einige der schönsten in Freiligraths und Schückings Buch geschilderten *Landschaftspartien*. Die Reisegruppe suchte am ersten Tag das Felsenmeer bei Hemer und die Dechenhöhle auf, wurde sachkundig durch das Schloss Hohenlimburg geführt und erlebte dort im Fürstensaal eine mit starkem Beifall aufgenommene Soiree (erneut mit Jansen, Schütze und Hartmut Schneider). Anderntags ging es zur Hohensyburg und nach Wengern, wo der Autor Dieter Treeck die dort geborene Henriette Davidis (1801-1876) auf sehr unterhaltsame Weise vorstellte. Die nächste Station war Hattingen mit der Burg Blankenstein und einem Besuch im dortigen Aphorismus-Archiv.

Dr. Friedemann Spicker, selbst ein bekannter Aphoristiker, gab mit hoher fachlicher Kompetenz Einblicke in die Bestände des Museums und diskutierte mit den Beteiligten über das Wesen von Aphorismen. Die zweitägige Exkursion klang aus im Dortmunder Rombergpark. Dort sind noch Reste des ehemaligen Schlosses zu besichtigen, die der Familie des Gisbert Frh. von Romberg gehörte – Vorbild für Josef Wincklers Romanfigur des „tollen Bomberg“. Bei Kaffee und Kuchen im „Café Orchidee“ sprach Dr. Thomas Eichler, Literaturwissenschaftler aus Dortmund, über Realität und Fiktion in Wincklers legendären Schelmengeschichten. Zum Abschied dann eine kurze Lesung aus Freiligraths *Freistuhl*-Gedicht – nicht an Ort und Stelle, denn die alte Gerichtseiche gibt es nicht mehr, sie stünde heute mitten in der verkehrsreichen Dortmunder Innenstadt – dann rollten die Räder wieder in Richtung Detmold.

Am 13. November 2012 folgte Prof. Lothar Ehrlich einer Einladung an die Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Prof. Walter Erhart führte im Wintersemester ein Grabbe-Seminar mit 15 Studierenden durch. Auch ein ganztägiger Besuch Detmolds, des Grabbe-Archivs, der Grabbe-Gesellschaft und der Grabbe-Erinnerungsstätten, stand auf dem Programm. Nach einem Vortrag zur Aktualität der Dramen auf dem gegenwärtigen Theater diskutierte Lothar Ehrlich mit den sehr interessierten Seminarteilnehmern über Leben, Werk und Wirkung Grabbes. Im Zusammenhang mit dieser Lehrveranstaltung wurde die Zusammenarbeit der Universität Bielefeld mit der Grabbe-Gesellschaft besprochen. Prof. Erhart sagte für das nächste Grabbe-Jahrbuch einen Bericht über das von ihm veranstaltete Seminar zu. Auch die Möglichkeit eines Symposiums gemeinsam mit Studierenden aus Paderborn und Osnabrück wurde erörtert und in Aussicht gestellt. Lothar Ehrlich führte außerdem weitere Kooperationsgespräche im Landestheater und Grabbe-Gymnasium.

Beim traditionellen Grabbe-Punsch, der 2012 am Sonntag, dem 9. Dezember, wieder in der Gaststätte „Braugasse 2“ stattfand, passierten die Geschehnisse des Jahres noch einmal Revue. Lothar Ehrlich konnte, endlich wieder fristgerecht, das von ihm und Prof. Detlev Kopp betreute Grabbe-Jahrbuch 2011/12 vorstellen. Mit aller Frische ihrer noch jugendlichen Gesangkunst belebte Laura Ullrich, begleitet von Hans Hermann Jansen am Klavier, den Abend mit Arien und Liedern von Paul Lincke, Felix und Fanny Mendelssohn und Franz Schubert. Tiefen Eindruck hinterließ die in Hamm lebende Autorin Renate Hupfeld mit einer anrührenden Lesung aus ihrer Biografie *Theodor Althaus (1822-1852) – Revolutionär in Deutschland* (2011). Eine Anthologie (Theodor Althaus: *Zeitbilder 1840-1850*) hatte Frau Hupfeld bereits 2010 für den Aisthesis Verlag zusammengestellt. Über die Textpassagen, die sie nun las und in denen sie auch an das Verhältnis dieses unglücklichen, viel zu früh verstorbenen „Kämpfers für

Einheit, Freiheit und Demokratie“ zu Malwida von Meysenbug erinnerte, wurde eindringlich klar, dass bei allem Interesse für Grabbe, Freiligrath, Weerth dieser Detmolder Theologe und Schriftsteller nicht links liegen gelassen werden darf.

Hier sei noch besonders auf den Internet-Zugang zum Buch hingewiesen: <http://www.text-und-byte.de>; denn leider hielt ein unangenehm heftiger Wettereinbruch viele Freunde und Mitglieder in diesem Jahr vom Besuch des Grabbe-Punsch ab und der Kreis der Teilnehmer blieb recht übersichtlich. Für ihre Gastfreundschaft und die vorzüglichen alkoholischen und die rein fruchtigen heißen Getränke danken wir erneut den Wirtsleuten Konny und Friedhelm Ratmeier!

2013 werden sich unsere Aktivitäten wiederum vor allem auf den Herbst und Winter konzentrieren. Vor allem Bernard Sobels *Hannibal*-Inszenierung in Paris-Gennevilliers erwarten wir mit großem Interesse.

Michael Vogt (Hrsg.): *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlaß des 200. Geburtstages des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*. (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012.

„Wer den Dichter will verstehen [...]“
Goethe: West-östlicher Divan

Den hier vorgestellten 25. Band der Vormärz-Studien in Kürze zu besprechen, fällt nicht leicht, und es liegt gewissermaßen in der Sache selber begründet, weil, wie der Herausgeber richtig bemerkt, „die Dokumentation einer Tagung kein abgerundetes Bild ihres Gegenstandes vermitteln [kann], keine ausgewogene Einschätzung seiner Bedeutung.“ Und weil der Gegenstand, nämlich das, was hier „Karriere(n)“ das Lyrikers Freiligrath genannt wird, in seiner Rezeptionsgeschichte in den letzten einhundert Jahre eigentlich nie eine solche „ausgewogene Einschätzung seiner Bedeutung“ erfahren hat. Und an diesem Sachverhalt ändert sich durch das Kolloquium zum 200. Geburtstage Freiligraths wenig, denn die Karrieren des Dichters als das Auf und Ab widersprüchlicher Rezeptionsphasen auszuweisen, sagt wenig über den Dichter und sein Werk als mehr darüber, in welcher Weise sich die Rezipienten auf diesen und seine Dichtungen eingelassen, aus welchen (werkfremden) Gründen auch immer. Dass diese Rezeptionskarrieren noch heute die Deutung des Werkes (und der Dichterbiographie) beeinflussen bzw. bestimmen, ist erstaunlich und nur als ein Symptom der „deutsche Misere“ zu interpretieren, welche sich im immer noch gestörten Verhältnis zum 19. Jahrhundert als der Zeit Ferdinand Freiligraths zeigt. Und als weiteres: Leben und Werk im 19. Jahrhundert entziehen sich durch die historische Distanz zunehmend dem unmittelbaren Verständnis, was die Interpretation zu besonderer Umsicht und Genauigkeit verpflichtet. Darauf ist hinzuweisen, weil in einigen Beiträgen leider Ungenauigkeiten auffallen. Und ein anderes muss hier noch angesprochen werden, nämlich die ein wenig herabsetzende Art und Weise über Freiligrath zu sprechen, der sich einige Beiträger bedienen. Man sollte ihn als bedeutende Person des 19. Jahrhundert schon achten, auch wo man ihn nicht mag.

Der Band versammelt zwölf Beiträge des Kolloquiums vom 17./18. September 2010; neu hinzugekommen ist der Aufsatz von Hans-Joachim Hahn; das Referat von Rudolf Mohs ist (leider) nicht in den Band gelangt. Die Beiträge wurden vom Herausgeber aus „organisatorischen“ Gründen abweichend vom Veranstaltungsprogramm auf vier Themenbereiche verteilt und praktischer Weise gleich mit einem Abstrakt versehen, das die Zuordnung verständlich macht. Dass die Referenten mit wenigen Ausnahmen ihre Beiträge zum Teil erheblich erweitert haben, ist ein übliches Verfahren und wird hier nur vermerkt. Durch ein Gesamt-Verzeichnis der benutzten Literatur werden die Anmerkungen der

einzelnen Beiträge entlastet; gleichzeitig wird augenfällig, dass zur alten und immer wieder benutzten Freiligrath-Literatur in den letzten zwei Jahrzehnten kaum etwas Neues hinzugefügt worden ist. Die Begründung des Herausgebers, weshalb das Werk Freiligraths nicht einheitlich nach einer Werkausgabe zitiert wird, ist nicht ganz stichhaltig; da aber jeder Leser ohnehin alle der benutzten Ausgaben im Bücherregal hat, lässt sich auch dies verschmerzen. Immerhin wird dadurch auf das Fehlen einer modernen Werkausgabe hingewiesen. Apropos Werkausgaben: deren Hype nach 1900 verdankt sich nicht zuletzt der Verleger-spekulationen im Blick auf das Auslaufen der urheberrechtlichen Schutzfrist, die für Freiligrath 1906 endete. Und die (1905) im Verlag Knauer Nachfolger erschienen Werkausgabe ist nicht von Eduard Schmidt-Weißenfels herausgegeben – dieser war bereits 1893 verstorben, sondern es handelt sich um die etwas anders verpackte (neun statt sechs Bände), aber textidentische Übernahme der *Gesammelten Dichtungen* des Verlags Göschen mit der alten aus 1877 stammenden biographischen Einleitung von Schmidt-Weißenfels.

Die nachfolgenden Bemerkungen zu den einzelnen Beiträgen sind kurssorisch; eine genaue Analyse, die mancherorts leicht in einem Gegenreferat enden müsste, ist im hier begrenzten Raum einer Rezension nicht möglich.

Die erste Abteilung unter der Überschrift „Werkabschnitte“ wird durch den nachträglich aufgenommenen Beitrag von Hans-Joachim Hahn eröffnet. Es handelt sich um eine Art von wertender Übersicht unter dem Thema *Freiligraths Dichtung vor 1848. Auf der Suche nach der deutschen Nation*. Was mit der „Suche nach der deutschen Nation“ gemeint ist, wird nicht recht deutlich, insofern die nicht uninteressante Entwicklung des Nationalverständnisses von Freiligrath nicht thematisiert wird. Der Nebentitel ist wohl eher als Hinweis auf die Etappen des Weges von der Exotik hin zur Zeitdichtung zu verstehen. Diese Wegbeschreibung ist leider recht unausgeglichen und manche der Bewertungen eher polemisch als sachgerecht, wie zum Beispiel die Behandlung des *Rolands=Album*, dem nun eher in der Biographie Freiligraths als im Werk ein bedeutender Platz zukommt. Und warum muss man sich immer noch über die Fremdwortreime in den Exotika echauffieren? In die Ecke des Polemischen gehört die Qualifizierung des Gedichts *Rolandseck* als „Schulze“; Werkzusammenhänge werden vernachlässigt bzw. verzerrt, wenn etwa *Der Mohrenfürst*, um als Beispiel für die Hinwendung des Dichters zur sozialen Frage zu gelten, obwohl bereits 1832 erstmals veröffentlicht auf das Jahr 1838 datiert wird, und die beiden Gedichte für das Schiller-Album von 1836 sogar auf 1848. Was aber sollen wir von der Nobilitierung Brentanos („Clemens von Brentano“) halten. Glücklicherweise ist dasselbe Freiligrath hier nicht widerfahren.

Von anderem Kaliber ist der wohltuend sachorientierte Beitrag von Bernd Füllner, dessen Thema ist *Ferdinand Freiligrath und die Zensur. Überlegungen zur*

Entwicklung Freiligraths zum politischen Dichter. Eingehend untersucht werden die Maßnahmen der preußischen Zensur gegen drei politische Gedichte Freiligraths Anfang 1844 und dessen Versuche, dagegen Einspruch zu erheben. Dass die staatlichen Unterdrückungsmaßnahmen und Freiligraths Widerstand dagegen entscheidend für die Struktur des *Glaubensbekenntnisses* und die Strategie der Veröffentlichung des Buches waren, hätte – gewissermaßen als Pointe – stärker betont werden können. Ob diese Zensurmaßnahmen Freiligrath recht eigentlich zum politischen Dichter haben werden lassen, bleibt dahingestellt, dass diese aber seinen Entschluss, als solcher massiv aufzutreten, festigten, ist sicher.

Der dritte Beitrag der Abteilung „Werkabschnitte“ ist die sehr eingehende und umfassende Untersuchung von Wolfgang Bunzel zu *Ferdinand Freiligraths Auseinandersetzung mit der Romantik*, die als „Inszenierter Abschied“ dargestellt (man möchte gutmeinend fast sagen inszeniert) wird – durchaus unter Benutzung der leichten Doppeldeutigkeit von ‚inszeniert‘. Der Beitrag verdient eine gründliche, in einigen Aspekten vielleicht auch kontroverse Diskussion (zum Beispiel, ob der Begriffs Romantik bei Freiligrath sich tatsächlich an der Kunsttheorie und Ästhetik der Literaturepoche der Romantik orientiert, sondern in einer allgemeineren Bedeutung Verwendung findet), das Ergebnis ist aber überaus beachtenswert, demontiert es doch die beliebte Aufwertung der in der kurzen Zeit von 1839 bis 1841 entstandenen Gedichte als eigenständige Werkepoche unter dem Namen Rheinromantik. Bunzel macht deutlich, dass es sich um nichts mehr als eine Übergangsphase zwischen Exotismus und Zeitdichtung handelt. Wie das Zueignungsgedicht in *Zwischen den Garben* (1849) zeigt, hat Freiligrath das wohl genau so gesehen.

Die zweite Abteilung „Beziehungen zu Zeitgenossen“ versammelt vier Beiträge, wobei sich zeigt, dass der Begriff ‚Beziehung‘ zum Teil etwas weitmaschig verwendet wird: Heine und Freiligrath waren in der Tat Zeitgenossen, aber ohne persönliche Beziehung zueinander. Und auch zu den meisten der von Freiligrath übersetzten Dichter, von denen eine Reihe keine Zeitgenossen waren, haben solche nicht bestanden – davon ausgenommen natürlich Longfellow. Der Kolloquiums-Beitrag von Rudolph Mohs über *Exilgenossen. Ferdinand Freiligrath und Karl Blind in London* hat, wie schon eingangs gesagt, bedauerlicher Weise den Weg in den vorliegenden Band nicht gefunden.

Den Anfang bildet der Beitrag von Jesko Reiling *Zur Poetik und Freundschaft von Ferdinand Freiligrath und Berthold Auerbach*. Beide, Freiligrath und Auerbach, waren fast gleichaltrig, und wenn auch auf verschiedenen literarischen Feldern tätig, begründeten eine gut austarierte gegenseitige Wertschätzung, eine Beziehung gewissermaßen auf Augenhöhe, die Kritik nicht ausschließt.

Gleicher Weise und in gebotener Sorgfalt widmet sich Detlev Hellfaiers Studie *Ferdinand Freiligrath und Julius Wolff* den „freundschaftlichen“ Beziehungen

zwischen dem alten Dichter und dem 24 Jahre jüngeren Kollegen und zeichnet anhand des fast komplett erhaltenen Briefwechsels deren „Interaktionen“ mit begrüßenswerter Detailgenauigkeit. Die Beziehungen zu Auerbach und Wolff sind in der Literatur bislang nur fragmentarisch behandelt worden, vor allem wegen der kritischen Stellungnahmen Freiligraths zum Krieg 1870/71 und zur Reichsgründung.

Klaus F. Gilles Beitrag *Mohrenfürst und Tanzbär. Zu Freiligrath und Heine* greift noch einmal die sogenannte Kontroverse zwischen Heine und Freiligrath auf, die insofern eigentlich keine ist, weil Freiligrath die Angriffe Heines mit Humor aufnimmt und öffentlich nicht darauf reagiert. In Gilles Darstellung schlägt das altbekannte Muster durch, Freiligrath durch die Benutzung abträglicher Äußerungen von prominenten Zeitgenossen zu marginalisierten, und das meist ohne die dahinter stehenden Interessen zu untersuchen. Die genauere Interpretation des *Atta Troll*, wie Gille sie vornimmt, zeigt aber, dass Heine in seinem Text den *Mohrenfürst* wesentlich als kontrastives Motiv verwendet. Damit gehört dieser Vorgang eher zur Wirkungsgeschichte Freiligraths als zur Kritik an dessen Werk.

Nils Tatters Aufsatz gilt *Ferdinand Freiligrath als Übersetzer* und behandelt diesen bedeutenden Werkkomplex, dessen Umfang und Bedeutung leider zu oft übersehen wird, dessen Qualität nicht nur von den Zeitgenossen fast uneingeschränkt betont wurde, exemplarisch am Beispiel der Übersetzungsarbeit an Gedichten von Walter Scott, Victor Hugo und Henry Wads Wörth Longfellow. Die Vorschläge zu einer (künftigen) Edition der Übertragungen, die Täter abschließend erörtert, wird man pragmatisch diskutieren müssen. Die Vorstellung von der Verknüpfung der eigenen Gedichte mit den übersetzten wird dabei gegen das Beispiel zweier Ausgaben des 20. Jahrhunderts entwickelt, die sich für die Trennung entschieden haben. Dass dies nicht der Intention und der Herausgeberpraxis Freiligraths selber entspricht, sei hier betont. Hat dieser doch nachdrücklich bei der Ausgabe der *Gesammelten Dichtungen* (1870) darauf bestanden, Eigenes und Übersetztes ungetrennt in den jeweiligen Sammlungen zu halten.

In der dritten Abteilung „Revolution 1848/49“ finden sich drei Beiträge, die gegensätzlicher nicht sein können und von denen sich nur einer mit Freiligraths Rolle in der Revolution befasst.

Der Aufsatz von Wolfgang Häusler *Exotik und Revolution im »Gedankenreich« Ferdinand Freiligraths* ist in jeder Hinsicht exzeptionell und sprengt mit seinem Umfang von über 50 Druckseiten den Rahmen eines Kolloquiumsbeitrags bei weitem, trotz der Abbildungen aus einer der illustrierten Freiligrath-Ausgaben. Was Häusler abliefern, ist allerdings spannend zu lesen, trotz aller Digressionen und Exkurse: eine Art Tour d’Horizon der politischen und

gesellschaftlichen Veränderungen der außereuropäischen Welt, angefangen vom Osmanischen Reich (einschließlich des Balkans) über Nord- und Zentralafrika, Indien und Nordamerika, vom Sklavenhandel bis zum Arabischen Frühling – kurz zu allem, zu dem die Exotik Freiligraths irgend ein Stichwort zu geben vermag. Nur darf man fragen, ob die Analysen Häuslers auch die des jungen Freiligrath waren bzw. haben sein können, ob dessen Gedichte wirklich die Kenntnisse und Einsichten verarbeitet haben und verarbeiten wollten, die Häusler vorträgt.

Es folgt Rudolf Drux, dessen *Schiffe mit Proletariern. Zu einem charakteristischen Bildkomplex in Ferdinand Freiligraths Revolutionsgedichten* die Verwendung der in Freiligraths Werk in verschiedener Ausformung und unterschiedlicher Bedeutung oft vorkommende Schiffsmetapher, hier in Gedichten der Sammlung *Ça ira* untersucht. Am Beispiel des Gedichts *Von unten auf!* wird eingehend gezeigt, wie ein Dampfschiff mit dem König auf Deck und dem Heizer tief unten im Maschinenraum ein Abbild des Staates im vorrevolutionären Zustand wird. Am zweiten Gedicht *Vor der Fahrt* wird dargestellt, wie die Erreichung revolutionärer Ziele im Bild der Seefahrt gestaltet wird. Abschließend wird Freiligraths Begriff vom Proletarier untersucht; die Bezeichnung Proletarier findet durch Freiligrath erstmals Eingang in die Dichtung – Herwegh schreibt noch 1864 im *Bundeslied* „Mann der Arbeit“. Das Fazit der Untersuchung ist (einschließlich der Kritik an Freiligraths poetischer Arbeit) richtig, es kommen aber Fragen auf. So, ob die Bezeichnung „Titan“ zwangsläufig auf den Prometheus-Mythos verweist oder doch eher auf die Mythe vom Titanenkampf gegen die Götter; „Zyklop“ ist keine Selbstbezeichnung des Maschinisten, sondern ein Attribut, das der Erzähler selbigen zuweist, der Begriff selber kann auch allgemein redensartlich ohne konkreten Bezug auf die Mythologie verwendet werden (vgl. Grimms *Deutsches Wörterbuch*); Proletarier=Maschinist (von Drux richtig als Industriearbeiter bezeichnet) und Heizer sind nicht ein und dieselbe Person. Zu *Vor der Fahrt*: Österreich hat durch den Besitz von Venedig (bis 1866) unmittelbaren Zugang zum Meer und war somit nicht nur für metaphorische Schiffe erreichbar; der „Brander auf der Reede“ hat nicht ausgedient, sondern steht voll ausgerüstet „vor der Fahrt“, was heißt, die neue Welt ist keine Utopie, denn die Revolution ist zur Fahrt bereit. Optische Signale lenken hier die Semantik (doppelter Gedankenstrich und Hervorhebung des ‚Brander‘-Verses im Druck).

Anselm Weyer referiert in seinem mehr feuilletonistischen Beitrag *Ferdinand Freiligrath und der Kölner Kommunismus* im Wesentlichen die Aufstellung der *Neuen Rheinischen Zeitung* im revolutionären Lager, vom Kölner Kommunismus, seinen Protagonisten und deren Verhältnis zu Freiligrath hingegen wenig. Ebenso bleibt dessen Position in der Redaktion im Ungefähren, seine konkrete Mitarbeit wird mit unangebrachter Polemik dargestellt und, wo es geht,

herabgewürdigt und gegen die Verdienste von Georg Weerth ausgespielt. Dass die erste Stanze von Venus und Adonis nicht so mitgeteilt wird, wie sie in der *Neuen Rheinischen Zeitung* zu lesen ist, sondern in der später überarbeiteten Fassung, sollte noch erwähnt werden.

Die vierte und letzte Abteilung, „Wertung und Kanon“ überschrieben, besteht aus drei Beiträgen, die sich der Rezeptionsgeschichte widmen, im Besonderen der des vielen Literaturhistorikern als anstößig geltenden Spätwerkes, und last not least wird die alles überschattende Frage nach Freiligrath und dem literarischen Kanon behandelt.

Florian Vaßen leistet mit seinem groß angelegten Beitrag *Poetisches Pathos und patriotisches Pathos. Ferdinand Freiligraths Lyrik und ihre Rezeption im 19. Jahrhundert* eine durchweg beeindruckende Untersuchung der einzelnen Werkabschnitte (Exotismus, Zeitdichtung, patriotische Dichtung) unter dem Aspekt einer durchgängig pathetischen Sprechweise, die Freiligraths Lyrik trotz sich verändernden Inhalten bestimmt. Innovativ ist, dass Vaßen zur Charakterisierung der ersten Werkphase den Begriff „kompensatorischer Exotismus“ einführt, was darauf hindeutet, dass hinter dem Exotismus mehr gesehen wird als nur gereimte Exotik. Es fehlt jedoch die nähere Bestimmung dessen, was bei Dichter und beim Leser jeweils kompensiert wird, und wie in dieser Hinsicht das dem Exotismus Freiligraths innewohnende Provozierungspotential und die nicht nur latenten Gewaltphantasien einzuordnen sind. Ausführlich widmet sich Vaßen der Freiligrath-Rezeption in der wilhelminischen Zeit, die Freiligraths „poetischen Pathos“ in ein „patriotisches Pathos“ umdeutet; dargestellt wird auch die kontroverse Bewertung des Dichters im sozialistischen Lager. Nebenbei bemerkt: die Briefe Freiligraths an Karl Marx hat Buchner keineswegs unterschlagen – diese standen schlicht nicht zu Verfügung, weil in des Adressaten Besitz und später in dem von Friedrich Engels.

Die ambitionierte, um ausgewogene Beurteilung bemühte Untersuchung von Robert Langhanke *Ruhm des Alters. Der späte Freiligrath zwischen überhöhter Konstruktion einer Autorpersönlichkeit und unangepasster Gelegenheitsdichtung* gilt der Untersuchung und Wertung des Spätwerkes. Diese aber steht, wie Langhanke herausarbeitet, in keinem Verhältnis zur Rezeption, die ihm zu Teil wird. Wobei diese das sogenannte Spätwerk auf die vier Gedichte reduziert, die Freiligrath in den ersten vier Kriegswochen 1870 geschrieben hat. Ob das Spätwerk belanglos ist, wie auch Michael Vogt meint, hängt davon ab, unter welchem Gesichtspunkt bzw. mit welchem Erkenntnisinteresse man es betrachtet; so sind etwa die Gedichte zu Familienfeiern als Gebrauchsliteratur im Rahmen der zeitgenössischen bürgerlichen Festtraditionen zu werten, was heißt, dass sie aus der Zeit und ihrem Entstehungszusammenhang zu begreifen sind und sich damit heutigen Geschmacksurteilen entziehen. Auch die politischen Anspielungen

und Aussagen fehlen nicht, sondern sind anders und manchmal subversiv verpackt: Langhanke übersieht im letzten von Freiligrath veröffentlichten Gedicht *Lang, lang ist's her!*, dass das Sich abwenden kein Rückzug ins Subjektiv-Unverbindliche, sondern eine politische Botschaft ist, nämlich die entschiedene Absage an die nationalistische und revanchistische Einweihungsfeier des Hermannendenkmals mit Kaiser Wilhelm als Reinkarnation des Cheruskerfürsten. Diese Deutung setzt aber voraus, das man versteht, worauf die Gedichtüberschrift als Zitat verweist. Die Alterslyrik Freiligraths, deren Anfänge schon im zweiten englischen Exil liegen, als eine dritte, inhaltlich-thematisch zusammenhängende Werkgruppe zu inszenieren, hat Langhanke vermieden; dazu bestünde auch kein Grund, denn diese späte Gelegenheits- und Gebrauchsdichtung – was die oben erwähnten patriotischen Gedichte einschließt – sind schließlich Nebenwerk: den Schwerpunkt bilden unbestreitbar die Übersetzungen; das zeigt sich deutlich in der Anordnung dieses Werkkomplexes in der Ausgabe *Gesammelte Dichtungen* von 1870.

Matthias Beilein setzt sich in seinem Schlussreferat *„Trotz alledem‘kanonisch? Freiligrath und der literarische Kanon* mit der Frage auseinander, warum der Dichter trotz seiner Berühmtheit im 19. Jahrhundert keinen dauerhaften Eingang in den Literaturkanon gefunden hat. Der Grund wird plausibel darin gesehen, dass Freiligraths Dichtung jene Leserschicht nicht anspricht bzw. erreicht, deren bis heute vorherrschende Ausrichtung an der Autonomieästhetik den Kanon definiert. In diesem ästhetischen System bleibt die Lyrik Freiligraths „zweitrangig“ und heute schwer vermittelbar. Hingegen sei der Stellenwert des Dichters als politischer Autor unterschätzt und noch zu entdecken.

Eine Nutzenanwendung der Untersuchung von Matthias Beilein könnte sein, die alten Indianertänze der literaturwissenschaftlichen Rezeption aufzugeben, weil die Frage „Dichterstür“ oder gar „Nationaldichter“ obsolet ist, zumal seit uns die Nationalliteratur selber abhandengekommen ist. Was Freiligrath zu lesen rechtfertigt, ist seine Stellung in und zu seinem Jahrhundert. Nicht in den literarischen Kanon zu gehören, heißt auch, als nicht angepasst, nicht konform zu gelten. Freiligrath als Sonderweg in der Literatur des 19. Jahrhundert zu definieren, statt ihn permanent negativ zu sehen, könnte eine lohnende Perspektive sein. Vielleicht ist Robert Langhankes Hinweis auf eine „Detmolder Gegenklassik“ gar nicht so abwegig.

Konrad Hutzelmann

Im Herzen trag' ich Welten. Ferdinand Freiligrath. Eine Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek Detmold und des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf. DVD. Bielefeld 2012.

Seit gut einem Jahr liegt eine DVD mit einem Film über Ferdinand Freiligrath vor. *Im Herzen trag' ich Welten* lautet der Titel; der Film ist aus der gleichnamigen Ausstellung, die in den Jahren 2010 und 2011 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold und im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf gezeigt wurde, hervorgegangen.

Die Basis der etwa einstündigen Dokumentation bildet der Zusammenschritt zweier von Kurator Bernd Füllner geleiteter Führungen durch die Ausstellung in Düsseldorf. Kurzweilig wechselt sich Füllners Vortrag über Freiligraths biographische und künstlerische Lebensabschnitte mit Sequenzen zweier anderer Filmdokumente ab. Zum einen handelt es sich dabei um Rezitationen Peter Schützes, die dieser bei der Finissage der Ausstellung im Heinrich-Heine-Institut dargeboten hat; zum anderen sehen wir den Liedermacher Peter Süverkrüp, wie er mit dem Pianisten Helmut Götzinger am historischen Klammerklavier Freiligrath-Lieder einstudiert hat. An einigen Stellen werden diese drei gefällig miteinander verwobenen Stränge durch eine Kommentatorinnenstimme ergänzt.

Der Film setzt etwas rührselig, aber suggestiv mit einer Spieluhrfassung von Franz Liszts *Liebstraum Nr.3*, der Melodie zu Freiligraths *O lieb, solange du lieben kannst*, ein. In dieser Gefühlslage endet er auch, indem ein Tondokument eingespielt wird, auf dem die greise Marlene Dietrich gemeinsam mit Maximilian Schell aus *O lieb, solange du lieben kannst* rezitiert. Marlene Dietrich kamen dabei die Tränen, sie schluchzte: „Ist vielleicht ein kitschiges Gedicht, aber ich weiß nicht, meine Mutter liebte das sehr“, rechtfertigte sie ihre Tränen, und erklärte weiter: „Das sagen doch so viele Leute: ‚Es war nicht böse gemeint‘, und was die schönste Zeile darin ist: ‚Der andere aber geht und klagt‘. Vielleicht heutzutage zu sentimental. ... Vielleicht ...“ Darauf folgt wieder die Einspielung der Spieluhrsequenz. Wer den Film gesehen hat, wird Liszts *Liebstraum* den Rest des Tages nicht aus dem Kopf bekommen.

So suggestiv wie sein Anfang und sein Ende wirkt der Hauptteil des Filmes nicht. Er vermittelt die Atmosphäre vom Alltag in einer Ausstellung. Die Gäste der beiden Führungen haben geduldig mit allzu ernsten, fast schon mürrischen Mienen zugehört, einer der Besucher hat zwischendurch beiläufig auf die Uhr geschaut, und gern haben die Gäste gelegentliche Anlässe zur Heiterkeit wahrgenommen, indem sie sich bei einem kurzen, gemeinsamen Lachen entspannten – etwa bei Bernd Füllners Vortrag von Zitaten aus Briefen Friedrich Engels', in denen Freiligrath gegenüber Karl Marx als „der fette Reimschmied, der Dickwanst, das Vieh, der Schweinehund, der Scheißkerl“ bezeichnet wird.

Alltäglich ist auch, dass jene Gruppe, die nur aus Männern besteht, steifer wirkt als jene andere, die sich aus beiden Geschlechtern zusammensetzt. Bernd Füllners Vortragsstil ist freundlich und lässig, und so gestaltet sich diese alltägliche Atmosphäre des Films angenehm. Peter Schützes Gedicht-Rezitationen stechen dagegen etwas präntiöser ab, aber münden schließlich eingebettet in seine Kommentare im Gesprächstonfall ebenfalls in die freundliche Stimmung des Gesamtfilms. Das angenehm Alltägliche durchzieht auch die gemeinsame Probe von Peter Süverkrüp und Helmut Götzinger. Einen eigentlichen Auftritt im Anschluss an diese Probe hat es übrigens nie gegeben; dessen bedarf es auch nicht, denn dort hätten Süverkrüps Anmerkungen wie „Besser kann ich nicht“ nach dem *Lied der Amnestierten im Auslande* und „Ich war zu blutig, nicht?“ nach einem Revolutionslied unter Umständen weniger spontan gewirkt. Die Probensituation harmonisiert gut mit dem sonstigen Verzicht auf Hochglanz bei der Gestaltung des Filmes. Die Atmosphäre des Alltäglichen prägt auf diesem Wege alle drei Stränge der Dokumentation.

Der Film dokumentiert etwas Weiteres aus dem Alltag des Kulturbetriebs, sofern sich dieser toten Dichtern und anderen historischen Themen zuwendet: Allen drei Vortragenden sind längst graue und weiße Haare gewachsen; auch die Gäste, die im Bilde zu sehen sind, bewegen sich im Seniorenalter. Es ist ehrlich, dass dies nicht kaschiert wurde, eine aufwendigere Produktion etwa für das Fernsehen hätte dies höchstwahrscheinlich unternommen. Dieser unpräntiöse, angenehm alltägliche und ehrliche Film macht keinen Hehl daraus, dass Freiligrath und Konsorten einem jüngeren Publikum nicht bekannt sind und dass auch kein erkennbares Bedürfnis besteht, sich bekannt zu machen. Der Film stellt somit ein sympathisches und unverstelltes Dokument des gegenwärtigen Freiligrath-Gedenken dar, und – darauf wurde hier nur am Rande eingegangen – er informiert in etwa einer Stunde kurzweilig über das Leben und das Werk des Detmolder Dichters.

Frank Meier

Stefan Hüpping: *Rainer Schlösser (1899-1945). Der „Reichsdramaturg“*. Bielefeld 2012.

Präsident der von 1937 bis 1945 existierenden ersten Grabbe-Gesellschaft¹ war Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser. Sein Wirken in Detmold seit der „Grabbe-Festwoche“ 1936, die er mit dem Festvortrag „Die Wiederkunft Christian Dietrich Grabbes“ eröffnete, hat der Autor der Osnabrücker Dissertation bereits im Grabbe-Jahrbuch 2011/12 behandelt.² Über die vielfältige politische Tätigkeit des Reichsdramaturgen (seit 1933), des Präsidenten der Reichstheaterkammer

(von 1935 bis 1938) und Leiters der Abteilung Theater (seit 1935) sowie als Ministerialdirigent (seit 1938) sogar des Abteilungsleiters für Kult [!] im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) sind in den letzten Jahren einige Studien erschienen³, doch eine Monographie über Schlösser fehlte bislang – trotz seiner immer wieder bestätigten „Schlüsselstellung“ (S. 10) in der Theaterpolitik des „Dritten Reiches“.

Stefan Hüpping beabsichtigt, „nicht nur die exemplarische Beschreibung eines bildungsbürgerlich-nationalen Lebenslaufes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts [...], sondern auch als Beitrag zur Erforschung der Kulturpolitik des ‚Dritten Reiches‘ ausschnitthaft eine Innenschau des Propagandakomplexes [zu] liefern.“ (S. 16) Und dies gelingt dem Autor überzeugend, indem er einerseits zahlreiche unveröffentlichte Quellen zur Politik- und Kulturgeschichte des „Dritten Reiches“ in deutschen Archiven (vor allem Bundesarchiv Berlin) auswertet und andererseits umfassend und kritisch die maßstabsetzende neueste Sekundärliteratur zum Nationalsozialismus einbezieht.

Bevor sich Hüpping dem „Funktionsträger“ Schlösser zuwendet, behandelt er ausführlich seine Sozialisation durch Familie und Schule in Jena, als Soldat im Ersten Weltkrieg und vor allem im konservativen völkischen, zunehmend nationalsozialistischen Milieu in der Klassikerstadt Weimar. Rainer Schlösser ist Sohn des deutsch-nationalen Germanistikprofessors Rudolf Schlösser, der von 1918 bis 1920 das Goethe- und Schiller-Archiv leitet. Nach dessen frühen Tod (1920) bricht Schlösser das Studium in Freiburg i. B. ab und arbeitet bis 1927 in Weimar als Bankangestellter. In diesen Jahren unterhält er ihn prägende Beziehungen zu dem militanten völkisch-antisemitischen Schriftsteller Adolf Bartels und dem nationalsozialistischen Kulturpolitiker Hans Severus Ziegler. Zwischen 1927 und 1931 studiert er in Jena und wird mit einer Dissertation über „Struensee in der deutschen Literatur“ promoviert. Er schreibt Gedichte (erste Sammlung „Das Lied vom Stahlhelm“, 1924) und publiziert zu politischen und literarischen Themen in Thüringer Zeitschriften, darunter in der Tageszeitung „Der Nationalsozialist“. 1931 folgt er einem Ruf von Alfred Rosenberg nach München als Mitarbeiter des „Völkischen Beobachters“, tritt in die NSDAP ein, wird ein Jahr später Leiter des Feuilletons und wechselt unmittelbar nach der Machtergreifung Hitlers 1933 in die Berliner Redaktion. Noch 1933 wird er zum „Reichsdramaturgen“ ernannt und beginnt seine Laufbahn im RMVP.

Hüpping charakterisiert zunächst Schlössers Entwicklung zum Nationalsozialisten an seiner literarischen und journalistischen Tätigkeit schon vor 1933, so dass sein kulturpolitisches Wirken im Ministerium und seit 1939 auch in der Hitler-Jugend „eher enthusiastischer als opportunistischer Natur“ (S. 211) gewesen sei. Hüpping analysiert und interpretiert viele Dokumente aus der theaterpolitischen Praxis Schlössers (Maßnahmen, Reden) aus dessen konsequent

nationalsozialistischer Überzeugung, die er mit taktierender Energie durchzusetzen bestrebt war. Aus seinen programmatischen Schriften, z.B. „Das Volk und seine Bühne“ (1935), „Politik und Drama“ (1935), gewinnt er die theater- bzw. kulturpolitischen Auffassungen des wirkungsmächtigen Funktionärs und Propagandisten, der insgesamt für die erfolgreiche „Integration des deutschen Bildungsbürgertums in die NS-Bewegung“ (S. 262) stehe. Dies bezeugten auch seine auf Weimar und die Klassiker gerichteten Aktivitäten wie die Kulturtagung der HJ 1940 in Weimar. Vor allem die Jahre im Zweiten Weltkrieg erweisen sowohl in seiner administrativen Tätigkeit als auch in seiner literarischen Produktion (Gedichtband „Rausch und Reife“ 1943) Schlössers geradezu heroische Treue zum Nationalsozialismus.

Schlössers Karriere im „Dritten Reich“ vollzog sich – um den Historiker Götz Aly zu zitieren – innerhalb einer „routinierten Bürokratie“,⁴ sie war insofern „die Geschichte einer erfolgreichen Integration in die traditionellen Verwaltungsstrukturen und Arbeitsweisen“ staatlicher und anderer organisatorischer Apparate unter Führung der NSDAP. (S. 285) Stefan Hüpping resümiert die Rolle des „Reichsdramaturgen“: „In diesem Sinne war auch Rainer Schlösser ein Westentaschendiktator und Schreibtischtäter, der mit seiner Tätigkeit, die auf den Ausschluss einer Bevölkerungsgruppe vom (öffentlichen-kulturellen) Leben im Deutschen Reich zielte, seinen Teil zum mörderisch-menschenverachtenden Charakter des Staates beitrug.“ (S. 283f.) Dieser Einschätzung des Autors der ausgezeichneten Dissertation ist uneingeschränkt zuzustimmen.

Die Arbeit beeindruckt durch die Souveränität in der Anwendung der wissenschaftlichen Methoden, in der Klarheit ihrer gedanklichen Anlage und Durchführung sowie in der Komplexität der Darstellung ihres politik- und kulturgeschichtlichen Gegenstandes. Hervorzuheben ist die Bibliographie der selbständigen und unselbständigen Publikationen von Rainer Schlösser, die auch kürzere Texte, wie Artikel in Zeitungen, Geleit- und Grußworte etc., enthält.

Lothar Ehrlich

Anmerkungen

- 1 Werner Broer: Die Grabbe-Gesellschaft im Dritten Reich. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 65-77. 1948 wurde die Grabbe-Gesellschaft von Alfred Bergmann neu gegründet. – Zur nationalsozialistischen Grabbe-Rezeption vgl. auch: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Grabbe im Dritten Reich. Bielefeld 1986.
- 2 Stefan Hüpping: Verwaltung des Vermächtnisses. Grabbe-Pflege im „Dritten Reich“ zwischen provinzieller Pionierarbeit und „reichswichtiger“ Angelegenheit. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 123-145.
- 3 Thomas Eicher: Spielplanstrukturen 1929-1944. In: Henning Rischbieter (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“. Seelze-Velber 2000, S. 279-486; Barbara Panse: Zeit-

- genössische Dramatik. In: Ebd., S. 489-720; Boris von Haken: Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit. Hamburg 2007 (Rezension von Maria Porrmann. In: Grabbe-Jahrbuch 26/27 (2007/08), S. 223-225). Vgl. auch 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; 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.
- 4 Vgl. Götz Aly: Hitlers Volkstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt/M. 2005, S. 18f. Zit. nach: Hüpping: Rainer Schlösser, S. 285.

Bodo Plachta: *Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart 2011.

Würde man seine Bibliothek einmal nicht nach Autoren, sondern nach Titeln ordnen, stünden bei mir unter den Buchstaben *D...* vier Bücher: zwei Bände *Dichterhäuser* von Peter Braun, deren ersten Band er mir vor Jahren beim Besuch der ostwestfälischen literarischen Orte geschenkt hat. Daneben stünden die *Dichterhäuser*, die ich in der Oberlausitz erwarb. Auch in Leipzig und Jena hat mich das Thema nicht losgelassen.

Seit Anfang dieses Jahres sind nun auch die von Bodo Plachta im Reclam-Verlag erschienenen *Dichterhäuser* bei mir. Diese *Dichterhäuser*-Bücher wollen Werte eines Originals bekannt machen und bringen aus dieser angenehmen Perspektive viel Wissenswertes und Besonderes zum Klingen. Im Zuge einer allgemeinen touristischen Vermarktung von Kulturgütern ist diese Perspektive gangbar und in ihrer Popularität ein wirksames Mittel, das zu transportieren, was vielen Literaturfreunden besonders am Herzen liegt: ein Zugang zu ihren Dichtern, den Werken und der besonderen Umgebung.

In Plachtas *Dichterhäuser* kommt darüber hinaus ein besonderer enzyklopädischer Gedanke zu Papier. Es sind nicht die wenigen ausgesuchten Erinnerungsstätten, es sind nicht die regionalen Highlights, die sozusagen Querverbindungen ermöglichen – nein, Bodo Plachta weist nach, dass im Land der Dichter und Denker viele Orte eine besondere Würdigung verdienen, weil sie erhalten sind und auf Tieferes, auf Weiteres verweisen.

Während der Romancier Peter Braun 14 Orte und Dichtergestalten in leichter Diktion dynamisch und unterhaltsam kurzweilig charakterisiert, wagt Bodo Plachta den objektiven, sachlichen Blick auf das Ganze: weniger Bilder, mehr Text und wissenschaftliche Registerarbeit sowie Anmerkungen, die den Personen und Inhalten gerecht werden. 51 Kapitel, alphabetisch von

Arnim bis Wolfram geordnet, zeigen, wie informative Bücher beschaffen sein können.

Umfassend ist Plachtas Wissen, sinnvoll sind die Zusammenhänge, kritisch der Blick auf das Thema: „Das Leben und Schaffen eines Menschen erschließt sich freilich nicht automatisch durch das Betrachten von Wohn-, Arbeits- oder Schlafzimmern [...]“ (S. 13)

So verdient dieses Buch viel Lob. Es ist ihm große Verbreitung zu wünschen.

Hans Hermann Jansen

Olaf Velte: *Ein paar Dichter. Gedichte*. Frankfurt/M. 2013.

Als „Schreckensmänner“ hat Arno Schmidt einst solche Dichter bezeichnet, die quer zu und in ihrer Zeit stehen. Die über Elend und Willkür nicht hinwegsehen können. Deren Werk die poetischen Konventionen trotzig mit Gegenentwürfen pariert. Die sich gesellschaftlich nicht anpassen mögen und können. Einigen von ihnen gelang es, sich durchzusetzen. An ihnen war Schmidt in seinen Funkessays mehr interessiert als an jenen, die dafür seelisch und körperlich nicht stark genug waren. Die Gescheiterten, die *poètes maudits*. Die mit sich selbst nicht fertig wurden, genial, aber verkracht, mutig und unduldsam, und deshalb verfolgt. Die, wo der Aufstieg sich hätte abzeichnen können, stürzten, manchmal bergetief. Zu ihnen hat Olaf Velte ein geradezu freundschaftliches, liebevolles, empathisches Verhältnis. So beispielsweise zu den „drei unheiligen Christians“ – Grabbe, Reuter und Günther (oder hat Velte Schubart als dritten gemeint?). Grabbe und Reuter jedenfalls stehen in Olaf Veltes jüngst bei Axel Dielmann ediertem Bändchen neben Georg Büchner, Heinrich von Kleist und Jakob Michael Reinhold Lenz. Sie stehen dort in Gedichten, die diesen „paar Dichtern“ gewidmet sind.

Olaf Velte, Jahrgang 1960, lebt im Taunusdorf Wehrheim. Studierte Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft. Und er ist Schafzüchter. Landmann, um diesen altmodischen Begriff zu benutzen. Er passt zu ihm. Bäuerliches Leben ist ihm so vertraut wie die Literaturgeschichte, in der er ‚seinen‘ Dichtern begegnet ist. Von denen er, selbst schreibend,

die gängigen Abziehbilder, welche den Zugang zu ihrem Charakter verkleben, abzulösen versucht. Wie macht er das? Ein Grabbe-Gedicht endet in den Zeilen „unter Maschinen gebeugt / nachrechnen / wie weit einer / weg ist“. Aber dabei darf es nicht bleiben, das ist zu wenig für ein Gedicht. Velte versucht den Abstand aufzuheben und in sein Gegenüber zu schlüpfen: Er will mit ihm erleben, will aus seinem Innern heraus spüren, wie jenes seine Umgebung erfuhr. Vielleicht auch, wie es die Welt heute wahrnehmen würde. Der Gedichtschreiber nimmt

sein Wissen in einen weiteren Vorgang hinein; er macht sich zum Medium seiner *subjects*. Lebten sie heute, wie würden sie empfinden? Ähnlich wie ich? Kann ich ihre Augen, Ohren, Poren zu den meinen machen und den historischen Abstand überwinden? So ganz ist das nicht möglich: Ich bin ja nicht wie sie. Aber mein Herz schlägt mit ihnen.

An der Schreibtischlampe im heimischen Zimmer ist er gegen sie geschützt, notierend, sinnierend. Hier hockt er „gemütlich“ mit Grabbe „im Erdbrei“ zusammen (S. 5) und macht sich zur Aufgabe, „alles wiederholen einen Reim / daraus machen poetisch // sehr poetisch / leben“. Mit seinen Dichtern in Berührung begibt er sich in einen literarischen Schutzraum, gemeindet er sie in die eigene poetische Provinz ein. Doch „die Kammer / das Erdloch“, sie reichen nicht aus. Er muss hinaus wie seine Dichter, sie alle sind panisch Reisende, er muss wie diese „in Mistpfützen den Gänsekiel“ suchen (S. 9), um ihre Leiderfahrung in Poesie verwandeln zu können. Um ihren ‚elementarischen Sinn‘ (von dem Bühner seinen *Lenz* sprechen lässt) aufzuspüren, geht er ihre Wege nach. „Grafenstraße 39“ in Darmstadt (S. 14), wo Büchners Elternhaus steht, wo eine Leiter angelehnt war, damit der steckbrieflich Gesuchte flugs vor der Polizei flüchten konnte. Unter Frankfurts Laternen, in die Lichter des Wachensturms von 1833 (S. 19), „übern Dorfplatz / am Teich vorbei / dem Lindensteg“ folgt er Heinrich von Kleist und seinem Hinketeufel Richter Adam „bis hinüber / in Marthens Haus“ (S. 27), um zu begreifen, „warum ich sterbe / in einem Handgemenge // wieder den Teufel / verfluche // wieder das Bündel / schnüre / das Feuer / aufblase“. Am Wannsee fährt Kleist dann ins Leben mit uns: „deine Kut-sche stürzt / noch immer“.

Und auf den Wanderwegen trifft Olaf Velte seine toten Genossen. In der Geschichtsferne der Wiesen, Wälder, Wasserläufe, in denen die Zeiten sich zu sammeln und kaum zu verändern scheinen. Nur ein „Traktor“ (S. 25) drüben am Acker, Maschinen erinnern an die Gegenwart, in der wir hausen. Und dicht an den Dörfern vernimmt man die mühselig schuftenden Bauern und das „verhung-gernde Vieh“ (S. 30). „Auf dem Land frisst man Rüben“. (S. 15) Heute – nun immerhin, es ist ‚gemütlicher‘. Aber Gewalt, Unterdrückung, wie versetzt auch immer, Geburt und Grab, das „ewige Meer“ Goethes, bestimmen wie eh und je unser Leben und die Dichter begegnen sich in der Not, das alles zu bewältigen. Persönlich bedrängt, mit den Unbilden ihrer Zeit und zugleich mit der Metaphysik ihres Daseins ringend: So begegnen wir Veltes Gesinnungsbrüdern in seinen Gedichten.

Seinen „Blick ins Ewige / jeder an seinem Platz / wo er hingehört“ fasst er in lakonisch, stichwortartig, bisweilen hermetisch wirkende Gebilde. Sie zwingen, nicht nur einmal hinzuschauen. Sonst verblasst der Reiz des ersten Lesens. Bisweilen gibt der Autor literarische Rätsel auf, die nur mit philologischem Wissen

und Spürsinn aufgeschlüsselt werden können. Ohne das stößt man hier und da nur auf collagierte, surreal anmutende Bildwerke. Gibt man nicht nach, so wird man genötigt, das in ihnen Legierte, Sinnbild, Stimmungsbild, Faktum, wieder auseinander zu pflücken. Und dann, auf den dritten Blick, schmilzt alles wieder faszinierend zusammen. Die Form der Gedichte, die eigenwillige Verfugung ihrer Elemente, scheint zu belegen, dass dies auch die Absicht des Dichters ist. Nichts erscheint zufällig. Und mag der jeweilige Einfall, das „was sich täglich im Dichter von Gedanken und Empfindungen aufdrängt“, auf Gelegenheitsgedichte im Sinne Goethes hinweisen, sie sind präzise und bedacht aufgearbeitet. Widerspenstig spielen und ringen Bild und Aussage, Gedanke und Metrum miteinander. Der Gedankenfluss wird in seinem Gefälle durch strophische Staustufen aufgehalten und eingeteilt. Die strophischen Sinneinheiten mit ihren meist kurzen Versen werden wiederum aufgeraut durch zahlreiche Enjambements, Versüberschreitungen, an die sodann der folgende Gedanke bruchlos anschließt: „und weil die Sperrstunde / keine Erlösung brüllen wir / wie Tiere schlagen mit Steinen / einen Takt“. Velte besitzt eine hohe Formbewusstheit, er kennt die Maße, aber er verlässt sich nicht auf sie. Immer wieder sind es Oden, denen er seine Strophen annähert, altbekannte Metren, die ihnen Gewicht und sprachliche Kraft verleihen – dann wieder verlässt oder sprengt er sie. Das Bett ihrer Melodie reicht nicht aus für seine Schreckensmänner, deren Leben immer auch Brechung ist. Denn, wie beschließt er seine Büchner-Ode *Die Bauern* (S. 16)? – „wer aber bleiben könnte in der Welt / Ordnung“.

P.S.

Olaf Velte ist mehrfach Gast bei der Grabbe-Gesellschaft gewesen. Gedichte von ihm und Auszüge aus seiner Erzählung *Herr Auditeur Grabbe / Zur Stadt Frankfurt* wurden im Jahrbuch nachgedruckt. Siehe den Band 2002 mit meiner Besprechung seiner Grabbe-Novelle.

Peter Schütze

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2012 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 17.7.2013.

Textausgaben

1. **Grabbe, Christian Dietrich:** Dramatische Dichtungen [Elektronische Ressource] : nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie / von Grabbe. – Frankfurt am Main : Hermann
2. 1827. – 384 S. – Digitalisierung: München : Bayerische Staatsbibliothek, [o.J.]. – Bd. 1 bereits digitalisiert.
Bd. 2: URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10109594-7>
2. **Ders.:** [Sämtliche Werke] Christ. Dietr. Grabbe's sämtliche Werke [Elektronische Ressource] / hrsg. u. eingel. von Rudolf Gottschall. – 1. Gesamtausg. – Leipzig : Reclam
1. 1870. – XLIV, 424 S. – 2. 1870. – 448 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-bsb11014116-1>. – Bd. 2: URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11014117-7>

Zur Bibliographie

3. **Grabbe-Bibliographie 2011** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [307]-314. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2011.html>

Zu Leben und Werk

4. **Grange, William:** Historical dictionary of German theater / William Grange. – Lanham, Md. [u.a.] : Scarecrow Press, 2006. – LXX, 398 S. – (Historical dictionaries of literature and the arts ; 11). – ISBN 978-0-8108-5315-7. – S. 140: Grabbe, Christian Dietrich.
5. **Ders.:** Historical dictionary of German literature to 1945 / William Grange. – Lanham, Md. [u.a.] : Scarecrow Press, 2011. – XXXV, 351 S. – (Historical dictionaries of literature and the arts ; 47). – ISBN 978-0-8108-6771-0. – S. 132: Grabbe, Christian Dietrich.

6. **Schnell, Ralf:** Deutsche Literatur von der Reformation bis zur Gegenwart / Ralf Schnell. – Orig.-Ausg. – Reinbek : Rowohlt Taschenbuch-Verl., 2011. – 639 S. – (Rororo ; 55709 : Rowohlt's Enzyklopädie). – ISBN 978-3-499-55709-5. – S. 336-338 zu Grabbe.
7. **Tischendorf, Klaus:** Norbert Burgmüller : thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / von Klaus Tischendorf. – 1. Aufl. – Köln : Dohr, 2011. – 224 S. : Ill., Notenbeisp. – ISBN 978-3-936655-63-6. – Grabbe: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
-Rez.: Crass, Hanns Michael. – In: Düsseldorfer Jahrbuch : Beiträge zur Geschichte des Niederrheins / hrsg. vom Düsseldorfer Geschichtsverein. – Essen. – 82 (2012), S. 413-415.
8. **Krah, Hans:** Schiller, Kleist, Grabbe : dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [74]-112.
9. **Nusser, Peter:** Deutsche Literatur : eine Sozial- und Kulturgeschichte / Peter Nusser. – Darmstadt : WBG [2.] Vom Barock bis zur Gegenwart. – 2012. – 788 S. : Ill. – ISBN 978-3-534-25450-7. – S. 196, 460-461, 464 zu Grabbe.
10. **Schreiber, Justina:** Grabbes „Don Juan und Faust“ uraufgeführt (29.03.1829). – In: Bayerischer Rundfunk, Bayern 2, Sendung: Kalenderblatt. 29.03.2012. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/2903-grabbe-don-juan-faust100.html> bzw. URL: <http://www.podcast.at/episoden/grabbes-don-juan-und-faust-uraufgef%C3%BChrt-29-03-1829-29-03-2012-17814175.html>
11. **Westfälische Literatur im „Dritten Reich“** : die Zeitschrift ‚Heimat und Reich‘ ; eine Dokumentation / hrsg. und bearb. von Walter Gödden. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen ; 51) (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen : Reihe Texte ; 22). – ISBN 978-3-89528-962-0. – Erschienen: Teil 1 - 2. – Grabbe: zahlreiche Erwähnungen, s. Reg. in Teil 2.
1. 1934 - 1937. - 489 S. : Ill.
2. 1938 - 1943. - S. 491 - 933 : Ill.

Zu einzelnen Werken

Herzog Theodor von Gothland

12. **Heady, Katy:** Literature and censorship in Restoration Germany : repression and rhetoric. – Rochester, NY [u.a.] : Camden House, 2009.
-Rez.: Arens, Katherine. – In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. – Madison, Wis. – 103 (2011), S. 309-311.
-Rez.: Sammons, Jeffrey L. – In: The modern language review. – London. – 106 (2011), 3, S. 907-908.

13. **Roselli, Antonio:** 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: Wissenskulturen des Vormärz / hrsg. von Gustav Frank – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz-Forschung ; Jg. 17.2011). – S. [137]-181.

Napoleon oder die 100 Tage

14. **Lemoël, Sylvie:** „Die Musik braust los“: la fonction dramaturgique de l'élément sonore dans *Napoleon oder die hundert Tage* de C. D. Grabbe. – In: *Le texte et l'idée*. – Nancy. – 25 (2011), S. 119-136.
15. **Maes, Sientje:** Figurationen der Macht : Grabbes Napoleon-Drama als Projektionsfläche neuer sozio-politischer, philosophischer und Bühnentechnischer Denkansätze. – In: *Wissenskulturen des Vormärz / hrsg. von Gustav Frank* – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz-Forschung ; Jg. 17.2011). – S. [183]-204. s.o. Nr. 13
16. **Seeba, Hinrich C.:** Schwerterhebung : zur Konstruktion des heroischen Subjekts (Grabbe, Kleist und Bandel). – In: *Seeba, Hinrich C.: Abgründiger Klassiker der Moderne : gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist*. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Moderne Studien ; 11). – S. [229]-247. – Darin S. 234-239: über Grabbes „Napoleon“. – Veröffentlichungsnachweise S. 328: Vortrag an der Freien Universität Berlin, Juli 1992. In: *Varusschlacht und Germanenmythos : eine Vortragsreihe anlässlich der Sonderausstellung Kalkriese - Römer im Osnabrücker Land in Oldenburg 1993*. Oldenburg, 1994, S. 71-86.
17. **Valentin, Jean-Marie:** L'empereur et le comédien : histoire et théâtralité dans *Napoleon oder Die hundert Tage* de Ch. D. Grabbe. – In: *Etudes germaniques*. – Paris. – 67 (2012), 2, S. [309]-331.
18. **Wünsch, Marianne:** Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* : eine neue Geschichtskonzeption und das Ende des klassizistischen Dramas. – In: *Logik der Prosa : zur Poetizität ungebundener Rede / Astrid Arndt ...* (Hg.). – Göttingen : V&R unipress, 2012. – S. [155]-166.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung

s.o. Nr. 12

Zur Wirkungsgeschichte

19. **Eberhardt, Joachim:** Ein rastloser Wissenschaftler im Dienste Grabbes : am 23. Juli 2012 wäre Alfred Bergmann 125 Jahre alt geworden. – Ill. – In: *Heimatland Lippe*. – Detmold. – 105 (2012), 7, S. 202 u. 204. – Auch unter

- dem Titel „Ein rastloser Bibliothekar im Dienste Grabbes – 2012 wäre Alfred Bergmann 125 Jahre alt geworden“ in: ProLibris. – Bottrop. – 17 (2012),4, S. 176-179. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-4.html>
20. **Ehrlich, Lothar:** „...denn Poesie ist (auch nach Shakespeare) der Spiegel der Natur...“ : Zur Aktualität Grabbes auf dem Theater. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [8]-25. – Vortrag des Verfassers am 12. September 2011 im Grabbe-Haus zum 175. Todestag des Dichters.
 21. **Ders.:** Neuere Forschungen zu Grabbes Dramen- und Theaterästhetik. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [275]-296.
 22. **Glanert, Detlev; Epple, Roger; Scheibe, Peter:** „... in den geglückten Momenten“ : ein Gespräch über Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1999-2000). – Ill. – In: Neugier ist alles : der Komponist Detlev Glanert / hrsg. von Stefan Drees. – Erstausg. – Hofheim : Wolke, 2012. – S. 77-80. – Erstmals abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung, Opernhaus Halle am 2. Februar 2001, S. 19 u. 22-26; leicht revidiert.
 23. **Glanert, Detlev:** Eine komische Oper : über Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1999-2000). – In: Neugier ist alles : der Komponist Detlev Glanert / hrsg. von Stefan Drees. – Erstausg. – Hofheim : Wolke, 2012. – S. 75-76. – Erstmals abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung, Opernhaus Halle, 2. Februar 2001, S. 15-18; leicht revidiert.
 24. **Hüpping, Stefan:** Verwaltung des Vermächtnisses : Grabbe-Pflege im „Dritten Reich“ zwischen provinzieller Pionierarbeit und „reichswichtiger“ Angelegenheit. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [123]-145.
 25. **Müller, Kurt:** Eine flüchtige Erscheinung / [Christian Dietrich Grabbe]. – In: Gestorben in Badenweiler : Episoden aus Dichterleben / Kurt Müller. – Emsdetten : First-Minute-Taschenbuch-Verl., 2012. – S. 95-100.
 26. **Ders.:** Gestorben in Badenweiler : Episoden aus Dichterleben / Kurt Müller. – Emsdetten : First-Minute-Taschenbuch-Verl., 2012.
-Rez.: Eberhardt, Joachim. – In: Heimatland Lippe. - Detmold. - 105 (2012),11, S. 324. – Ill. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-7.html>
 27. **Müller, Kurt:** Unheimliches Manuskript / [Christian Dietrich Grabbe]. – In: Gestorben in Badenweiler : Episoden aus Dichterleben / Kurt Müller. – Emsdetten : First-Minute-Taschenbuch-Verl., 2012. – S. 86-94.
 28. **Pott, Ivonne:** Grabbes größter Fan : Lippische Landesbibliothek präsentiert Ausstellung über Leben und Wirken des Literaturwissenschaftlers Alfred Bergmann / (ivo). – Ill. – In: Lippische Landeszeitung. – Detmold. – 14.09.2012.

29. **Rasch, Wolfgang:** Wie Laube nach Detmold kam : Über eine Sammlung Heinrich Hubert Houbens im Nachlass von Alfred Bergmann. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [256]-268.
30. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2011/2012. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [269]-274.
31. **Stenzel, Burkhard:** „Niemand kann zween Herren dienen“ : Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns in Weimar (1928-1937) ; mit einem unveröffentlichten Brief von Stefan Zweig. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [213]-255.

Zu Bühnenaufführungen

Herzog Theodor von Gothland / Hannover / Niedersächsisches Staatstheater (2011)

32. **Gerstenberg, Judith:** „Herzog Theodor von Gothland“ im Niedersächsischen Staatstheater Hannover. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [64]-73.

Herzog Theodor von Gothland / Karlsruhe / Badisches Staatstheater (2011)

33. **Jüttner, Andreas:** Sie wollen nur spielen : Peter Spuhler will in seiner ersten Spielzeit in Karlsruhe von „Helden“ erzählen und startet mit Kleists „Hermannsschlacht“, Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“, Schillers „Fiesco“ - und einem Sloterdijk-Abend über uns alle. – Ill. – In: Theater heute. – Berlin. – 53 (2012), 1, S. 32-35.
34. **Schütze, Peter:** Grabbe auf der Bühne : „Herzog Theodor von Gothland“ im Badischen Staatstheater Karlsruhe. – Ill. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [26]-39.
35. **Steinhilber, Nina:** Annäherung an eine „Monstertragödie“ : zur Spielfassung von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ in Karlsruhe. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [40]-63.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Jülich / Gymnasium Zitadelle (2012)

36. **Programmheft.** – Zum Teufel mit der Vernunft : nach Christian Dietrich Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ / produziert von einem Literaturkurs des Gymnasiums Zitadelle. – Jülich, 2012. – 1 Faltbl. – Premiere: 22. Mai 2012.
37. **Ein böses Lustspiel mit skurrilen Mitteln :** 12er Literaturkurse des Gymnasiums Zitadelle bringen „Zum Teufel mit der Vernunft“ auf die Bühne / (ptj). – Ill. – In: Aachener Zeitung. – Aachen. – 24.05.2012. – URL: <http://www.aachener-zeitung.de/artikel/2416212> (23.05.2012) mit Titel: „Zum Teufel mit der Vernunft“.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Bad Münstereifel / St. Michael-Gymnasium (2012)

38. **Kohlhagen, Julia:** Literaturkurs überzeugt mit Ironie : überspitzt und mit viel Ironie spielte der Literaturkurs des St.-Michael-Gymnasiums sein gesellschafts- und medienkritisches Stück „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im Theaterkeller Spiegel. – Ill. – In: Kölnische Rundschau. - Köln. - 22.06.2012. – Titel der Druckausg.: „Verblödung - aber bitte in HD“ . – URL: <http://www.rundschau-online.de/euskirchen/theater-literaturkurs-ueberzeugt-mit-ironie,15185862,16455158.html>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Reichenbach / Neuberin-Ensemble (2012)

39. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : von C. D. Grabbe ; ein Lustspiel / Neuberin-Ensemble Reichenbach. Kulturfestival Impuls. – Reichenbach, 2012. – [2] Bl. – Premiere: 13. Juli 2012.
40. **Möckel, Gerd:** Eine Stadt macht Theater : Ab heute steigt in Reichenbach das einwöchige Kulturfestival Impuls. – Ill. – In: Freie Presse / Reichenbacher Zeitung. - Chemnitz. - 13.07.2012.
41. **Müller, Volker:** Junge Truppe knackt harte Nuss : das Neuberin-Ensemble eröffnet fulminant das Kulturfestival - und mit „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. – Ill. – In: Freie Presse / Reichenbacher Zeitung. – Chemnitz. – 16.07.2012.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Schwäbisch Hall / Freilichtspiele (2012)

42. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : Christian Dietrich Grabbe / [Haller Globe Theater. Hrsg. Freilichtspiele Schwäbisch Hall. Red. Georg Kistner ...]. – Schwäbisch Hall : Freilichtspiele, 2012. – 36 S. : Ill. – Premiere: 20. Juli 2012.
43. **Everling, Monika:** Da ist der Teufel los : Geschmackssache: Christian Dietrich Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im Globe Theater. – Ill. – In: Heilbronner Stimme : Zeitung für die Region Heilbronn-Franken, Hohenlohe, Kraichgau. – Heilbronn. – 23.07.2012.
44. **Dies.:** Da ist der Teufel los : Tolle Schauspieler bei „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im Globe. – Ill. – In: Haller Tagblatt. – Schwäbisch Hall. – 23.07.2012.
45. **Schleider, Tim:** Scherz, Satire, Ironie ohne tiefere Bedeutung : die Freilichtspiele in Schwäbisch Hall zeigen einen entfesselten Grabbe und ein überflüssiges Musical. – Ill. – In: Stuttgarter Zeitung / Stadtausgabe. – Stuttgart. – 23.07.2012.

Freiligrath-Bibliographie 2012 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 17.7.2013.

Textausgaben

1. **Freiligrath, Ferdinand**; Schücking, Levin: Das malerische und romantische Westphalen [Elektronische Ressource] / von Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking. – Barmen : Langewiesche [u.a.], 1842. – 236 S. : Ill. – Digitalisierung: München : Bayerische Staatsbibliothek, [o.J.]. – URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10915595-8>
2. **Freiligrath, Ferdinand**: Im Herzen trag' ich Welten : ausgewählte Gedichte / Ferdinand Freiligrath. Zsgest. und hrsg. von Winfried Freund – Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2010. – (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold ; 36) -Rez.: Meier, Frank. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. 297-300. – Ill.

Zur Bibliographie

3. **Freiligrath-Bibliographie 2011** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. 315-318. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2011>

Zu Leben und Werk

4. **Häusler, Wolfgang**: Exotismus und Revolution. – Ill. – In: Wiener Zeitung. – Wien. – 12./13.06.2010. – URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/kompodium/43307_Exotismus-und-Revolution.html (11.6.2010)
5. **Grange, William**: Historical dictionary of German literature of 1945 / William Grange. – Lanham, Md. [u.a.] : Scarecrow Press, 2011. – XXXV, 351 S. – (Historical dictionaries of literature and the arts ; 47). – ISBN 978-0-8108-6771-0. – S. 113-114: Freiligrath, Ferdinand.
6. **Hinck, Walter**: Gesang der Verbannten : deutschsprachige Exillyrik von Ulrich von Hutten bis Bertolt Brecht / Walter Hinck. – Stuttgart : Reclam, 2011. – 200 S. – ISBN 978-3-15-010835-2. – Zu Freiligrath: S. 16-22.
7. **Meitzner, Wilfried**: Ferdinand Freiligrath (1810-1876) : Rheinromantiker und Freiheitsdichter. – Ill. – In: Das Buch der Unkeler Künstler / [Hrsg.: Geschichtsverein Unkel e.V.]. – [Unkel], 2011. – S. 23-41.

8. **Schnell, Ralf:** Deutsche Literatur von der Reformation bis zur Gegenwart / Ralf Schnell. – Orig.-Ausg. – Reinbek : Rowohlt Taschenbuch-Verl., 2011. – 639 S. – (Rororo ; 55709 : Rowohlt's Enzyklopädie). – ISBN 978-3-499-55709-5. – S. 316-317 zu Freiligrath.
9. **Vollmer, Rudolf:** Carl Schlickum (1808-1869) : Landschaftsmaler. – Ill. – In: Das Buch der Unkeler Künstler / [Hrsg.: Geschichtsverein Unkel e.V.]. – [Unkel], 2011. – S. 19-22. – Freiligrath mehrfach erwähnt.
10. **Bunzel, Wolfgang:** Inszenierter Abschied : Ferdinand Freiligraths Auseinandersetzung mit der Romantik. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [61]-84.
11. **Drux, Rudolf:** Schiffe mit Proletariern : zu einem charakteristischen Bildkomplex in Ferdinand Freiligraths Revolutionsgedichten. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [243]-257.
12. **Eberhardt, Joachim:** Über die Quelle des Freiligrath-Epithetons „Trompeter der Revolution“. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [207]-212. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-8.html>
13. **Füllner, Bernd:** Ferdinand Freiligrath und die Zensur : Überlegungen zur Entwicklung Freiligraths zum politischen Dichter. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [35]-60.
14. **Füllner, Bernd; Nühlen, Kathrin:** „Stickluft oben u. Stickluft unten – was soll aus dieser Misere Gutes kommen?“ : Freiligraths Briefe an Levin Schücking aus dem Jahr 1843. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [166]-206. – Mit Edition der Briefe und mit kommentiertem Personenverzeichnis.
15. **Füllner, Bernd:** Zur Entstehungs- und Zensurgeschichte der sozialistischen Lyrikanthologie „Album. Originalpoesieen von George Weerth [...] und dem Herausgeber H. Püttmann“. – In: Zensur im 19. Jahrhundert : das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher / Bernd Kortländer ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – ISBN 978-3-89528-890-6. – S. [111]-126. – Freiligrath: mehrfach erwähnt.
16. **Gille, Klaus F.:** Mohrenfürst und Tanzbär : zu Freiligrath und Heine. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [151]-162.
17. **Götz, Roland:** Ferdinand Freiligrath und Soest und Frankreich. – Ill. – In: Soester Zeitschrift. – Soest. – 124 (2012), S. [139]-163.
18. **Häusler, Wolfgang:** „Zwei Welten zittern! Hoch die Unterjochten!“ : Exotik und Revolution im „Gedankenreich“ Ferdinand Freiligraths. – Ill. – In:

- Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [181]-242.
19. **Hahn, Hans-Joachim:** Freiligraths Dichtung vor 1848 : auf der Suche nach der deutschen Nation. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [17]-34.
 20. **Hellfaier, Detlev:** „Über den Patriotismus die Menschlichkeit!“ : Ferdinand Freiligrath und Julius Wolff. – Ill. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [109]-150. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-3.html>
 21. **Ders.:** Von Freunden, Witwen und schönen Kindern : neue Quellen für die Freiligrath-Forschung. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. [146]-165. – Mit Edition der Autographen. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-9.html>
 22. **Hunt, Tristram:** Friedrich Engels : der Mann, der den Marxismus erfand / Tristram Hunt. – Berlin : Propyläen, 2012. – 573 S. : Ill. – ISBN 978-3-549-07378-0. – EST: The frock-coated communist <dt.>. – Freiligrath: einige Erwähnungen, s. Reg.
 23. **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 / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – 366 S. : Ill. – (Vormärz-Studien ; 25). – ISBN 978-3-89528-894-4.
-Rez.: Meier, Frank. – In: Heimatland Lippe. – Detmold. – 105 (2012), 11, S. 323. – Ill.
 24. **Langhanke, Robert:** Ruhm des Alters : der späte Freiligrath zwischen überhöhter Konstruktion einer Autorpersönlichkeit und unangepasster Gelegenheitsdichtung. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [309]-337.
 25. **Melis, François:** Zur Geschichte der Neuen Rheinischen Zeitung und ihrer Edition in der Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA) / François Melis. – Hamburg : Argument, 2012. – 395 S. : Ill. – (Wissenschaftliche Mitteilungen ; 7). – ISBN 978-3-88619-656-2. – Freiligrath: zahlreiche Erwähnungen, s. Reg.
 26. **Morgenstern, Ulf:** Bürgergeist und Familientradition : die liberale Gelehrtenfamilie Schücking im 19. und 20. Jahrhundert / Ulf Morgenstern. – Paderborn [u.a.] : Schöningh, 2012. – 606 S., [4] Bl. : graph. Darst. – ISBN 978-3-506-77353-1. – Zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 2010. – Freiligrath:

- zahlreiche Erwähnungen, s. Reg.
27. **Nusser, Peter:** Deutsche Literatur : eine Sozial- und Kulturgeschichte / Peter Nusser. – Darmstadt : WBG [2.] Vom Barock bis zur Gegenwart. – 2012. – 788 S. : Ill. – ISBN 978-3-534-25450-7. – S. 408, 498-499 zu Freiligrath.
 28. **Reiling, Jesko:** „Wir wissen, was wir aneinander haben!“ : Zur Poetik und Freundschaft von Ferdinand Freiligrath und Berthold Auerbach. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [85]-107.
 29. **Tatter, Nils:** „Lieblingbeschäftigung“ und „fluchwürdiges Helotenwerk“ : Ferdinand Freiligrath als Übersetzer. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [163]-180.
 30. **Vaßen, Florian:** „Hurrah, du Schwarz, du Roth, du Gold!“ : Poetisches Pathos und patriotisches Pathos - Ferdinand Freiligraths Lyrik und ihre Rezeption im 19. Jahrhundert. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [277]-308.
 31. **Walcher, Bernhard:** Vormärz im Rheinland : Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk / Bernhard Walcher. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2010. – (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; 138)
-*Rez.*: Jansen, Hans Hermann. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. 302-303.
 32. **Weyer, Anselm:** Ferdinand Freiligrath und der Kölner Kommunismus. – In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [259]-275.

Zur Wirkungsgeschichte

33. **HCA's Zeitreise** [Bildtonträger] : Hans Christian Andersen ; „Ein Freund für's Leben“ ; [Hans Christian Andersen und Ferdinand Freiligrath] / [Idee und Konzept: Jürgen Helbach]. – St. Goar : Die Treidler, [2005]. – 2 DVD-Videos ; 12 cm ; Laufzeit ca. 81 Min. + ca. 35 Min. Bonusmat. : farb.
34. **Robb, David;** John, Eckhard: 'A man's a man for a' that' and 'Trotz alledem': Robert Burns, Ferdinand Freiligrath, and their reception in the German folksong movement. – In: The modern language review. – London. – 106 (2011),1, S. 17-46.
35. **Beilein, Matthias:** Trotz alledem kanonisch?: Freiligrath und der literarische Kanon. – Ill.– In: Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath / Michael Vogt (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – (Vormärz-Studien ; 25). – S. [339]-353.

36. „Im Herzen trag' ich Welten“ [Bildtonträger] : Ferdinand Freiligrath ; zum 200. Geburtstag des „Trompeter der Revolution“ von 1848/49 ; eine Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek Detmold und des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf / Bernd Füllner ... ; Peter Schütze ... ; Dieter Süverkrüp ... ; Götzinger, Helmut. – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2011/12. – 1 DVD-Video ; 12 cm ; Laufzeit: 62 Min. : farb. – ISBN 978-3-89528-942-2.
37. **Müller, Kurt:** Gestorben in Badenweiler : Episoden aus Dichterleben / Kurt Müller. – Emsdetten : First-Minute-Taschenbuch-Verl., 2012. – *Rez.:* Eberhardt, Joachim. – In: Heimatland Lippe. – Detmold. – 105 (2012),11, S. 324. – Ill. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueberuns/aus-unserer-arbeit/texte/2012-7.html>
38. **Müller, Kurt:** Der Kuss in Unkel : [Ferdinand Freiligrath]. – In: Gestorben in Badenweiler : Episoden aus Dichterleben / Kurt Müller. – Emsdetten : First-Minute-Taschenbuch-Verl., 2012. – S. 74-85. – *Dass. in:* Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 28/29.2009/2010 (2011), S. [174]-180.

Weerth-Bibliographie 2012

mit Nachträgen

Zur Bibliographie

1. **Jacob, Herbert:** Deutsches Schriftsteller-Lexikon : 1830 - 1880 ; Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung ; Fortführung / bearb. von Herbert Jacob. – Berlin : Akad.-Verl. 8,2. W - Z. – 2012. – 535 S. – ISBN 978-3-05-005644-9. – Weerth: S. 158-161.
2. **Weerth-Bibliographie 2011** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 30/31.2011/2012 (2012), S. 318-319. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2011.html>

Zu Leben und Werk

3. **Schnell, Ralf:** Deutsche Literatur von der Reformation bis zur Gegenwart / Ralf Schnell. – Orig.-Ausg. – Reinbek : Rowohlt Taschenbuch-Verl., 2011. – 639 S. – (Rororo ; 55709 : Rowohlt's Enzyklopädie). – ISBN 978-3-499-55709-5. – S. 318-319 zu Weerth.
4. **Füllner, Bernd:** Zur Entstehungs- und Zensurgeschichte der sozialistischen Lyrikanthologie : „Album. Originalpoesieen von George Weerth [...] und dem Herausgeber H. Püttmann“. – In: Zensur im 19. Jahrhundert : das lite-

- rarische Leben aus Sicht seiner Überwacher / Bernd Kortländer ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2012. – ISBN 978-3-89528-890-6. – S. [111]-126.
5. **Hunt, Tristram:** Friedrich Engels : der Mann, der den Marxismus erfand / Tristram Hunt. – Berlin : Propyläen, 2012. – 573 S. : Ill. – ISBN 978-3-549-07378-0. – EST: The frock-coated communist <dt.>. – Weerth: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
 6. **Melis, François:** Zur Geschichte der Neuen Rheinischen Zeitung und ihrer Edition in der Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA) / François Melis. – Hamburg : Argument, 2012. – 395 S. : Ill. – (Wissenschaftliche Mitteilungen ; 7). – ISBN 978-3-88619-656-2. – Weerth: zahlreiche Erwähnungen, s. Reg.
 7. **Nusser, Peter:** Deutsche Literatur : eine Sozial- und Kulturgeschichte / Peter Nusser. – Darmstadt : WBG [2.] Vom Barock bis zur Gegenwart. – 2012. – 788 S. : Ill. – ISBN 978-3-534-25450-7. – S. 349, 408-412, 499-500 zu Weerth.

Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes

Michael Buhl
Milchgasse 5
94032 Passau

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Prof. Dr. Lothar Ehrlich
Rainer-Maria-Rilke- Str. 8
99425 Weimar

Dr. Bernd Füllner
Urdenbacher Dorfstr. 30
40593 Düsseldorf

Katharina Grabbe
Gereonstr. 18
48145 Münster

Konrad Hutzelmann
Einsteinstr. 26
48149 Münster

Hans Hermann Jansen
St.-Omer-Str. 50
32756 Detmold

Dr. Kai Köhler
Emdener Str. 4
10551 Berlin

Prof. Dr. Detlev Kopp
Aisthesis Verlag
Oberntorwall 21
33602 Bielefeld

Dr. Sientje Maes
Fachbereich Neuere deutsche Literatur
Katholische Universität Leuven
Blijde Inkomststraat 21
3000 Leuven, Belgien

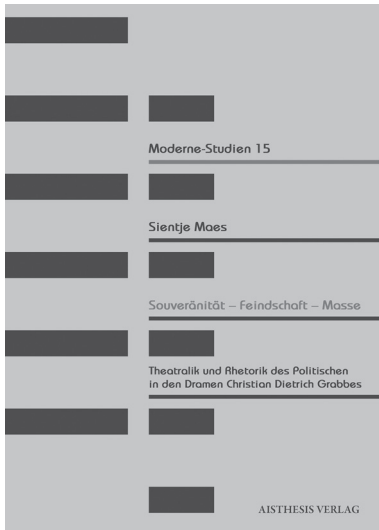
Frank Meier
Neue Reihe 11
32760 Detmold

Antonio Roselli
Riemkestr. 69 a
33102 Paderborn

Matthias Schaffrick
Universität Siegen
Germanistisches Seminar
Neuere deutsche Literaturwissenschaft I
Adolf-Reichwein-Str. 2 (Raum AR-K 303)
57068 Siegen

Dr. Peter Schütze
Grünrockstr. 7
58119 Hagen-Hohenlimburg

OStR. Manfred Walz
Hainbuchenweg 41
70597 Stuttgart-Degerloch



Sientje Maes

Souveränität – Feindschaft – Masse

Theatralik und Rhetorik des Politischen
in den Dramen Christian Dietrich Grabbes

Moderne-Studien 15

2013, ISBN 978-3-8498-1001-6,
241 Seiten, kart. € 34,-

„Während Grabbes Dramaturgie auf formeller Ebene mit der Tradition bricht, scheint sie die alten Deutungsmodelle auf inhaltlicher Ebene wieder zu umarmen, freilich so, dass der Verlust ihrer Gültigkeit zwar bedauert, aber auch schonungslos vorgeführt wird. In dieser unaufgelösten Spannung zwischen dramaturgischer Innovation und ideologischer Melancholie ist die Heterogenität und Ambivalenz von Grabbes Werk meines Erachtens anzusiedeln. Bei allem Bewusstsein der Kontingenz der Geschichte, das seinen Dramen deutliche moderne Züge verleiht, bleibt Grabbe doch auch Melancholiker, ein ›melancholischer Moderner‹, der den Verlust von Sinnstiftung und Entscheidungsmacht, wie er sie in den großen Subjekten der Geschichte verkörpert sah, mehr bedauert als dass er die modernen Zeiten begrüßt. Modern ist Grabbes Melancholie dennoch, insofern sie weiß, dass ihre allegorischen Rettungsversuche ›leer ausgehen‹ müssen.“

Sientje Maes im Schlusskapitel ihres Buchs

