



*Grabbe.*

# GRABBE-JAHRBUCH 2021

AISTHESIS VERLAG

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

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

# Grabbe-Jahrbuch 2021

## 40. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2021 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](http://www.grabbe.de)

Redaktionsschluss: 30. September 2021

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Open Access ISBN 978-3-8498-1693-3

Print ISBN 978-3-8498-1788-6

E-Book ISBN 978-3-8498-1789-3

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



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

# Inhaltsverzeichnis

## Christian Dietrich Grabbe

Hans-Christian von Herrmann

*Gegen-Geschichte. Zur Wirklichkeit des Krieges  
in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“* ..... 7

Annette von Boetticher

„*Laß mich schlummern!*“  
*Christian Dietrich Grabbes Barbarossa-Gedicht (1831)* ..... 25

Detlev Hellfaier

*Studenten, Advokaten und Poeten – Grabbe und Köchy* ..... 37

Lothar Ehrlich

*Grabbes Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur  
während seiner Düsseldorfer Zeit (1834-1836)* ..... 54

Irene Husser

*Poetische Autonomie wider den (Markt-)Konformismus.  
Konstruktionen literarischer Exzellenz in Christian Dietrich Grabbes  
„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und Annette von  
Droste-Hülshoffs „PERDU! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe“* 84

Anna-Sophie Sattler

„*Don Juan und Faust*“. Konzept und Inszenierung Frankfurt a. M. 2019 115

Rolf Schönlau

*Ich Grabbe. Das Werk am Stück* ..... 120

André Hischemöller

*Christian Dietrich Grabbe im gymnasialen Unterricht.  
Drei Beispiele aus der Praxis* ..... 141

## Georg Weerth

François Melis <i>Engels zweifacher Irrtum und Georg Weerth versus Ferdinand Lassalle</i>	156
--	-----

## Allgemeines

Joachim Eberhardt <i>In memoriam Ernst Fleischback</i>	176
Peter Schütze <i>Jahresbericht 2020/21</i>	179
Lothar Ehrlich <i>Alfred Bergmann und der Weimarer Literaturhistoriker Wolfgang Vulpus – eine Gelehrtenfreundschaft im geteilten Deutschland (1949-1972)</i>	185

## Rezension

Lothar Ehrlich zu Alfred Bergmann: <i>Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945. Chronik und Briefe</i> . Hrsg. und kommentiert von Joachim Eberhardt (unter Verwendung von Vorarbeiten von Maria Kock). Detmold: Lippische Landesbibliothek 2021	210
--	-----

## Bibliographien

Claudia Dahl <i>Grabbe-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	217
<i>Freiligrath-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	223
<i>Weerth-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	226
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes	229

HANS-CHRISTIAN VON HERRMANN (BERLIN)

## Gegen-Geschichte

Zur Wirklichkeit des Krieges in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*

„Wir haben verdient, mit dem Napoleon eine dramatisch-epische Revolution und Glück zu machen.“

*Christian Dietrich Grabbe*

Die Frage, für welches Theater Grabbes Dramen geschrieben sind, ist wiederholt aufgeworfen worden<sup>1</sup>, denn es ist ganz offensichtlich, dass sich insbesondere die Schlachtszenen im *Napoleon* und der *Hermannsschlacht* der Realisierung auf einer Theaterbühne weitgehend entziehen. So hat schon Benno von Wiese in einem 1964 gehaltenen Vortrag unter Hinweis auf die „rasanten, oft filmischen Darstellungsmittel, noch vor dem Zeitalter des Films“, festgestellt, dass „Grabbes Bühnenanweisungen“ mehrfach „auf die Sprengung des Bühnenraums hinaus[laufen]“.<sup>2</sup> Es liegt daher nahe, hier von Lesedramen zu sprechen, die sich bewusst und polemisch von der Theaterpraxis ihrer Zeit abkehren. Allerdings bedürfen die unspielbaren Szenen, wie Manfred Schneider betont hat, einer Analyse, die in der Lage ist, „die künstlerische Gesamtgestalt des Dramas zu erfassen“, und das heißt, es als „ästhetisches Objekt“ zu behandeln und nicht allein „als Bühnenwerk“.<sup>3</sup> Dann wird auch deutlich, dass „die Schlacht“ im *Napoleon* nicht allein „unter dem Blickwinkel eines in dramatische Aktion umgesetzten historischen Ereignisses betrachtet“ werden darf, denn sie stellt „die Gegenwirklichkeit als verwandelte Bürgerwelt“<sup>4</sup> dar. Entsprechend wird zu zeigen sein,

---

Der vorliegende Text greift Überlegungen aus meinem Aufsatz „Staatstheater, Kriegstheater (Corneille, Schiller, Clausewitz, Grabbe)“, erschienen in: Michael Auer, Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart 2018, S. 83-95, auf und führt sie im Blick auf Grabbe weiter aus.

- 1 Vgl. etwa: Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: *Grabbe-Jahrbuch 12* (1993), S. 13-25; sowie: Bernd Vogelsang: Das Theater Grabbes und das Problem der ‚Unspielbarkeit‘. In: *Grabbe-Jahrbuch 12* (1993), S. 26-48.
- 2 Benno von Wiese: *Die Deutung der Geschichte durch den Dramatiker Grabbe*. Detmold 1966, S. 6.
- 3 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a.M. 1973, S. 100.
- 4 Ebd., S. 101f.

dass sich in Grabbes *Napoleon* der historiographische Anspruch als ‚Gegen-Geschichte‘ (M. Foucault) artikuliert, die die rechtlich-politische Ordnung von Restauration und Biedermeier radikal in Frage stellt. Den Ausgangspunkt bildet im Folgenden zunächst der erwähnte Befund, man stoße bei Grabbe (vor allem im *Napoleon*) auf protokinematographische Effekte. Diese Antizipation von Bildwirkungen eines künftigen Massenmediums soll auf Veränderungen der visuellen Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezogen werden, die in Grabbes Dramen – so eine weitere These – ihre deutlichen Spuren hinterlassen haben und die spezifische Modernität dieses Theaters mitbegründen.

### *Transparentbilder*

Grabbes fünftaktiges Drama *Napoleon oder die hundert Tage* erschien 1831 im Druck, wurde aber erst 1869 in einer stark gekürzten Fassung im Theater an der Wien uraufgeführt, 1895 dann zum ersten Mal mit vollständigem Text im Opernhaus Frankfurt. Es handelt sich um einen Dramentext, der das Theater und seinen Bühnen- und Beleuchtungsapparat bezüglich dessen, was sichtbar (und hörbar) werden soll, gezielt überfordert. In einem Brief an Wolfgang Menzel vom 15. Januar 1831 schreibt Grabbe:

Ich glaube, unser Theater muß dem Poeten mehr entgegenkommen. [...] Übrigens ist auch (natürlich nach meiner Einzelmeinung) das Drama nicht an die Bretter gebunden, – der geniale Schauspieler wirkt durch etwas ganz Anderes [...] als der Dichter, und das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers. (V, 318)

Nicht die Adressierung des dichterischen Dramas an die Lektüre ist das Bemerkenswerte an dieser Äußerung, sondern die Tatsache, dass Grabbe eine enge Verbindung von Dichter und Theater fordert, ohne dabei der Schauspielkunst eine Schlüsselrolle zuzuweisen. Zieht man etwa Friedrich Hildebrand von Einsiedel *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst* von 1797 zum Vergleich heran, treten Gemeinsamkeit und Differenz deutlich zutage. „Der Dichter“, so Einsiedel, „vollendet allein, ohne Beystand des Spielers, sein Kunstwerk, die Fantasie des Lesers macht alle Rollen darin so rein und so vollständig, wie die schwierigern des Heldengedichtes und des längern Romans.“<sup>5</sup> Das den gedruckten Text verlebendige Lesen als innere Theaterinszenierung bildet demzufolge den ästhetischen Kern des literarischen Theaters um 1800, und es dient auch als Leitfaden für die

5 Friedrich Wilhelm von Einsiedel: *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*. Nebst der Analyse einer komischen und tragischen Rolle Falstaf und Hamlet von Shakespeare. Leipzig 1797, S. 19f.



Kunst des Schauspielers. Der „Dichter giebt den Umriß des Gemäldes, und der Schauspieler theilt durch seine Darstellung dem Zuschauer alles dasjenige mit, was die Fantasie des Lesers gern und auf eine ihr wohlgefällige Weise darein gelegt haben würde.“<sup>6</sup> Zuvor hatte schon Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die „Kunst des Schauspielers“ als „zwischen den bildenden Künsten und der Poesie“ stehend bestimmt, und das heißt zwischen anschaulicher Verräumlichung und lebendiger Verzeitlichung. Seine Leistung bestand entsprechend in der „Herstellung“ eines mimischen und gestischen „Bewegungsbildes“<sup>7</sup>, weshalb Lessing sie auch als „transitorische Malerei“<sup>8</sup> bezeichnet. Wenn Grabbe nun in seinem Brief an Menzel eine Kluft zwischen dramatischer Dichtung und Theaterbühne beklagt, ist es nicht mehr vorrangig der Schauspieler, der hier als Mittler zu fungieren vermag.<sup>9</sup> Um die Frage, für welches Theater Grabbe seine Dramen aber geschrieben hat, beantworten zu können, ist es notwendig, sich zunächst dem Wandel der visuellen Kultur in seiner Zeit zuzuwenden, an dem auch die dichterische Einbildungskraft partizipiert. „An das Theater“, schreibt er am 20. Oktober 1831 seinem Verleger Georg Ferdinand Kettembeil,

denke ich [...] auch, aber verwünscht, wenn dieser hölzerne Lumpenkram, der total verändert werden, weit einfacher und doch weit großartiger werden muß, mich durch seine jetzige Äußerlichkeit gänzlich im freien Gebrauch meiner Phantasie stören sollte. (V, 358)<sup>10</sup>

6 Ebd., S. 24.

7 Claudia Jeschke: Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Wolfgang F. Bender (Hrsg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart 1992, S. 85-111, hier S. 101.

8 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1985-2003, Bd. 6, S. 210f.

9 Grabbes Dramentexte bieten auch kaum Gelegenheit zur schauspielerischen Gestaltung individueller Charaktere. Darauf weist David Horton: Grabbe und sein Verhältnis zur Tradition. Detmold 1980, mit großem Nachdruck hin: „Es wäre abwegig anzunehmen, daß die Beschäftigung mit großen historischen Persönlichkeiten gleichzeitig ein intensiveres Bemühen um Individualisation bedeuten müßte [...]“ (S. 111). „[...] Grabbe legt offensichtlich [...] sehr wenig Wert auf die Erfassung lebendiger, realistisch-psychologisch umrissener Persönlichkeiten in seinen Dramen.“ (Ebd., S. 112) „Mehr als die übrigen Stücke des Dichters zeigt *Napoleon* die große Distanz, die die detaillierte Kunst vom ‚Charakterdrama‘ trennt [...]. Es geht Grabbe [...] nicht um ein detailliertes psychologisches Porträt des Kaisers, sondern um breitere Kräfte.“ (Ebd.).

10 Die Äußerung bezieht sich auf die Vorarbeiten zum Drama über den polnischen Freiheitskämpfer Tadeusz Kosciuszko.

Grabbes Dramen sind immer wieder mit optischen Medien und ihren Illusionseffekten in Verbindung gebracht worden, ohne dass man dieser Frage ausführlicher nachgegangen wäre.<sup>11</sup> So spricht Benno von Wiese vom „Kaleidoskopartigen der Szenenwirkung“ und einer „kreisenden Karussellbewegung“<sup>12</sup>, Manfred Schneider von „panoramatischen Geschichtsvisionen“<sup>13</sup>, Carl Wiemer von „filmische[r] Phantasie“<sup>14</sup>. Im Folgenden soll die spezifische Visualität von Grabbes Dramen in ihren historischen Konturen ausgehend von dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris erfundenen Bühnentyp des Dioramas erschlossen werden:

Beim Diorama handelt es sich um die Darstellung eines Großbildes, das nicht [wie das Panorama] in Rundum-Sicht, sondern richtungsbezogen wie ein Tafelbild von einem Zuschauerraum aus betrachtet wird. Durch Farb- und Lichtänderungen werden Bildstimmung und – im Rahmen des Themas – sogar der Bildinhalt verändert. [...] Die Veränderung des Bildes erfolgte ausschließlich durch die Variierung der Lichtwerte. Man konnte nicht nur flackernde Kerzen und gewaltige Stadtbrände darstellen, sondern auch figürliche Bewegung vortäuschen.<sup>15</sup>

Das erste Raumbild dieser Art war 1822 vom Theatermaler und späteren Pionier der Photographie, Louis Daguerre, gemeinsam mit dem Architekturmaler Charles-Marie Bouton als „von den technischen Zwängen des Theaters losgelöste Veranstaltungsform“<sup>16</sup> entwickelt und in einem eigens dafür in Paris errichteten Gebäude gezeigt worden. Die Verwandlungs- und Bewegungseffekte entstanden durch das beidseitige Bemalen einer transparenten Leinwand, die dann auf wechselnde Weise von vorn und hinten beleuchtet wurde:

- 
- 11 Ansätze dazu finden sich bei Robert Pfeffer: „...beneidenswerte Chocks...“ – die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“, in: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 62-75. Pfeffer verweist vor allem auf das Panorama als maßgebliches optisches Medium der Zeit Grabbes (Vgl. S. 66f.).
- 12 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 6.
- 13 Schneider: Destruktion (Anm. 3), S. 99.
- 14 Carl Wiemer: Palimpsest des Posthistoire. Grabbes Seismographie der neuen Medien in *Napoleon oder die hundert Tage* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996, S. 21-46, hier S. 32.
- 15 Carl-Friedrich Baumann: Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer. Stuttgart 1988, S. 243.
- 16 Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Basel, Frankfurt a. M. 1993, S. 38.

Im Saal selbst saß der Beschauer, damit sich die Augen adaptieren konnten, eine Weile im Dunkeln. Dann hob sich der Vorhang und gab durch eine bühnenartige Öffnung von 7,5 m x 6,5 m den Blick auf das ca. 13 m entfernte Transparentbild frei. Der ‚Tunnel‘ zwischen Bild und Beschauer, dessen Tiefe der Besucher nicht ahnen konnte, hatte mehrere Funktionen: zum einen verbarg er die Ränder des Bildes und entzog die komplizierte Beleuchtungsapparatur den neugierigen Blicken, zum anderen gab es dem Bild eine größere räumliche Tiefe. [...] Durch den Wechsel von Auflicht und Durchlicht, bewirkt durch eine große Anzahl einzeln zu bedienender Jalousien, durch Zuhilfenahme von Blenden und farbigen Filtern, wurde die Illusion eines zeitlichen Ablaufs, Veränderungen von Licht und Schatten erreicht. Den Ablauf eines Tages von der Dämmerung bis zum Sonnenuntergang, 12 ganze Stunden raffte man in 15 Minuten [...]. Dann ertönte ein Glockenzeichen, der Vorhang fiel, und die Zuschauerrotunde drehte sich, kaum wahrnehmbar für die 310 Besucher, die sie faßte, um die eigene Achse weiter zum nächsten Tunnel. Hier begann an einem Transparent mit anderem Motiv das Schauspiel von vorn.<sup>17</sup>

1827 wurde das erste Diorama in Berlin von dem Dekorationsmaler Carl-Wilhelm Gropius eröffnet. „Die Themen der Dioramen wurden“ auch hier „vor allem von den Möglichkeiten bestimmt, Veränderungen durch Lichteffekte darzustellen. Sonnenauf- und untergang, Mondlicht, flackerndes Herd- und Wachfeuer, Seeschlacht, Brand einer Stadt, Prozession waren beliebte Motive.“<sup>18</sup> 1830 entwarf auch Friedrich Schinkel eine Dioramadekoration: einen gotischen Dom bei Sonnenaufgang, nachdem er zuvor schon im 1821 eröffneten Schauspielhaus am Gendarmenmarkt die barocke Kulissenbühne mit ihrer strengen perspektivischen Ausrichtung durch eine Anordnung ersetzt hatte, die die Wirkung des Dioramas in entscheidenden Punkten vorwegnahm. Das Zuschauerauge bewegte sich hier zwischen einem architektonisch gestalteten Vordergrund und einem panoramaartigen Prospekt im Hintergrund, so dass der Eindruck eines „Sehschachtes“<sup>19</sup> entstand. Statt als gerahmtes, die Tiefe geometrisch erschließendes Bild erschien die Bühne damit als ein illusionistischer Ausblick in einen grenzenlosen Raum. Ohne Hilfe eines Rasters von Fluchtlinien tastete sich das Auge vor ins Offene, wo es keinen Halt mehr finden konnte. Damit war der Betrachter auch im Theater zum „Bestandteil der“ technischen „Produktion“ des Bildes geworden. „[D]as Diorama [beruht] auf der Integration eines *bewegungslosen* Betrachters in einen mechanischen Apparat und auf der Unterwerfung unter eine zeitlich bereits im vorhinein festgelegte Entfaltung der optischen

---

17 Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980, S. 62f.

18 Baumann: Licht im Theater (Anm. 15), S. 246.

19 Ebd., S. 244.

Erfahrung.<sup>20</sup> Hatten in der Frühen Neuzeit Linearperspektive und Camera obscura das Wissen vom Sehen und zugleich die Produktion von naturgetreuen Bildern bestimmt, sind es in der Moderne das lichtempfindliche, in eine Umgebung reflektierender Oberflächen eingetauchte Auge und die mit ihm rechnenden Techniken der Illudierung. Deutlich weist das Diorama in dieser Beschreibung von Crary bereits auf das Kino voraus, das dann auf dem Zusammenspiel von Filmstreifen, Projektor und menschlichem Sensorium eine ganze Industrie errichten sollte. Zwar werden im Diorama noch die handwerklichen Mittel der Bühnenmalerei eingesetzt, seine Wirkung aber orientiert sich bereits, wie später auch das Kino, ganz an den Gegebenheiten des lebendigen Auges. Entsprechend war hier von Anfang an der Zuschauerraum deutlich gegenüber der Bühne abgedunkelt, während man sich im Theater zunächst noch nicht von der Saal und Szene gleichermaßen erhellenden (Fest-)Beleuchtung zu trennen vermochte.<sup>21</sup> Zudem war die Natur, wie sie die Dioramen vorführten, bereits eine verzeitlichte – „die maschinelle Kunst der Theater-Technik“ ließ „die Bilder sich in der selben Weise vor den Augen der Zuschauer verwandeln, wie auch in der Natur die dargestellten Phänomene vorüberziehen würden“.<sup>22</sup> Daguerre gelang es in seinem Pariser Diorama schließlich auch, durch Beleuchtungseffekte nicht nur Naturereignisse, sondern auch Körperbewegungen im Raum darzustellen, und zwar durch die Erfindung des „Diorama-Doppeleffekts“.<sup>23</sup> Das „erstaunlichste und erfolgreichste“ dieser Bilder war die Darstellung einer Mitternachtsmesse in der Kirche Saint-Étienne-du-Mont. Man sah in das Innere des Gebäudes,

erhellt von dem Licht, das durch die bunten Fenster bricht. Langsam beginnt es draußen zu dämmern; gleichzeitig werden in der Kirche die Lichter entzündet. Das bis dahin leere Gestühl füllt sich mit Gläubigen, nach und nach, und dabei schnell genug, um zu erstaunen, aber doch so langsam, daß es nicht unnatürlich wirkt. Die Mitternachtsmesse beginnt. Die Klänge einer Orgel (gespielt wurde Haydn, Messe Nr. 1) scheinen sich in den Gewölben zu brechen. Das Spiel bricht ab, die Lichter verlöschen nach und nach; die Kirche liegt dunkel und leer wie am Anfang. Langsam bricht der Tag an.<sup>24</sup>

20 Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhunderts*. Dresden, Basel 1996, S. 116f.

21 Vgl. Baumann: *Licht im Theater* (Anm. 15), S. 247.

22 Max Wilhelm Meyer: *Was soll die ‚Urania‘ dem Publikum bieten, und was darf sie von der Beteiligung desselben erwarten?* Berlin 1888, zit. nach: Gerhard Ebel, Otto Lührs: *URANIA – eine Idee, eine Bewegung, eine Institution wird 100 Jahre alt!* In: *100 Jahre Urania Berlin*. Festschrift. Wissenschaft heute für morgen. Berlin 1988, S. 15-70, hier S. 24.

23 Oettermann: *Das Panorama* (Anm. 17), S. 64.

24 Ebd., S. 65.

In Grabbes *Napoleon* erscheint gleich in der Eröffnungsszene – *Unter den Arkaden des Palais Royal* in Paris zu Beginn des Jahres 1815 – ein zeittypischer Guckkasten auf der Bühne, in dem in Vorwegnahme der Schlachtszenen im vierten und fünften Aufzug verschiedene Momente aus den napoleonischen Feldzügen der zurückliegenden Jahre gezeigt werden. Ludwig XVIII. herrscht zwar als König über Frankreich, aber der nach Elba verbannte Kaiser ist trotzdem auch als Abwesender unüberhörbar in der Volksmenge gegenwärtig. In einer Bildergalerie, die ein Ausrufer präsentiert, rücken Porträts des Königs und der königlichen Familie neben die Darstellung einer Dronte, jenes flugunfähigen Vogels auf der Insel Mauritius, der schon Ende des 17. Jahrhunderts als Folge der europäischen Kolonisierung der Insel ausgerottet worden war. Und so wie auch Linnés *Systema naturae* den Menschen neben den Affen rückt, geschieht dies hier durch eine Menagerie mit Orang-Utang, Pavian und Meerkatze. Der Ausrufer bei dem Guckkasten nimmt in seinen Bildbeschreibungen allerdings eine offen antinapartistische und königstreue Haltung ein, weshalb zwei abgedankte Kaisergardisten seinen Apparat kurzerhand zerschlagen, nachdem dieser zuvor schon vor ihrer leibhaftigen Erinnerung nicht bestehen konnte.

DER AUSRUFER BEI DEM GUCKKASTEN Und hier schauen Sie den Übergang über die Beresina!

VITRY Eh, da schlug ich ja die Pontons mit auf!

CHASSECOEUR Beresina! Eis und Todesschauer! – Da war ich auch – Laß doch sehen! *Er tritt an ein Glas des Guckkastens* Mein Gott, wie erbärmlich! – Vitry, guck' einmal!

VITRY Ich gucke. Dummes Zeug! Ich hatte damals nichts im Leibe und stand drei Fuß tief im Wasser, unter herüberfliegendem feindlichem Kanonenhagel. Du gabst mir einen Schnaps –

CHASSECOEUR Er war mein vorletzter –

VITRY Wie albern hier – weder Pioniere, Gardisten, Linie sind zu unterscheiden – Und wie wenig Leichen und Verwundete!

CHASSECOEUR *zum Ausrufer* Mann, kannst du Frost, Hunger, Durst und Geschrei malen?

DER AUSRUFER BEI DEM GUCKKASTEN Nein, mein Herr.

CHASSECOEUR So ist das Malerhandwerk Lumperei. (II, 325f.)

Neben der fehlenden Detailgenauigkeit ist es vor allem der Vorwurf mangelnder Lebendigkeit, der gegen die Vedutenmalerei des Guckkastens vorgebracht wird. Es liegt daher nahe, sie als „Inbegriff einer wirklichkeitsfremden Geschichtsdarstellung“<sup>25</sup> zu bezeichnen, allerdings ist diese ungewöhnliche Form

25 So Schneider: *Destruktion* (Anm. 3), S. 249. Ähnlich argumentiert Pfeffer: „beneidenswerte Chocks...“ (Anm. 11), S. 66: „Gleich zu Beginn des *Napoleon* wird das

eines ‚Theaters auf dem Theater‘ damit noch nicht entschlüsselt. „Meine Damen und meine Herren, hierher gefälligst. – [...] die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt“ (II, 325), wendet sich der Ausrufer an die vorbeidrängende Menge. Und nur weil Vitry und Chassecoeur diesen Anspruch ernstnehmen, scheitert das beliebte Jahrmarttspektakel in ihren Augen. Ulrike Hick beschreibt die Faszination, die von diesen Schaustellungen ausging, wie folgt:

Durch die gezielte Beleuchtung scheint die Vedute aus der dunklen Umgebung des Kastens herausgelöst, ihre Darstellungen wirken durch die Linse, als seien sie bis zur virtuellen Lebensgröße entfaltet und über das Erscheinen im Spiegel entmaterialisiert. Während hier dem Betrachter gleichsam ein ‚Fenster zur Welt‘ eröffnet wird, stellt zugleich der Blick in den abgeschlossenen dunklen Kasten – sprich der hermetische Ausschluß einer vergleichenden empirischen Wahrnehmung – paradoxerweise die Voraussetzung für dieses imaginäre Erleben dar.<sup>26</sup>

Es spricht somit viel dafür, dass es Grabbe als Dramatiker um eine Adaption und zugleich Steigerung des Wirklichkeitseffekts der Guckkastenbilder ging, und das heißt um eine Überbietung des beliebten Jahrmarttspektakels durch ein Theater lebendiger Geschichtsbilder, das sich an den neuen ästhetischen Möglichkeiten der Transparentmalerei orientierte.<sup>27</sup> In diese Richtung deutet auch ein Brief Grabbes vom 4. August 1830 an Kettembeil, der im Zusammenhang mit dem *Napoleon* von einem neuen Welttheater spricht: „Napoleon wird eigen, – das jetzige Theater taugt nichts, – meines sey die Welt [...]“ (V, 309) Im Unterschied zum barocken *Theatrum mundi* vollzieht sich Grabbes Welttheater nicht vor dem absoluten Blick Gottes oder eines Fürsten als symbolischem Zentrum des Geschehens wie auch der festlichen Aufführung, sondern es verdichtet die „geschichtliche Wirklichkeit [...] in der neuen Form des Raumdramas [...], eines Dramas, das keine einstrännige Handlung mit Anfang, Höhepunkt und

---

alte Wahrnehmungsdispositiv, der Guckkasten, von den Veteranen Vitry und Chassecoeur zerschlagen. Er hat seine Bedeutung offensichtlich verloren“, denn „das alte Medium verweigert sich [...] der Quantität und den neuen Dimensionen des modernen Kriegs.“

26 Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München 1999, S. 223.

27 Vgl. dazu das Kapitel „Vom Guckkasten zum Transparentbild“ in: Georg Füsslin, Werner Nekes, Wolfgang Seitz, Karl-Heinz W. Steckelings, Birgit Verwiebe: *Der Guckkasten. Einblick – Durchblick – Ausblick*. Stuttgart 1995, S. 74-97. „Nahezu ein Jahrhundert lang faszinierte das Transparentbild Generationen von Liebhabern der Kunst und Unterhaltung. Es besetzte den Platz, den zuvor der traditionelle Guckkasten des 18. Jahrhunderts innehatte. [...] Schließlich, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, verdrängten die neu aufkommenden kinematographischen Vorführungen nach und nach das Transparentbild.“ (S. 96f.).

Ende mehr anerkennt“.<sup>28</sup> Dies erforderte zugleich den Bruch mit der barocken Kulissenbühne, die den Bühnenraum perspektivisch gliedert und mechanisch verwandelbar gemacht hatte. Denn auch diese Bühne war, wie Bernd Vogelsang im Blick auf Grabbe erläutert hat, untrennbar verbunden mit der politischen Form absoluter Fürstenherrschaft:

Die ‚große Maschine‘ der Kulissenbühne reproduziert entsprechend strenger physikalischer Gesetzmäßigkeiten das autoritäre Ordnungsmodell souveräner Herrschaft [...]. Strenggenommen kann die Kulissenverwandlungsbühne nur dieses Herrschaftsmodell sinnvoll reproduzieren; wird die Staatsform wie seit der Französischen Revolution politisch in Frage gestellt, muß der Abbildungsprozeß versagen, wie auch umgekehrt eine Dramatik, die nicht auf Reproduktion und damit Bestätigung dieser politischen Struktur bedacht ist, mit der etatistischen Sinnstruktur dieses Theaters kollidieren muß. [...] Nicht in technischer Hinsicht war das Theater für Grabbes Dramatik obsolet geworden, sondern in historischer.<sup>29</sup>

Das Theater für das Grabbe seine Dramen schrieb, kennt keine symbolische Ausrichtung auf Fürst und Staat mehr und lässt stattdessen die „Lebensbewegung selbst spürbar“<sup>30</sup> werden, wobei es in der szenischen Gesamtwirkung die Verwandlungs- und Bewegungseffekte der Transparentbilder anstrebt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Sehen modernisierten. Ablesen lässt sich dies auch am Wandel der Gliederungsform in Grabbes späten Dramen. Hat man es im *Napoleon* noch mit einer Folge von fünf Aufzügen zu tun, ist der *Hannibal* in fünf Abschnitte unterteilt, die jeweils mit einem kurzen Titel überschrieben sind („Hannibal ante portas!“, „Numantia und Kapua“, „Abschied von Italien“, „Gisgon“, „König Prusias“) und jeweils eine Reihe von Szenen zusammenfassen. Die *Hermannsschlacht* schließlich besteht im Kern aus einer Folge von 3 Tagen und 3 Nächten, die durch eine „Eingang“ genannte Szenenfolge und einen kurzen „Schluß“ gerahmt werden. Die Binnenstruktur der Dramen wandelt sich also von einer klassischen Akteinteilung hin zu einer Abfolge von Bildern, die im Fall von *Hannibal* eine epische, im Fall der *Hermannsschlacht* aber eine topographische Ordnung zeigt, verbunden mit dem Wechsel der Tageszeiten und des Wetters.<sup>31</sup>

28 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 7.

29 Vogelsang: Das Theater Grabbes (Anm. 1), S. 26-48, hier S. 44. Vogelsang zielt hier auf eine „Geschichte der Theatertechnik“, in der „technische Strukturen an der Konstituierung des weltordnenden Sinnsystems entscheidenden Anteil haben“, so dass „über die Technik bestimmte kognitive und soziale Strategien des Theaters zu beschreiben und begrifflich darstellbar sind.“ (S. 39).

30 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 16.

31 Auch im *Hannibal* findet man bereits ausführliche Beschreibungen von Landschaften als Szenenanweisung, die deutlich an Transparentbilder bzw. Dioramen

## Kriegstheater

Carl von Clausewitz' 1832 postum erschienene Abhandlung *Vom Kriege*<sup>32</sup> ist als militärtheoretische Schrift bis weit ins 20. Jahrhundert hinein rezipiert worden. Sie ist aber auch ein Stück Literatur, das am Wandel des Krieges in der Gegenwart um 1800 eine Zeitenwende diagnostiziert. Der Begriff des ‚Kriegstheaters‘ wird im Deutschen im Laufe des 18. Jahrhunderts nach dem französischen *théâtre de la guerre* gebildet und steht zunächst in enger Verbindung mit topographischen Darstellungen. *Neues Kriegs-Theater oder Sammlung der merkwürdigsten Begebenheiten des gegenwaertigen Krieges in Teutschland in accuraten in Kupfer gestochenen Vorstellungen*<sup>33</sup> lautet etwa der Titel eines Bandes zum Siebenjährigen Krieg aus dem Jahr 1762, der die Bewegungen und Schlachtordnungen der einzelnen beteiligten Verbände genau verzeichnet. Bei Clausewitz meint der Begriff nicht mehr wie im Zeitalter der Kabinettskriege allein eine graphische Repräsentation militärischer Operationen. Er hat darüber hinaus einen

---

erinnern, so etwa in Abschnitt 3 („Abschied von Italien“): *„Tal bei Casilinum, ringsum von der sinkenden Sonne rot beleuchtete, hin und wieder mit Gestrüpp und Eichen bewachsene schroffe Felswände, und nur zwei Engpässe aus und ein, auf deren Höhen man die Vorhut römischer Legionen bemerkt. Hannibal mit seinem Heer in dem Tale, Halt machend.“* (III, 113) In seinem Aufsatz *Das Theater zu Düsseldorf* von 1835 beschreibt Grabbe die Dekoration einer *Macbeth*-Aufführung als vorbildlich gelungen, und zwar aufgrund der Verbindung von umgebendem Raum und schauspielerischer Aktion. Der Sonnenaufgang in der Berglandschaft lässt dabei an einen Transparentbildeffekt denken: „Trefflich gedacht, und wie ich glaube, ganz mit Shakespeares einfachen Decorationsmitteln und Intentionen übereinstimmend, war's, daß bei dem Königsmord, welcher den 2ten Act schloß, die Szene für die Acteurs unverändert im Schloßhof blieb. Alles ging gerundeter, einfacher; schauerlich das leise Auf- und Absteigen der Mordenden an der Haustreppe, und der Pförtner war nachher nun an seinem Platz im Vorhof, denselben, welchen Shakespeare selbst dem Schloß gibt. Die schwindende Nacht, der anbrechende, fernes Hochland beleuchtende Morgen, der freie Raum für die Menge der Herbeieilenden, das Oeffnen und Herausstürzen aus den Hausthüren, machten die Scene so natürlich und effectreich. Die Mitspielenden, auch der schon argwöhnisch beobachtende Macduff, konnten nicht wissen, ob der scharfe Morgenwind von den Hochgebirgen, oder inneres Entsetzen Ursach der Ohnmacht der Lady. Und das ist den Tendenzen Shakespeares gemäß. Diese, den Situationen angemessene Scenerien, erblicken wir hier immer, mit wenig Mitteln doch *viel* geleistet, weil sie dem Werk *anpassen*.“ (IV, 139f.)

32 Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. Vollständige Ausgabe im Urtext. 19. Aufl. Bonn 1980.

33 Leipzig 1758 [ersch. ca. 1762], <http://diglib.hab.de/drucke/gl-2642/start.htm> (19.08.2021).



systematischen Stellenwert erlangt und bezeichnet hinsichtlich der militärischen Wirkungen und Gegenwirkungen abgegrenzte Gebiete, wobei ein Krieg sehr wohl aus mehreren Kriegstheatern bestehen kann. Die dabei gegebene Definition erinnert in mancher Hinsicht an Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*<sup>34</sup>, in dem ein Marionettenspieler seine mechanische Puppe dadurch vollendet in Bewegung zu setzen vermag, dass er alle wirkenden Kräfte in einem einzigen virtuellen Punkt – dem Schwerpunkt – zusammenzieht. Eben dies ist bei Clausewitz Aufgabe einer erfolgreichen militärischen Führung:

So entstehen die Kriegstheater oder einzelnen Heergebiete. Sie sind nämlich solche Abgrenzungen der Oberfläche des Landes und der auf ihr verteilten Streitkraft, daß jede von der Hauptmacht dieses Gebietes gegebene Entscheidung sich unmittelbar über das Ganze ausdehnt und dieses in ihre Richtung mit fortreißt. [...] Wir glauben also, daß ein Kriegstheater, wie groß oder klein es nur sein mag, mit seiner Streitkraft, welchen Umfang diese auch habe, eine solche Einheit darstellt, die sich auf *einen* Schwerpunkt zurückführen läßt. In diesem Schwerpunkt soll die Entscheidung gegeben werden, und hier Sieger zu sein, heißt im weitesten Sinne das Kriegstheater verteidigen.<sup>35</sup>

Der Krieg besitzt bei Clausewitz aber noch in anderer Hinsicht eine theatrale Qualität, nämlich in Bezug auf die Forderung an den Befehlshaber, Distanz gegenüber dem Kriegsgeschehen zu wahren. Dies wird metaphorisch am Unterschied zweier Bühnentypen erläutert, und zwar der barocken Kulissenbühne und dem romantischen Prospekt, wie ihn Schinkel schon 1813 als Kernpunkt seiner Dekorationsreform für das neue Schauspielhaus in Berlin vorgeschlagen hatte:<sup>36</sup>

Festes Vertrauen zu sich selbst muß ihn [sc. den militärischen Befehlshaber] gegen den scheinbaren Drang des Augenblicks waffnen; seine frühere Überzeugung wird sich bei der Entwicklung bewähren, wenn die vorderen Kulissen, welche das Schicksal in die Kriegsszenen einschiebt, mit ihren dick aufgetragenen Gestalten der Gefahr weggezogen und der Horizont erweitert ist.<sup>37</sup>

Diese Zeilen finden sich im sechsten Kapitel des 1. Buches „Über die Natur des Krieges“. Es hat den Titel „Nachrichten im Kriege“, ist kaum zwei Seiten lang und handelt von der „Schwierigkeit *richtig zu sehen*, welche eine der allergrößten

34 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. Darmstadt 1983, Bd. 2, S. 338-345.

35 Clausewitz: Vom Kriege (Anm. 32), S. 811.

36 Baumann: Licht im Theater (Anm. 15), S. 74.

37 Clausewitz: Vom Kriege (Anm. 32), S. 260.

Friktionen im Kriege ausmacht“.<sup>38</sup> Da die militärischen Aktionen sich nicht auf ein eng umgrenztes Schlachtfeld beschränken, sondern eine strategische und taktische Koordination in Raum und Zeit erfordern, droht der Überblick über das Geschehen ständig verlorenzugehen. „Mit dem Worte Nachrichten“, so erläutert Clausewitz,

bezeichnen wir die ganze Kenntnis, welche man von dem Feinde und seinem Lande hat, also die Grundlage aller eigenen Ideen und Handlungen. Man betrachte einmal die Natur dieser Grundlage, ihre Unzuverlässigkeit und Wandelbarkeit, und man wird bald das Gefühl haben, wie gefährlich das Gebäude des Krieges ist, wie leicht es zusammenstürzen und uns unter seinen Trümmern begraben kann. – Denn daß man nur sicheren Nachrichten trauen sollte, daß man Mißtrauen nie von sich lassen müsse, steht wohl in allen Büchern, ist aber ein elender Büchertrost [...]. Ein großer Teil der Nachrichten, die man im Kriege bekommt, ist widersprechend, ein noch größerer ist falsch und bei weitem der größte einer ziemlichen Ungewißheit unterworfen.<sup>39</sup>

Krieg zu führen setzt also die Fähigkeit voraus, sich auch angesichts einer stets unsicheren Nachrichtenlage ein Bild von den bestehenden Kräfteverhältnissen zu verschaffen. Um auf dem „Gebiete des Unerwarteten, wie der Krieg ist“<sup>40</sup>, bestehen zu können, gehört für Clausewitz zu den Eigenschaften des „*kriegerischen Genius*“<sup>41</sup> daher der „*coup d'oeil*“, und das heißt ein „*Verstand, der auch in dieser gesteigerten Dunkelheit nicht ohne einige Spuren des inneren Lichts ist, die ihn zur Wahrheit führen*“.<sup>42</sup> Indem Clausewitz sehr konkrete Probleme der Kriegführung benennt, legt seine Abhandlung zugleich davon Zeugnis ab, dass mit den napoleonischen Kriegen, an denen sie ihre Einsichten gewonnen hatte, der Zufall, dieser „Fremdling“<sup>43</sup>, zum neuen Herrscher über das Leben aufgestiegen war.

Als Grabbes *Napoleon* 1831, in Clausewitz' Todesjahr, erschien, war sein Autor als Militärjustizbeamter in Detmold tätig. „Vater Veilchen“, stellt gleich zu Beginn des Dramas der Kaisergardist Vitry fest, „spielte um die Welt, und

---

38 Ebd., S. 259.

39 Ebd., S. 258.

40 Ebd., S. 237.

41 Ebd., S. 231.

42 Ebd., S. 234.

43 Ebd. Ausführlich heißt es bei Clausewitz an dieser Stelle: „Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls. In keiner menschlichen Tätigkeit muß diesem Fremdling ein solcher Spielraum gelassen werden, weil keine so nach allen Seiten hin in beständigem Kontakt mit ihm ist. Er vermehrt die Ungewißheit aller Umstände und stört den Gang der Ereignisse.“

wir waren seine Croupiers.“ (II, 323) Die ersten vier Aufzüge zeichnen zunächst ein Bild der Stimmungslage im Frühjahr 1815 bei allen beteiligten Kriegsparteien – es handelt sich um die Franzosen, die noch einmal in die Partei Napoleons und den Hof Ludwigs XVIII. zerfallen, zudem die Preußen und die Engländer, hinzu kommt noch das Volk von Paris. Ein Personenverzeichnis enthielt die erste Ausgabe gleichwohl nicht. In einem Brief vom 10. Dezember 1830 teilte Grabbe Kettembeil mit: „Personenverzeichnis fehlt, – denn es ist nicht nöthig.“ (V, 316) Auch Goethe hatte 1808 seinen *Faust* ohne ein solches Verzeichnis erscheinen lassen und stattdessen in der „Zueignung“ auf die Geburt der dramatischen „Gestalten“<sup>44</sup> aus der poetischen Einbildungskraft verwiesen. Ein Brief Grabbes vom 10. November 1830 an Kettembeil benennt hingegen die Geschichte als Quellgrund seiner Dichtung:

Napoleon, Blücher, Bülow, Wellington, Angouleme (Er und Sie), Blacas d'Aulps, Chassecoeur (Gardegrenadier), Jouve (Revolutionsmensch), Ludwig XVIII., Fouché, Carnot, Herzog von Braunschweig, Lützower, Berliner Freiwillige, Harzjäger, Pariser Schneider, Vorstädter von St. Antoine, Bergschotten, Gneisenau, Emigranten, – Tuilerien, Palais royal, Greveplatz, Elba, Brüssel, Ligny, Belle Alliance, Hortense – pp. pp. Alles hoffentlich sicher gezeichnet. (V, 315)

Insgesamt handelt es sich im *Napoleon* um etwa 150 einzelne Rollen. Weiterhin lässt Grabbe auftreten:

Die Kaisergarden. Infanterie- und Kavallerieregimenter der Linie. Milhau's Kürassierdivisionen. Schwere und reitende Artillerie. Die Granitkolonne von Marengo. Das Korps des Grafen Lobau. Nationalgarden. Polnische Lanzenreiter. Offiziere. Adjutanten. Kuriere. Ordonnanzen. Schreiber. Piqueurs. (II, 319)

Auch die optische Telegraphie hat ihre Szene, wenn nämlich der „Oberdirektor des Telegraphen“ im zweiten Aufzug den Hof in den Tuilerien höchstpersönlich mit der Nachricht informiert: „Sire, Bonaparte steht seit etwa anderthalb Stunden mit einigen tausend Mann vor Lyon.“ (II, 365) Der Krieg bricht hier als technisch übermittelte Nachricht in den Raum der Bühne ein, der zunächst noch ein Raum der Sprache ist, im fünften Aufzug aber, der die Schlacht bei Belle Alliance (oder Waterloo) zeigt, ein Raum des Kugelhagels aus Gewehren und Kanonen wird. So lauten etwa die Anweisungen in der vierten Szene:

---

44 Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M., Leipzig 2003, S. 11.

Die Höhen von Mont Saint-Jean. *Auf ihnen Wellingtons Heer. Im Vor- und Mittelgrunde die Infanterie in Quarrees, – zwischen diesen die Artillerie, ununterbrochen feuernd, – im Hintergrunde, welche von dem Walde von Soignies umgrenzt wird, die Reiterei und die Reserven. Französische Kanonenkugeln schmettern überall in die Heerhaufen.* (II, 443)

Wenig später heißt es im Anschluss an Wellingtons Befehl „Kartätschen über die Chaussee!“, *„Englisches Kartätschenfeuer, auf einmal ein französischer Kanendonner, der allen früheren Schlachtlärm, so arg er gewesen ist, übertönt. Die Engländer stürzen dichter als zuvor.“* (II, 444) Und wenn Milhaud seinen Kürassieren befiehlt: „Kameraden, eingehauen!“, liest man: *„Die Kürassiere versuchen einzuhauen, Gewehrsalven empfangen sie. Manche stürzen, aber an den Panzern der meisten rollen die Flintenkugeln ab.“* (II, 446) Das Drama setzt damit all das in Szene, was die klassische französische Tragödie ausdrücklich von der Bühne ausgeschlossen hatte.<sup>45</sup> Am Ende steht der gemeinsame Sieg der englisch-preußischen Allianz über die Armee Napoleons. Ganz offensichtlich orientiert sich Grabbe dabei an topographischen Schlachtdarstellungen oder Kriegstheatern, die er in bewegte Raumbilder übersetzt. Sein Anliegen ist es aber nicht, einzelne militärische Operationen in ihrem Verlauf vorzuführen, sondern es geht allein darum, den Krieg als ein Ereignis aufeinanderprallender Kräfte präsent zu machen. Auffällig ist dabei der Wechsel zwischen ‚Totalen‘ und ‚Nahaufnahmen‘, die an die Verwendung von Vergrößerungsgläsern bei der Betrachtung von Zimmerpanoramen erinnern.<sup>46</sup> Die Wirkungsabsicht kann man der oft zitierten zeitdiagnostischen Eröffnung von Grabbes Aufsatz *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* entnehmen, der 1830 – im Jahr der Julirevolution – parallel zum *Napoleon* entstand, aber unveröffentlicht blieb. Dort heißt es:

Die Guillotine der Revolution steht still und ihr Beil rostet, – mit ihm verrostet vielleicht auch manches Große, und das Gemeine, in der Sicherheit, daß ihm nicht mehr der Kopf abgeschlagen werden kann, erhebt gleich dem Unkraut sein Haupt. Napoleons Schlachtendonner sind gleichfalls verschollen. Seine Feinde denken seiner nicht mehr, weil sie ihn nicht mehr sehen noch hören, – Freunde, die ihn kannten, sterben allmählig aus, – jugendliche Enthusiasten bewundern wohl seinen Kriegesglanz, von dem ihnen noch einige Augenzeugen zu erzählen wissen, begreifen aber schwerlich seinen Character, seine Sendung und seine Zeit.

45 „[...] Grabbe will den Lärm, das Chaos und die Aufregung des Krieges einfangen, um die Schlacht in ihrer ganzen strategischen Komplexität zu zeigen: dies ist eine Darstellungsweise, die die herkömmlichen Mittel der Schlachtschilderung (Teichoskopie; repräsentative Einzelkämpfer) ablehnt.“ Horton: Grabbe (Anm. 9), S. 103.

46 Vgl. Oettermann: *Das Panorama* (Anm. 17), S. 179.

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 repetirten und überlegten das Geschehene. In succum et sanguinem haben wir es indeß noch nicht vertirt, selbst die historischen Compendien-Fabrikanten und Guckkastenzeiger, wozu insbesondere die deutschen Geschichtschreiber mehr oder weniger gehören, nicht ausgeschlossen. [...] Alles liegt chaotisch durcheinander, und Zeit ist es, daß der Geist Gottes wieder über den Wassern schwebe. Möglich, daß er schon da ist, – manche Brust schlägt hoch auf bei dem Gedanken einer besseren Zukunft. – Die Erdbewohner haben nur Eine Periode gehabt, – die hieß R o m, und sie ist wieder in zwei Abschnitte getheilt, in die kriegerische und in die christliche Weltherrschaft, welche letztere aus der ersteren folgte, oder doch genau damit zusammenhing. Eine a n d e r e Periode ist im Annahen, – neue Lebensfrische wird sie um sich verbreiten, aber nach 1800 Jahren werden ihre neuen Institute eben so veraltet seyn wie die, welche wir jetzt alt nennen. (IV, 93f.)

Grabbe spricht hier zugleich als Historiker und Dichter, der die noch unerfüllte Forderung formuliert, die jüngste revolutionäre Vergangenheit in das ‚Fleisch und Blut‘ der Gegenwart zu übersetzen.<sup>47</sup> Diese Gegenwart aber wird zugleich als eine Zeitenwende verstanden: Die römisch-christliche Geschichte ist in der Französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen an ihr Ende gekommen, und eine ganz neue Welt ist im Entstehen begriffen. Was sich hier ankündigt ist kein Fortschritt in der geschichtlichen Selbstentfaltung der universellen Vernunft, sondern zeigt sich als irrationale und gewaltsame Revolte gegen das Alte. So schreibt Grabbe am 10. Dezember 1830 an Kettembeil, dem er einen Teil des neuen Dramas zur Lektüre schickt: „Den Chassecoeur hältst Du vielleicht für einen seyn sollenden Haupthahn – atto III kommen aber die Leute von St Antoine!“ (V, 315) Diese singen in der ersten Szene „das alte, wilde ça ira“ (II, 379), bevor der ‚Revolutionsmensch‘ Jouve einen Schneidermeister auf offener Straße erschlägt, unter den frenetischen Rufen der Menge: „Ha! Blut! Blut! Blut! – Schaut, schaut, schaut, da fließt, da flammt es – Gehirn, Gehirn, da spritzt es, da raucht es – Wie herrlich! Wie süß!“ (II, 381)

47 Grabbes Lektüren lassen sich für die Jahre 1824 bis 1834 über die Akten der Detmolder Bibliothek nachvollziehen. „Als vorrangig erweist sich dabei Grabbes Interesse für Geschichte, die mit 413 Entleihungen vor jeder anderen Disziplin steht. Innerhalb dieses Bereichs tritt besonders das Interesse für das Thema Revolution (in 25 Werken) hervor. Es folgen die Literatur mit 266 und die Rechtswissenschaft mit 124 Entleihungen. Bemerkenswert ist auch Grabbes Interesse für Erdkunde (30) und Reisebeschreibungen (32), während das für Philosophie nur spärlich ist (15 Entleihungen)“ Alberto Martino: Christian Dietrich Grabbe. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, S. 202-246, hier S. 208.

„Geschichte“, so hat es Harro Müller formuliert, „ist für Grabbe zunächst einmal Macht-Geschichte“, eine „Geschichte von Kräfteverhältnissen“, in der die „großen Geschichtsheroen“ „eine Formierungsenergie dar[stellen], welche destruktiv auflösend und konstruktiv-ordnend verfährt.“<sup>48</sup> Und wenn Grabbe im *Napoleon* das latente Fortdauern der Revolution und der ihr folgenden Schlachten im Theater erfahrbar machen will, ist dies keine distanzierte Beschreibung, sondern der Versuch, einen veränderten Blick auf die Gegenwart zu gewinnen. Damit lässt sich das Drama dem historischen Diskurs zurechnen, den Michel Foucault in seiner von Januar bis März 1976 gehaltenen Vorlesung am Collège de France als „Gegen-Geschichte“ von der „Geschichte römischen Typs“<sup>49</sup> unterschieden hat. Diese „befriedet die Gesellschaft, rechtfertigt die Macht, begründet die Ordnung“, während jene „die Gesellschaft [zerreißt]“ und „nur vom gerechten Recht [spricht], um den Gesetzen den Krieg zu erklären.“<sup>50</sup> Das „Vorwort“ (II, 317), das Grabbe dem *Napoleon* voranstellen wollte, macht ebenso wie eine ähnliche Anmerkung im Aufsatz zum Briefwechsel von Schiller und Goethe (IV, 93) deutlich, dass er die im Geschichtsdrama dargestellte Vergangenheit als höchst gegenwärtig begriff. Es ist damit Gegen-Geschichte im Sinne Foucaults, der es darum geht, „unterhalb der Stabilität des Rechts das Endlose der Geschichte, unterhalb der Formel des Gesetzes das Kriegsgeschrei,

---

48 Harro Müller: *Subjekt und Geschichte. Reflexionen zu Grabbes Napoleon-Drama*. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): *Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium*. Tübingen 1987, S. 96-111, hier S. 101.

49 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Frankfurt a. M. 1999, S. 90.

50 Ebd., S. 91. „Die Politik ist der mit anderen Mitteln fortgesetzte Krieg.“ (S. 63) Foucault zufolge muss der Historiker bei der Analyse der Herrschaftsverhältnisse die berühmte Formel von Clausewitz: „Der Krieg ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“ (Clausewitz: *Vom Kriege* [Anm. 32], S. 210), umkehren, denn sie sei selbst aus der Umkehrung einer älteren Formel hervorgegangen. Der historische Vorgang, den Foucault dabei in den Blick nimmt, ist die Verstaatlichung des Krieges in der Frühen Neuzeit, und das heißt die Beendigung der privaten Kriegsverhältnisse durch den Souverän und die Wendung des Krieges nach außen. „Aufgrund dieser Verstaatlichung und der Tatsache, daß der Krieg in gewisser Weise eine nurmehr an den Grenzen des Staates ausgeübte Praxis war, wurde er zunehmend zum professionellen und technischen Monopol eines sorgfältig definierten und kontrollierten Militärapparats. Dies führte im großen und ganzen zur Entstehung der Armee als Institution, die als solche im Mittelalter nicht existiert hat. Mit dem ausgehenden Mittelalter zieht ein mit Militäreinrichtungen ausgestatteter Staat herauf, die an die Stelle der alltäglichen und globalen Kriegspraxis und an die Stelle einer Gesellschaft treten, welche nachhaltig von Kriegsverhältnissen geprägt war.“ (S. 64).

unterhalb des Gleichgewichts der Gerechtigkeit die Asymmetrie der Kräfte wiederzufinden.“<sup>51</sup> Der Krieg erscheint bei Grabbe folglich nicht vorrangig als militärisches Ereignis, sondern vor allem als Chiffre für eine Geschichte, „die keine Ränder, keine Ziele und keine Grenzen hat“.<sup>52</sup> Sie überschreitet den Innenraum staatlicher und rechtlicher Ordnung und lässt diese selbst als wandelbare (Macht-)Formen hervortreten.

„In der Geschichte römischen Typs“, so Foucault,

hatte die Erinnerung wesentlich das Nicht-Vergessen sicherzustellen – d.h. die Bewahrung des Gesetzes und die ständige Steigerung des Glanzes der Macht, solange sie besteht. [...] Die neue Historie möchte im Grunde zeigen, daß die Macht, die Machthaber, die Könige und Gesetze verheimlicht haben, daß ihre Geburt eine Frage des Zufalls und der Ungerechtigkeit der Schlachten ist.<sup>53</sup>

Im 5. Abschnitt („König Prusias“) des *Hannibal* parodiert Grabbe den römischen Typ der Geschichte, wenn plötzlich aus dem Hintergrund ein Maler den Thronsaal des Königs von Bithynien betritt, der hier kurz zuvor den aus Karthago geflohenen Hannibal empfangen hatte:

PRUSIAS [...] Hast du sie entworfen, die zwischen mir und dem Hannibal vorgefallene, denkwürdige Szene?

MALER Wie du befehlt, und unbemerkt – Hier ist die Skizze –

PRUSIAS *hält sie ins gehörige Licht* Im ganzen gut – Dein Stift ist indes noch hier und da zu scharf – Mein Haar hat daher etwas Dürres, als trüg ich trocknes Heu auf dem Kopf, – das tut Deine ängstliche Hand, gewöhne Dir sie ab. Ununterbrochene Übung das beste Mittel dagegen. – Das Knieen Hannibals brav – etwas zu lang hast du ihn zu meinen Füßen hingereckt, jedoch das ist byzantinischer Stil, und schadet meiner Würde nicht, welche in allen Stücken die Hauptsache bleibt. (III, 146f.)

Dem steht Grabbes eigenes Verfahren der Zeichnung von Geschichtsbildern gegenüber, das, wie man mit Foucault sagen kann, zu einer „Gesellschaft [...] modernen Typs“ gehört, „deren historisches Bewußtsein nicht um die Souveränität und das Problem ihrer Begründung, sondern um das der Revolution, ihrer Verheißungen und um die Prophezeiungen zukünftiger Befreiungen“<sup>54</sup> kreist. Es ist ein Verfahren, das nicht von der Position einer rechtlichen und philosophischen Universalität aus spricht, sondern das „ein fundamentales Band

51 Foucault: In Verteidigung (Anm. 49), S. 74.

52 Ebd., S. 73.

53 Ebd., S. 90.

54 Ebd., S. 100.

zwischen den Kräfteverhältnissen und Wahrheitsbeziehungen“<sup>55</sup> errichtet. Dass sich der Historiker Foucault in dieser Weise als Kommentator des Dramatikers Grabbe lesen lässt, hat seinen Grund in der beiden gemeinsamen Verknüpfung von Wahrheit, Krieg und Geschichte. Damit gilt auch für beide, was Hans Blumenberg an Nietzsche diagnostizierte: „die Gleichgültigkeit des traditionellen Wahrheitsbegriffes, der die angemessene Erfassung der Realität bedeutete“.<sup>56</sup> Stattdessen trifft man bei Foucault wie bei Grabbe auf eine Wirklichkeit des Krieges, die die Wahrheit als Einsatz in einem Kampf erscheinen lässt, in dem es gilt, den Sieg davonzutragen. In diesem Licht bildet dann eine „Verschränkung von Körpern, Leidenschaften und Zufällen“ („Niederlagen, Siege, Scheitern oder Gelingen von Aufständen, Erfolge oder Mißerfolge von Beschwörungen oder Bündnissen; [...] Mut, Angst, Verachtung, Haß, Vergessen usw.“) das „bleibende Gewebe der Geschichte und Gesellschaften“.<sup>57</sup>

---

55 Ebd., S. 70.

56 Hans Blumenberg: Einige Schwierigkeiten, eine Geistesgeschichte der Technik zu schreiben. In: Ders.: Schriften zur Technik. Hrsg. von Alexander Schmitz, Bernd Stiegler. Berlin 2015, S. 203-229, hier S. 221.

57 Foucault: In Verteidigung (Anm. 49), S. 72.



## ANNETTE VON BOETTICHER (HANNOVER)

„Laß mich schlummern!“

Christian Dietrich Grabbes Barbarossa-Gedicht (1831)

### *Der entrückte Barbarossa*

Friedrich I. mit dem späteren Beinamen Barbarossa, 1152 von den deutschen Fürsten in Frankfurt zum König gewählt, 1155 von Papst Hadrian IV. in Rom zum Kaiser gekrönt, beherrschte – wie kaum ein anderer mittelalterlicher Monarch – in besonderem Maße die Kunst imperialer Selbstinszenierung. Bereits kurz nach der Kaiserkrönung beauftragte er seinen Onkel, Bischof Otto von Freising, mit der Niederschrift der *Gesta Friderici Imperatoris* (Die Taten des Kaisers Friedrich)<sup>1</sup>, für die er selber dem Verfasser die wichtigsten Stichpunkte schriftlich zukommen ließ. So heißt es in seinem Brief an den Bischof: „Was aber von uns seit Beginn unserer Regierung geleistet worden ist, würden wir dir auf deine Bitte hin gern kurz zusammengefaßt zur Kenntnis bringen [...]“<sup>2</sup> Was folgt, sind jedoch diejenigen Ereignisse, die Barbarossa für sich selber als Erfolge deklarierte, vermeintliche Niederlagen blieben unerwähnt.

Den Höhepunkt kaiserlicher Selbststilisierung, gepaart mit inszenierter Darstellung ritterlicher Ideale bildete zweifellos der berühmte Mainzer Hoftag von 1184, ein politisches wie kulturelles Großereignis, das in kaum einer mittelalterlichen Chronik unerwähnt blieb, wengleich dabei nicht selten eine selektive Wahrnehmung der Schreiber festzustellen ist, die tatsächliche Begebenheiten zugunsten des Fiktionalen in den Hintergrund geraten ließ. Der Dichter Heinrich von Veldeke, der eigenen Angaben zufolge dem Fest persönlich beiwohnte, berichtete von jenen Feierlichkeiten nur in Superlativen: Er sei sicher, dass kein Lebender je ein größeres Fest gesehen habe. Kaiser Friedrich habe dort ein so hohes Ansehen genossen, dass man bis zum Jüngsten Tage davon Erstaunliches erzählen werde, ohne lügen zu müssen. Auch in hundert Jahren werde davon

---

1 Bischof Otto von Freising und Rahewin: *Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica*. Übersetzt von Adolf Schmidt. Darmstadt 1965 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe. Hrsg. von Rudolf Buchner, XVII). – Otto von Freising hatte bereits 1156 mit der Materialsuche für eine Chronik für Barbarossa begonnen. Er selber konnte bis zu seinem Tod 1158 nur die ersten beiden Bücher fertigstellen. Sein Schüler Rahewin führte das Werk fort.

2 Ebd., S. 23.

noch erzählt und geschrieben.<sup>3</sup> Die Basis für den Mythos<sup>4</sup> Barbarossa war somit bereits zu Lebzeiten bereitet. Die ungewissen Umstände seines Todes – der Kaiser ertrank während des Dritten Kreuzzuges 1190 im Saleph (heute Gökusu in der Süd-Türkei) – sowie seine ungeklärte Grablege ließen in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten die unterschiedlichsten Mutmaßungen über einen geheimen Aufenthaltsort aufkommen.<sup>5</sup> Ins Sagenhafte gesteigert wurden diese nach dem Tod von Barbarossas nicht minder berühmtem Enkel Friedrichs II., denn auf seine Person wurde die Vorstellung einer Wiederkehr projiziert. Aus beiden Kaisergestalten entstand letztlich ein phantasmagorisches Konstrukt, das auf einem nicht nur im europäischen Kulturraum häufig anzutreffenden literarisch-mythologischen Wandermotiv beruht, nämlich dem Motiv der „Bergentrückung“.<sup>6</sup> Dem Volksglauben zufolge ist ein großer Held oder Herrscher nicht tot, sondern befindet sich schlafend in einer tiefen Berghöhle, von wo aus er in der Stunde der größten Not als Retter zu seinem Volk zurückkehren wird.

Die deutsche Geschichte ist bekanntlich reich an solchen Stunden der Not, die aber allem Anschein nach den im Kyffhäuser schlafenden Kaiser nicht zur erhofften Wiederkehr bewegen mochten.<sup>7</sup> Doch Mythen und Symboliken erschließen sich dem Rezipienten nie in eindeutiger Weise, sie sind vielmehr gekennzeichnet durch vielschichtige Ambiguitäten sowie individuelle Interpretationsmöglichkeiten und bilden somit „die narrative Grundlage der

- 
- 3 Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von Hans Fromm. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer. Frankfurt a. M. 1992, S. 723 (Bl. 347, V. 13ff.) – Vgl. auch: Claudia Brinker-von der Heyde: Die literarische Welt des Mittelalters. Darmstadt 2007, S. 62.
  - 4 Zum Begriff des Mythos und den verschiedenen Deutungsansätzen vgl. Heike Bartel: Mythos in der Literatur. Münster 2004 (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele, 7), S. 15ff.
  - 5 Siehe dazu: Stefan Weinfurter: Mythos Barbarossa. Heiliges Reich und Weltkaiseridee. In: Helmut Altrichter u. a. (Hrsg.): Mythen in der Geschichte. Freiburg im Breisgau 2004, S. 237-260; Knut Görich: Friedrich Barbarossa – Vom erlösten Kaiser zum Kaiser als nationaler Erlösergestalt. In: Johannes Fried, Olaf B. Rader (Hrsg.): Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends. München 2011, S. 196ff.
  - 6 Vgl. Wolfgang Stammler: Bergentrückt. In: Hanns Bächtold-Sträubli, Eduard Hoffmann-Krayer (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (HWA), Bd. 1. Berlin, Leipzig 1927 (Reprint Berlin, Boston 2019), Sp. 1056-1071.
  - 7 Ein Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu den Barbarossamythen ist zu finden bei: Herfried Münkler: Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin 2009, S. 497.

symbolischen Ordnung eines Gemeinwesens“.<sup>8</sup> Da ein Mythos nie selbstdeutend ist, erklärt er sich „zum großen Teil daraus, wozu der Mensch ihn benutzt“.<sup>9</sup> Dass das Deutschland des 19. Jahrhunderts zu einem regelrechten „Dorado der politischen Mythographie“<sup>10</sup> wurde und dass im Zuge dessen sich eine symbolträchtige, landesweite „Verdenkmalung“ bedeutsamer Orte und Landschaften entwickelte<sup>11</sup>, zeigt den hohen politisch-kulturellen Wirkungsgrad des Mythos im Rahmen der nationalen Einigungsbestrebungen nach den Befreiungskriegen. Für die Dichter und Denker jener Zeit eröffneten sich hier weite Betätigungsfelder. Dem entrückten Barbarossa als möglicher oder auch fraglicher Erlösergestalt galt besonderes Interesse, wie es sich in einer Vielzahl teils pathetischer, teils ironischer Balladen und Gedichte widerspiegelt.<sup>12</sup> Genannt seien an dieser Stelle Friedrich Rückerts *Kaiser Barbarossa* (1817), Hoffmann von Fallerslebens *Im Jahre 1812* (1840) sowie die dichterische Traumbegegnung Heinrich Heines mit Barbarossa in *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1849).

### *Entstehung und Überlieferung von Christian Dietrich Grabbes Barbarossa-Gedicht*

Vom „Hohenstaufen-Fieber“ seiner Zeit ergriffen, beschäftigte sich Christian Dietrich Grabbe seit 1826 intensiv mit dem mittelalterlichen Herrschergeschlecht, dessen Geschichte er in ein dramatisches, einen mehrteiligen Zyklus von Tragödien umfassendes „Nationalwerk“ umzusetzen gedachte.<sup>13</sup> Doch bereits nach den ersten beiden Teilen, *Kaiser Friedrich Barbarossa* (1829) und *Kaiser Heinrich der Sechste* (1830), war der anfängliche Elan verflogen, das Unternehmen fand ein abruptes Ende. Vorrang hatte nun die Arbeit an seinem nächsten Drama *Napoleon oder die hundert Tage*, das 1831 bei seinem Freund

8 Ebd., S. 15.

9 Simone de Beauvoir, zit. nach Bartel: Mythos in der Literatur (Anm. 4), S. 19.

10 Ebd., S. 17.

11 Ebd., S. 18.

12 Bertram Wallrath (Hrsg.): *Barbarossa. Sagen, Gedichte und Balladen von Kaiser Friedrich Rotbart und den Staufern*. München 1989; Diana Maria Friz: *Wo Barbarossa schläft – der Kyffhäuser. Der Traum vom Deutschen Reich*. Weinheim, Basel 1991, S.221ff. – Grabbes *Barbarossa-Gedicht* findet sich in keinem dieser Bände.

13 Annette von Boetticher: „Denn was der Kaiser schafft, das kann der Dichter zaubern!“ Zur Entstehung, Konzeption und Rezeption von Grabbes *Barbarossa-Tragödie*. In: *Grabbe-Jahrbuch 39* (2020), S. 72-88; Sylvie Le Moël: „In fabelhafter Vorzeit Dämmerung...“ Mythos Geschichte und Mythos Literatur in Grabbes *Hohenstaufen-Dramen*. In: *Grabbe-Jahrbuch 37* (2018), S. 54-65.

Georg Ferdinand Kettembeil in der Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt erschien.

Grabbes in Prosa verfasstes, posthum veröffentlichtes Barbarossa-Gedicht ist als spontanes Zufallsprodukt anzusehen, über dessen Entstehung wir heute durch einen Brief von Grabbe selbst sowie durch die überlieferte Korrespondenz Louise Christiane Clostermeiers, Grabbes späterer Ehefrau, mit Ferdinand Freiligrath Kenntnis beziehen.

Obwohl in unmittelbarer Nachbarschaft geboren, kam es nur zu wenigen persönlichen Begegnungen zwischen Grabbe und Freiligrath, zu groß war wohl der Altersunterschied und zu unterschiedlich gestalteten sich die beruflichen wie auch geographischen Lebenswege. Engen Briefkontakt pflegte Freiligrath jedoch zu Louise Christiane Clostermeier, der gegenüber er sich mehrfach voller Hochachtung über das Schaffen ihres künftigen Mannes äußerte. Sein persönlich zwiespältiges Verhältnis zu dem älteren Kollegen gestand er dagegen nur seiner Verlobten Lina Schwoßmann: „Mich hat Grabbe, seit ich ihn erkannte, auf eine merkwürdige Weise angezogen, abgestoßen, bewegt und erschüttert!“<sup>14</sup>

Grabbe war durchaus angetan von Freiligraths dichterische Fähigkeiten, sah aber noch Entwicklungspotential des „Ferdinändchen“<sup>15</sup>, wie er ihn gelegentlich nannte. So bemängelte er beispielsweise, dass der junge Dichter noch zu sehr der „Matthisson’schen Schule“ verhaftet sei, aber „[er] überflügelt uns vielleicht bald, denn er ist jünger.“ (V, 344)

Ungeachtet dieser marginalen Kritik war Grabbe bereit, einige Gedichte Freiligraths der Redaktion des *Cottaischen Morgenblattes* zum Druck zu empfehlen, woraufhin Freiligrath ihm über Louise Christiane am 31. März 1831 seine jüngsten Versuche mit der Bitte um Prüfung übersandte. Darunter befand sich auch

---

14 Brief vom 27. Februar 1838. Vgl. Gisberte Freiligrath: Beiträge zur Biographie Ferdinand Freiligraths. Minden 1889, S. 85. – Freiligraths Gedicht *Bei Grabbes Tod* (1836) entstand aus einer tiefempfundenen Betroffenheit, wie aus seinem Brief an die Witwe hervorgeht: „Daß Ihnen meine Strophen auf Grabbe’s Tod willkommen gewesen sind, höre ich mit herzlicher Freude. Sie strömten mir heiß aus dem Herzen; [...]“. Alfred Bergmann: Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold insbesondere mit Louise Christiane der späteren Gattin Grabbes. Detmold 1953, S. 69. – Auch war es Freiligrath ein besonderes Anliegen, Grabbes Nachlass für die Nachwelt gesichert zu wissen. Siehe dazu: Detlev Hellfaier: „Schöpfungen eines genialen Dichters“. Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Werke Christian Dietrich Grabbes. In: Grabbe Jahrbuch 39 (2020), S. 141-164.

15 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 14), S. 79.

sein 1829 verfasstes Gedicht *Barbarossas erstes Erwachen*.<sup>16</sup> Wie andere Dichter auch bediente sich Freiligrath hier aus dem „Bildreservoir der Träume“<sup>17</sup> als poetischem Stilmittel. In sieben der insgesamt zehn Strophen geht es hauptsächlich um die Hinrichtung Konradins, des letzten legitimen Staufers, am 29. Oktober 1268 in Neapel, was Barbarossa – so im Gedicht – erstmals aus seinem tiefen Schlaf im Kyffhäuser aufschrecken lässt. Form und Aussage der Verse konnten Grabbe nicht recht überzeugen. „Was geht uns jetzt Conradins, des Secundaners, Ermordung an?“, heißt es in seinem Brief am 17. Juli 1831 an seine spätere Frau. (V, 344) Seiner Ansicht nach fehlte es dem Gedicht an Gegenwartsbezogenheit und tieferer Aussagekraft.<sup>18</sup> Im selben Brief schrieb Grabbe weiter: „Wie Menschen verschieden sind, zeigt das tolle Ding von Barbarossa, welches ich von meiner Hand beilege. Es entstand heute, als ich Freiligraths Traum von Conradin und Friedrich von Oestreich [i. e. Baden] las.“ (V, 344)

Grabbes damals titelloses Gedicht als spontane Entgegnung auf Freiligrath verblieb zunächst im privaten Bereich und war wohl nie für eine Publikation gedacht. Kurz vor seinem Tod erhielt Grabbe aus Koblenz vom Mitherausgeber des *Rheinischen Odeon*, Dr. Ignaz Hub, die Anfrage nach einem Beitrag für die Zeitschrift. Grabbe erklärte sich bereit, ein „besonderes Gedicht“ (IV, 657) zu verfassen. Das bereits mehrere Jahre zuvor entstandene Barbarossa-Gedicht stand allem Anschein nicht zur Debatte, war möglicherweise sogar in Vergessenheit geraten. Grabbes Tod am 12. September 1836 verhinderte die weitere Ausführung seiner Pläne. Ferdinand Freiligrath, wie Hub Herausgeber des *Rheinischen Odeons*, war es, der Louise Christiane Grabbe am 8. Mai 1837 kontaktierte und sie u. a. auf den geplanten zweiten Jahrgang des *Rheinischen Odeon* ansprach:

---

16 Das Gedicht erschien jedoch erstmals nicht im Cotta-Verlag, sondern in: Moritz Bachmann: Kränze. 1. Frühlingsblumen. Rinteln 1834, S. 111-113 (Siehe auch IV, 659).

17 Monica Tempian: „Ein Traum, gar seltsam schauerlich...“. Romantikerbschaft und Experimentalpsychologie in der Traumdichtung Heinrich Heines. Göttingen 2005, S. 35.

18 Eine tiefere Analyse des Freiligrath'schen Gedichts soll hier nicht weiterverfolgt werden. Möglicherweise zog Freiligrath jedoch mit der bis ins Detail gehenden Schilderung der öffentlichen Hinrichtung im 13. Jahrhundert Parallelen zu den Ereignissen der damals noch zur jüngeren Vergangenheit angehörenden Französischen Revolution. Das als Traumerleben kaschierte Geschehen könnte als „Chiffrierung eines latenten gesellschaftlichen, politischen“ Kontextes verstanden werden. Siehe dazu auch Tempian: „Ein Traum, gar seltsam schauerlich...“ (Anm. 17), S. 35. Hier bezogen auf die Dichtung Heinrich Heines.

Der erste, im Sept. vor. Jahrs erschienene, Jahrgang des ‚Rhein. Odeon‘ (von dem ich Ihnen binnen Kurzem ein Exemplar sende) ist auf die Ihnen bewußte Weise ohne Grabbe's Bild u. Beiträge herausgekommen. Ersteres ist übrigens, wie mir mein Freund Hub noch kürzlich geschrieben, nach einer Zeichnung von Heine in Düsseldorf bereits im Steindruck vollendet, u. wird dem zweiten, im Herbst erscheinenden Jahrgange bestimmt vorgebunden. [...] Der Rest (u. was Sie uns vielleicht aus Grabbe's Nachlaß noch bestimmen könnten) bleibt dem zweiten Jahrgang des Odeon vorbehalten.<sup>19</sup>

Louise Christiane Grabbe reagierte umgehend mit einem langen Schreiben, in dem es u. a. heißt:

Das einzige Gedicht, was ich von Grabbe noch besitze, schließe ich hier an, u. bitte Sie zu prüfen, ob es nicht vielleicht zu schlecht ist, um im Odeon aufgenommen zu werden. Denn wir wollen doch seinen Dichterruhm nicht gern schaden. Er hatte das Ding einmal, am 17. Jul. 1831, schnell um mich zu amüsiren, aus dem Aermel geschüttelt, als wir Ihnen, mir überschickten, Traum von Conradin u. Friedrich v. Osterreich gelesen. Es scheint mir fast, wenn ich nicht eine große Unwissenheit an den Tag lege, als wenn sich darinn ein Schreibfehler befände. Grabbe sagt nämlich darinn ‚Auf Genieveve!‘ Wenn er hier nun nicht die H. Genoveva I gemeint, (Ste. Geneviève) so weiß ich nicht, was er mit jenen Ausdruck bezieht. Sie werden das wissen u. nöthigenfalls gütigst corrigiren. Auch gebe ich Ihnen anheim, ob nicht etwa gegen das Ende (durch das Einschleichen einer Sylbe) eine kleine Correctur nothwendig. Ich überlasse das Ihrer Meisterhand.<sup>20</sup>

Wie von Freiligrath angekündigt, erschienen das Gedicht *Barbarossa* mit dem Zusatz: „Von des Dichters Wittve der Redaktion mitgetheilt (1831)“ auf den Seiten 439-441, weiterhin ein Fragment aus der *Hermannsschlacht* auf den Seiten 442-447 im zweiten Jahrgang 1838 des *Rheinischen Odeon*, der dem Gedächtnis des Dichters gewidmet war.<sup>21</sup> Der Titelseite mit dem Vermerk: „Mit Grabbe's Bildniß.“ war die erwähnte Lithographie nach der Zeichnung Wilhelm Heines vorangestellt.<sup>22</sup> Der Band stieß auf reges Interesse. „Hub's ‚Grab zu Detmold‘

19 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 14), S. 70f.

20 Ebd., S.74f.

21 Der Band enthält zudem zwei Gedichte auf Grabbe: *Das Grab zu Detmold* (S. 435-438) von Ignaz Hub, der Grabbe zu Ehren alle dessen Titelfiguren erscheinen lässt, darunter auch in der zehnten Strophe *Barbarossa*: „Es trifft der Barbarossa vom fremden Tarsus ein.“ – Des Weiteren *Zu Grabbe's Bildniß* (S. 448) von Martin Runkel, „Von einem mehrjährigen Freunde, als er [von] Grabbes Tode erfuhr.“

22 Siehe dazu auch: Detlev Hellfaier: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) Porträt. Lithographie von W. Severin nach einer Zeichnung von Wilhelm Heine, 1835/36

will jeder lesen.“<sup>23</sup> berichtete Louise Christiane Grabbe Freiligrath am 29. April 1838. Enttäuscht war die Witwe allerdings vom Porträt des Verstorbenen: „Die Hofnung in Hinsicht auf ein treues Bildniß von Grabbe hat sich leider im Odeon nicht erfüllen wollen.“<sup>24</sup> Zeitgenössische Reaktionen, Rezensionen oder Kommentare zum Barbarossa-Gedicht sind nicht überliefert.

Die Publikation des Gedichts im *Rheinischen Odeon* gilt heute als die früheste authentische Überlieferung aus dem 19. Jahrhundert. Weder Grabbes Niederschrift noch die Abschrift seiner Frau sind erhalten geblieben. Die intensiven Recherchen Alfred Bergmanns ergaben, dass sich das Originalmanuskript um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz des Schriftstellers Friedrich Saß in Berlin befand, der es für eine weitere Veröffentlichung unter dem Titel *Friedrich der Rothbart* 1843 zur Verfügung stellte.<sup>25</sup> Den von Eduard Grisebach 1902 in Berlin herausgegebenen Werken Grabbes lag dagegen nachweislich für das Barbarossa-Gedicht unter der von Grisebach geschaffenen Überschrift *Barbarossa im Kyffhäuser* die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollene Abschrift Louise Christiane Grabbes zugrunde.<sup>26</sup>

### Deutung

In den historischen und literaturhistorischen Forschungen zur Staufferrezeption wird Grabbes Barbarossa-Gedicht in unterschiedlicher Weise, jedoch mit eindeutiger Tendenz, gedeutet als „neues Kapitel der kritischen Barbarossa-Rezeption“<sup>27</sup>, als „Ausdruck völliger politischer Resignation und

---

(1838). In: Schätze aus den Bibliotheken Nordrhein-Westfalens. Hrsg. im Auftrag des Verbandes der Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen. Weilerswist 2005, S. 46-47.

23 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 14), S. 107.

24 Ebd., S. 106. – Auch Freiligrath war nicht glücklich über die recht bohémehafte Darstellung Grabbes. Siehe ebd. seinen Brief vom 8. April 1838 an Louise Christiane Grabbe: „Was sagen Sie nun aber zu Grabbe's Portrait, wie das Odeon es bringt? – Da ich Grabbe seit 1830 nicht mehr gesehen, so kann ich über die Aehnlichkeit kein competentes Urteil abgeben; – doch sollte ich sagen, daß die Auffassung keinesweges eine Grabbe's würdig sein [...]“.

25 Hermann Marggraff (Hrsg.): Politische Geschichte aus Deutschlands Neuzeit. Von Klopstock bis auf die Gegenwart. Leipzig 1843, S. 196-198. Zit. nach IV, 657.

26 Siehe IV, 658f.

27 Camilla G. Kaul: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert. Textband. Köln u. a. 2007 (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 4/1), S. 169.

Apathie<sup>28</sup>, als „Verneinung des Auferstehungs-Mythos“<sup>29</sup> oder auch als literarische „Caprice“ mit zynischen Zügen, mit der Grabbe „den jüngeren und ambitionierten Konkurrenten [Freiligrath]“ überbieten wollte.<sup>30</sup>

Weitere Überlegungen lassen sich anknüpfen, beginnend mit der äußeren Form. Grabbe sprach von dem titellosen Text lediglich als von dem „tollen Ding von Barbarossa“ bzw. benutzte das unpersönliche „Es“. (V, 344) Sechs Jahre später verwendet seine Witwe dafür erstmals den Begriff „Gedicht“<sup>31</sup>, und als solches wurde der Text seinerzeit veröffentlicht und tradiert. Welche Art von Lyrik oder Literatur haben wir also vor uns? Ein Gedicht, eine Ballade, ein Prosagedicht oder eine besondere Form des Freien Verses? Grabbe selbst bietet keine Zuordnungs- und Interpretationshilfen an. Vergegenwärtigen wir uns jedoch, dass Grabbe sich in erster Linie als Dramatiker verstand, erscheint es nicht abwegig, der Einfachheit halber von einer „Szene“ zu sprechen – vielleicht auch von einem Schlussakt, der sich als Epilog des Barbarossa-Dramas eignen würde, ohne dass dies je intendiert worden wäre. Auch ein Einakter wäre vorstellbar. In diesem Falle hätte Grabbe tatsächlich in einem Wurf ein bühnentaugliches Stück „aus dem Ärmel geschüttelt“.<sup>32</sup>

Setzt man also voraus, dass hier kein Gedicht, sondern ein dramatischer Prosa-Text vorliegt, ließe sich die Szene (oder gegebenenfalls der Akt) vom Aufbau her in drei Abschnitte untergliedern.

I. Zunächst gleichsam ein Prolog in Anlehnung an den Chor der griechischen Tragödie, der in die Situation einführt und sie aus einer Außenperspektive kommentiert:

KAISER BARBAROSSA Sitzt am steinernen Tisch,  
Die Gluth der Augen  
Verdeckt

28 Detlev Kopp: Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M. 1982 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur), S. 137.

29 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996, S. 60f.

30 Tobias Bulang: Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser. Frankfurt a. M. u. a. 2003 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, 69), S. 197f.

31 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel (Anm. 14), S. 74.

32 Ebd. – Christiane Louise Grabbes Bedenken, ob das Gedicht eventuell nicht zu „schlecht“ für eine Veröffentlichung sei, dürften aus ihrer Erkenntnis resultieren, dass es sich hier nicht um ein Gedicht im traditionellen Sinne handelte.



Vom niedergestürzten Augenliede.  
Sein rother Bart  
Wächst durch den Tisch  
Seit Jahrhunderten, –  
Er merkt es nicht.  
Der Kiffhäuser  
Thürmt sich über ihn,  
Sein Leichenstein,  
Und erdrückt ihn nicht.  
Er schlummert süß  
Und das ist besser als das Leben –  
Er weiß nicht, was ihn quält.  
Nur Träume zieh'n  
Ihm leider durch das Haupt –  
Dann schüttelt er es,  
Unwillig,  
Als stört' in seiner Seligkeit ihn eine Fliege. (IV, 348)

II. Folgend ein Dialog mit der Außenwelt – in chronologischer Abfolge bezogen auf historische Ereignisse des 13. bis 19. Jahrhunderts. Würde man eine Bühnenauffassung annehmen, wären die hier im Stil journalistischer Schlagzeilen formulierten Zurufe vermutlich, wie bei Grabbe üblich, mit „h. d. S.“ gekennzeichnet:

„Conradin fällt, Hohenstaufe!“  
Er:  
„Laß den dummen Jungen fallen,  
Nicht einmal frühreif,  
Wird er aus ahnenstolzer Blindheit  
Frühalt. – Laß mich schlummern!“  
„Dein Geschlecht vergeht!“  
Er:  
„Ist keine Kunst,  
Bin auch vergangen,  
Und Andere wie ich. – Laß mich schlummern!“  
„Luther besiegt den Papst!“  
Er:  
„Statt Eines  
Viele Pfaffen –  
Statt Despotie  
Nun Aristokratie,  
Dann Demokratie,  
Dann Oligarchie,

Dann Nichts  
 Im Kirchentum als Kirchen,  
 Und auch die zuletzt – –  
 Weg Fliege! – Laß mich schlummern!“  
 „Frankreich besiegt  
 Dein Deutschland!“  
 Er:  
 „Das kehrt sich wieder um,  
 Wie Alles. – Laß mich schlummern!“  
 „Bastille gestürmt,  
 Freiheit proclamirt!“  
 Er:  
 „Skaven gemacht! – Laß mich schlummern!“  
 „Napoleon!“  
 Er:  
 „Verzogener  
 Revolutionssohn! – Laß mich schlummern!“  
 „Die Lilien wieder“  
 Er:  
 „Sind schwächliche Blumen! – Laß mich schlummern!“  
 „Das Tricolor weit flatternd wieder  
 Auf G é n e v i è v e!  
 Roth wie Blut,  
 Weiß wie Licht,  
 Blau wie Himmel!“ (IV, 348f.)

III. Als abschließendes Fazit in einem Schlussmonolog oder auch inneren Monolog eine grundsätzliche Weltbetrachtung und prophetische Zukunftsvision. In einem Gedicht wäre dieser Teil als Gedankenlyrik zu verstehen.

Er:  
 „Ja, Freiheit gut,  
 Verlockend schön –  
 Die Völker erheben sich, – Die Meere gebären vielleicht –  
 Die Gestirne bekämpfen sich vielleicht –  
 Die Seelen der Erden,  
 Der Sonnen Brechen empor und streiten vielleicht –  
 Neue Götter,  
 Unnennbare Welten  
 Dringen herein, –  
 Doch nie sind Gott und Mensch und Welt des Glückes werth,  
 So lang Keiner sich selbst bekehrt!  
 Breche die Welt –

Ich will schlummern, – besser todt, als erwachen,  
So lang ich selbst nicht besser bin als – Barbarossa!“ (IV, 349f.)

Grabbe verfasste diesen Text drei Wochen nach seiner endgültigen Entscheidung, den geplanten Hohenstaufen-Zyklus nicht mehr fortzusetzen. Die Begründung am 25. Juni 1831 lautete: „Die Hohenstaufen setze ich nicht fort. Sie sind zu klein für die Zeit, und ach – auch unsere Zeit ist mehr toll als groß.“ (V, 342) Der lethargisch wirkende Barbarossa im Gedicht hat nichts mehr gemein mit der ehrgeizigen, von sich selbst überzeugten Herrschergestalt des Dramas. Im Kyffhäuser, unter seinem Leichenstein, befindet sich der Kaiser in einem Zustand des Nicht-Lebens, der in der griechischen Mythologie dem Reich des Hypnos entspräche. Er sitzt am Tisch, merkt nichts, weiß nichts, nichts erdrückt ihn, er schlummert süß und genießt den Dämmer Schlaf mehr als das einstige Leben. Die politischen Ereignisse der späteren Jahrhunderte erreichen ihn lediglich in transformierter Form als in lästige Träume gekleidete Rufe aus der Außenwelt: Die Hinrichtung seine Ururenkels Konradin, der Beginn der „kaiserlosen Zeit“ des Interregnums, die Reformation und die damit verbundene konfessionelle Spaltung Deutschlands und Europas, Napoleons Eroberungskriege, der Sturm auf die Bastille und der Beginn der Französischen Revolution, die erneute Herrschaft Napoleons, nach dessen Verbannung die Restauration der Monarchie in Frankreich unter Ludwig XVIII. und Karl X. und schließlich das Ende des Ersten Französischen Kaiserreichs durch die Julirevolution 1830.

Die Auflistung einschneidender historischer Ereignisse, die das Eingreifen einer höheren Ordnungsmacht dringend notwendig erscheinen lassen, reicht bis in Grabbes unmittelbare Gegenwart. Leicht ließe sie sich bis in unsere Zeit fortführen. Fest steht: Nach Grabbe wäre Barbarossas Reaktion vermutlich stets die gleiche, eine abweisende Erwiderung mit der Bitte: „Laß mich schlummern“. Auch an seinem Fazit würde sich nichts ändern: Er wäre nicht bereit, als *deus ex machina* rettend in eine Welt einzugreifen, in der der Mensch sich der Chance zur Selbstbekehrung widersetzt und in der nicht nur Politik und Gesellschaft, sondern auch die Naturgewalten und der gesamte Kosmos im Begriff sind, außer Kontrolle zu geraten.

Wie in seinen Dramen zeigt sich Grabbe auch in diesem kurzen Text als „exponierter Vertreter der antiidealistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts.“<sup>33</sup> Wie im Zeitraffer wird der teleologische Geschichtsprozess als „nicht abreißende

---

33 Winfried Freund: Grabbes Gegenentwürfe – Ein Aspekt seines Lebens und seiner Kunst. In: Winfried Freund (Hrsg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München 1986, S. 10.

Kette von Katastrophen<sup>34</sup> dargestellt. Grabbes destruktive Weltsicht geht jedoch literarisch stets einher mit Ironie und Parodie, so auch hier: Nicht die symbolträchtigen Odin'schen Raben als Informationsvermittler schwirren dem schlafenden Barbarossa um den Kopf. Bei Grabbe mutieren sie zu lästigen Traumfliegen, die es zu verscheuchen gilt, ohne auf die Konsequenzen einer solchen Missachtung Rücksicht zu nehmen, mit der Odin gewarnt wurde.<sup>35</sup>

Mit seinem als Szene zu verstehenden Barbarossa-Gedicht erteilte Grabbe nicht nur der romantisierenden Sichtweise des Barbarossa-Mythos und der Mittelalterverklärung seiner Zeit eine Absage, sondern zog damit auch den Schlussstrich unter sein ursprünglich groß angelegtes Hohenstaufenvorhaben.

---

34 Ebd.

35 Im ursprünglich sogenannten Vorschadenslied der älteren Edda warnen die Raben Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung) den Göttervater vor Herrschafts- und Kontrollverlust:

[...] Doch niemals verscheuche das Rabenpaar,  
 Denn wenn Erinnerung endet,  
 Wenn der Gedanke belebende Schar  
 Vom Geistesthrone entwendet,  
 Dann schwächst Du die hehre Gottesmacht  
 Und wirst zum Untergang eilen,  
 Dann droht und naht die letzte Schlacht,  
 Du wirst das Verderben teilen. – [...]

In Eposform von Agnes Kayser-Langerhannß: *Odin. Nordische Mythologie*. München 1881 [Reprint Augsburg 1999], S. 9. – S. auch die Erläuterungen zum Edda-Text bei Friedrich Wilhelm Bergmann (Hrsg.): *Weggewohnts Lied [Vegtams Kvida]. Der Odins Raben Orakelgesang [Hrafna Galdr Odins]. Der Seherin Voraussicht [Völu Spá]. Drei Eschatologische Gedichte der Saemunds-Edda*. Straßburg 1875 [Reprint Berlin 2019], S. 123ff.

DETLEV HELLFAIER (DETMOLD)

## Studenten, Advokaten und Poeten – Grabbe und Köchy\*

Vom Studium in Berlin im Frühjahr 1823 in seine im Vergleich zur preußischen Residenz eher überschaubare Heimatstadt Braunschweig zurückgekehrt, haderte Karl Köchy mit seiner Lebenssituation: Er vermisste seine Kommilitonen, und seine „Gemüthsstimmung“ wurde „immer unfreundlicher und dunkler“. Als Ursachen dafür machte er „die beklemmende, treibende Nähe des Exams“ und „eine entsetzliche Leere“ aus, die sich in müßigen Stunden einstellte. Und das, obwohl seine Eltern sich alle Mühe gaben, ihm den Alltag so angenehm wie möglich zu gestalten. Es wurde ihm schmerzlich bewusst, „was ich an meinen Freunden in Berlin [...] verloren [habe]“, und er bedauerte zutiefst, dass man sich in der gemeinsamen Zeit nur selten versichert hat, „wie man sich schätzt und liebt“. Empfänger dieser schönen Zeilen war Köchys Studienfreund Christian Dietrich Grabbe, den es, in der Hoffnung, eine Theaterlaufbahn einschlagen zu können, zwischenzeitlich nach Dresden geführt hatte.<sup>1</sup> Zu den Berliner Vertrauten, denen der Kandidat Köchy nachtrauerte, zählten neben Grabbe vornehmlich die Studenten, meist Juristen, Wilhelm Lebrecht von Borch, Karl Ludwig Gründler, Ludwig Christian Gustorf, Ludwig Hundrich, August Ludwig Robert und Friedrich von Uechtritz; auch Heinrich Heine gehörte zeitweilig diesem Kreis an. Grabbe hatte sich bekanntlich nach Ostern 1822 an der Universität in Berlin eingeschrieben, um dort sein in Leipzig begonnenes Jurastudium fortzusetzen. Allerdings dürften für den Wechsel in die preußische Hauptstadt in erster Linie die dortigen kulturellen Möglichkeiten, namentlich Dramaturgie, Schauspielkunst und Theater, ausschlaggebend gewesen sein. Es ist nicht überliefert, ob ihm Karl Köchy zuvor ein Begriff gewesen ist, ausgeschlossen ist das keineswegs, denn immerhin hatte dieser bereits im Jahr zuvor mit einer viel beachteten theatertheoretischen Abhandlung *Über die deutsche Bühne* debütiert, in der er u. a. für ein gehobenes Bildungstheater und eine Aufwertung des Schauspielerstandes eintritt sowie der Natürlichkeit von Sprache

---

\* Der Beitrag erschien zuerst unter dem Titel „Wenn Sie doch etwas für das Theater lieferten!“ – Christian Dietrich Grabbe und Karl Köchy“ in: Matthias Schulze (Hrsg.): *Historisches Erbe und zeitgemäße Informationsinfrastrukturen: Bibliotheken am Anfang des 21. Jahrhunderts*. Festschrift für Axel Halle. Kassel 2020, S. 455-478.

1 Karl Köchy an Christian Dietrich Grabbe, Braunschweig, 24. Juli 1823 (V, 86). Briefe und Werke Grabbes sind über das Christian-Dietrich-Grabbe-Portal recherchierbar: <<http://www.grabbe-portal.de>> Stand: 13. Oktober 2021.

und individuellem Charakter des Schauspielers den Vorrang vor dem deklamatorischen Stil der Weimarer Schule einräumt.<sup>2</sup>

Die Berliner Zeit Grabbes ist wiederholt publizistisch behandelt worden und hat darüber hinaus in allen gängigen Untersuchungen zu Leben und Werk als Entwicklungsschritt des Dramatikers die gebührende Berücksichtigung gefunden.<sup>3</sup> Die eher dünne Quellenlage zu diesem kurzen Lebensabschnitt hat sich seither nicht vermehrt, doch scheint es lohnend, die Schnittmengen der beiden einander ganz offensichtlich zugetanen Protagonisten Grabbe und Köchy noch einmal aufzuzeigen. Während Grabbes Daten als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können, sind Köchys wichtigste Lebensstationen etwas ausführlicher in Erinnerung zu rufen.<sup>4</sup> Am 26. Oktober 1799 wurde er in Braunschweig geboren, war damit zwei Jahre älter als Grabbe und stammte aus einer Honoratioren-Familie der Stadt an der Oker. Ebendort besuchte er das Gymnasium Katharineum. Einer seiner Mitschüler an dieser traditionsreichen Lehranstalt war August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Dieser bewunderte Köchy

- 
- 2 Constantin Bauer: Karl Köchy. In: Heinrich Spiero (Hrsg.): Wilhelm Raabe und sein Lebenskreis. Festschrift zum 100. Geburtstag des Dichters, Berlin-Grünwald 1931, S. 72-78, hier S. 74; Karl Steinacker: Abklang der Aufklärung und Wiederhall der Romantik in Braunschweig, Braunschweig 1939 (Braunschweiger Werkstücke, 10), S. 103.
  - 3 Vgl. u. a. Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben, Werk, Wirkung, Berlin 1983; ders.: Christian Dietrich Grabbe. Leben und Werk, Leipzig 1986; Olaf Kutzmutz: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld 1995; Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998; Jörg Aufenanger: Das Lachen der Verzweiflung, Grabbe, ein Leben. Frankfurt a. M. 2001; ferner Detlev Hellfaier, Karl-Alexander Hellfaier: Christian Dietrich Grabbe – Berlin 1822/23. Berlin 1982 (Ausstellungsführer der Freien Universität, 7), dazu Detlev Hellfaier: Grabbes Studienzeit in Berlin. In: Grabbe-Jahrbuch 2 (1983), S. 131-137, sowie Julia Hiller von Gaertringen, Detlev Hellfaier: Grabbe im Original. Autographen, Bilder, Dokumente. Detmold 2001 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 35), S. 24-48; mit einigen Irrtümern Kurt Roessler: Auf den Spuren des jungen Grabbe: Christian Dietrich Grabbe in Leipzig, Berlin, Dresden und Braunschweig von Mai 1820 bis August 1823. Exkursion der Grabbe-Gesellschaft Detmold e. V. (...). Bornheim 2004.
  - 4 Zu Köchy vgl. Joseph Kürschner: Köchy, Karl Georg Heinrich Eduard. In: Allgemeine Deutsche Biographie 16. Leipzig 1882, S. 414f.; Bauer: Karl Köchy (Anm. 2), S. 72-78; Wilhelm Kosch: Deutsches Theater-Lexikon. Klagenfurt 1960, S. 1043; ders.: Deutsches Literatur-Lexikon, Bd. 9, 3. Aufl. Bern 1984, Sp. 48; Alfred Bergmann (V, 454-457); Eberhard Rohse: Karl Köchy. In: Horst-Rüdiger Jarck (Hrsg.): Braunschweigisches biographisches Lexikon, 19. und 20. Jahrhundert. Hannover 1996, S. 333.

im Stillen, doch mochte der ihm „niemals so recht gefallen“, denn offensichtlich fühlte er sich von ihm als Poet nicht ernst genommen.<sup>5</sup> Mit Datum vom 21. Oktober 1815 wurde Köchy am Collegium Carolinum in Braunschweig mit dem Hinweis, ein Studium der Rechtswissenschaften anzustreben, immatrikuliert. Beim Carolinum handelte es sich um ein 1745 gegründetes Institut, das sich vorrangig die akademische Vorbildung und Hinführung zum Studium an einer Landesuniversität zum Ziele gesetzt hatte; es ist die Keimzelle der heutigen Technischen Universität Carolo-Wilhelmina. Sein Vater, Johann Carl Theodor, war dort von 1798 bis 1838 als Gymnasialprofessor für italienische und französische Sprache und Literatur tätig.<sup>6</sup> Das juristische Studium nahm Köchy anschließend im Wintersemester 1817/18 in Göttingen auf<sup>7</sup>, wo er bis 1819 studierte, ehe er an die Universität in Berlin wechselte. Dort legte er seine Schwerpunkte zunehmend auf das Studium der Kunst und Philosophie und zählte alsbald zu den Mitgliedern oder sogar Gründern des oben genannten regen literarischen Kreises. Im Juni 1823 wurde er in Marburg zum Dr. phil. promoviert und kehrte anschließend nach Braunschweig zurück. Vor der braunschweigischen Regierungskanzlei in Wolfenbüttel bestand er in der Folgezeit das juristische Examen und ließ sich in seiner Vaterstadt als Advokat nieder.

Seit jeher stand er dem Nationaltheater (seit 1828 Herzogliches Hoftheater) in Braunschweig nahe; das befand sich seit 1818 unter der Leitung des Schriftstellers und Bühnenauteurs August Klingemann. Köchy besuchte dessen

- 
- 5 August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: *Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Bd. 1. Hannover 1868, S. 81; Steinacker: *Abklang der Aufklärung* (Anm. 2), S. 102; vgl. auch Johann-Dietrich Bödeker (Hrsg.): *1415-1965. Gymnasium Martino-Katharineum Braunschweig. Festschrift zur 550-Jahr-Feier*. Braunschweig 1965, S. 47; Henning Steinführer (Hrsg.): *Stadt, Schule, Kirche – Martino-Katharineum 1415-2015 [Ausstellungskatalog]*. Braunschweig 2015 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Braunschweig, 3), S. 35f.; die jüngste Biographie Hoffmanns geht auf sein Verhältnis zu Köchy nicht ein, vgl. Bernt Ture von Zur Mühlen: *Hoffmann von Fallersleben. Biographie*, 3. Aufl. Göttingen 2014.
  - 6 Peter Düsterdieck: *Die Matrikel des Collegium Carolinum und der Technischen Hochschule Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 1745-1900*. Hildesheim 1983 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, 9, 5), S. 36, Nr. 1675, Online: <<http://digibib.tu-bs.de/?docid=00022660>>, Stand: 13. Oktober 2021; Helmuth Albrecht: *Catalogus Professorum der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig. T. 1: Lehrkräfte am Collegium Carolinum 1746-1877*. Braunschweig 1986, S. 43; zum Collegium Carolinum vgl. Gerd Biegel: *Collegium Carolinum und Technische Universität Braunschweig. 250 Jahre braunschweigische Universitätsgeschichte*. Braunschweig 1995.
  - 7 Götz von Selle (Hrsg.): *Die Matrikel der Georg-August-Universität zu Göttingen*, Textband. Hildesheim 1937, S. 593, Nr. 253 zum 30. Oktober 1817.

Aufführungen, schrieb Kritiken, versuchte sich in eigenen kleinen Bühnenstücken und gab später zwei – allerdings nur kurzlebige – Theaterzeitschriften heraus. Nach Aufgabe seiner Anwaltskanzlei folgte er 1830 August Haake, einem Freund aus Braunschweiger Tagen, der von 1818 bis 1823 unter Klingemann am Theater als Schauspieler und Theaterregisseur wirkte, nach Mainz. Dort hatte Haake nach einigen zwischenzeitlichen Engagements die Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters übernommen<sup>8</sup>, ihm hatte Köchy 1821 seine bühnentheoretische Schrift gewidmet. Das Experiment, in Mainz mit Köchy als Theaterkritiker, Dramaturg und Inspizient ein Theater im Stile Klingemanns aufzubauen, schlug allerdings nach kurzer Zeit fehl. So kehrte Köchy nach Klingemanns Tod 1831 nach Braunschweig zurück und wurde, da die Stelle des Generaldirektors unbesetzt blieb, am Herzoglichen Theater zunächst als Sekretär und Theaterdichter angestellt. Er stieg aber in der Folgezeit zum Intendanturrat, Oberregisseur und Dramaturgen auf, 1856 ging er in den Ruhestand. Trotz ungünstiger Arbeitsbedingungen soll unter Köchys Regie besonders das Schauspiel zu hoher Blüte gelangt sein: Neben den seinerzeit beliebten Autoren wie Raupach, Holtei, Laube, Putlitz und anderen kamen auch moderne Stücke, etwa von Gutzkow und Griepenkerl, auf die Bühne, und die Reihe der in Braunschweig engagierten Schauspieler konnte sich sehen lassen.<sup>9</sup> Daneben betätigte er sich als Zeitschriftenredakteur und verfasste poetische und dramatische Werke, eine Novelle und andere Sujets, denen allerdings der durchschlagende Erfolg versagt blieb. Der besonders von Tieck und später von Heine beeinflusste Dichter und Theatermann galt schon bei seinen Zeitgenossen als einer der letzten Romantiker. Seine Zeit als Pensionär verbrachte er in Braunschweig, später in Weimar und zuletzt in Leipzig, wo er am 11. Mai 1880 hoch betagt starb.

Zeugnisse oder Aussagen über das Verhältnis zwischen Grabbe und Köchy aus deren gemeinsamer Berliner Zeit gibt es, soweit sich überblicken lässt, allenfalls mittelbar. Grabbe dürfte Köchy spätestens im August 1822 näher kennengelernt haben. Ob er ähnlich dem gleichfalls von der Universität Leipzig kommenden Friedrich von Uechtritz eine Empfehlung an ihn – vielleicht von

8 Dazu Günther Walz: *Die Geschichte des Theaters in Mainz. Ein Rückblick auf 2000 Jahre Bühnengeschehen*. Mainz 2004, S. 34-37.

9 Köchys Wirken am Theater in Braunschweig behandeln vor allem Fritz Hartmann: *Sechs Bücher Braunschweiger Theatergeschichte*. Wolfenbüttel 1905, S. 448-456, 469-473, 501-510, 526-530 und öfter; Ralf Eisinger: *Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690-1861)*. Braunschweig 1990 (Braunschweiger Werkstücke, 29), S. 243-250; zu Figurinen, Theaterzetteln, Rollenbildern und sonstigen Aufführungsmaterialien des Hoftheaters aus der Zeit von 1831-1861 siehe: *300 Jahre Theater in Braunschweig*. Braunschweig 1990, S. 359-378. Köchy findet in diesem materialreichen Ausstellungskatalog keine Erwähnung.



Tieck? – mitgebracht hat<sup>10</sup>, weiß man nicht. Bei dem „hiesigen Schriftsteller“, der ihn abholte und in seine Wohnung einlud, „wo sich eine Masse von jungen Dichtern und Philosophen versammelt hatte, um mit mir bekannt zu werden“, wie Grabbe seinen Eltern schrieb<sup>11</sup>, dürfte es sich um Karl Köchy gehandelt haben. Dieser wohnte am Ende der Behrenstraße, die galt seinerzeit als „fashionable“, und man wird sogleich an den Salon, der in der Behrenstraße wohnenden Frau von Carayon und ihrer Tochter Victoire in Fontanes *Schach von Wuthenow* erinnert. Das war nicht weit von der Universität und auch fußläufig von Grabbes Zimmer in der Alten Friedrichstraße entfernt. Dort versammelte sich, wie von Uechtritz berichtet, „eine Gesellschaft junger Leute [...], in der ich mich sehr wohl befinde“, und er fügt hinzu, dass er sich Ähnliches in Leipzig vergeblich gewünscht hatte.<sup>12</sup> Diese Gesellschaft war der literarische Zirkel von mindestens neun namentlich bekannten Studenten und Kandidaten, in den Köchy den Kommilitonen aus Detmold einführte.

Über die Treffen dieser literarischen Bohème gibt es die eine oder andere Nachricht. Man traf sich allwöchentlich oder öfter im Hause eines Casinos in der Behrenstraße, im Lesecafé von Johann Stehely in der Jägerstraße/Ecke Charlottenstraße gegenüber dem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt oder im „Chambre garnie“ eines der Mitglieder. Von Borch, von Uechtritz und Köchy werden als Gastgeber genannt. Dabei ist zu vermuten, dass es in der Behrenstraße Köchys Wohnung gewesen sein dürfte, die – zwei Treppen hoch – in eben jenem Haus gelegen war, in dem sich auch ein Casino befand, wie Heinrich Laube schreibt. Der einige Jahre jüngere Laube, der später selbst kurzzeitig in der Behrenstraße gewohnt haben soll, kannte die Vorgänge allerdings nur vom Hörensagen und hat sie 1837 in seinen *Reisenovellen* verarbeitet. Wie schon Alfred Bergmann festgestellt hat, stimmen in der novellistischen Darstellung gewiss nicht alle Fakten mit der Wirklichkeit überein, doch dürften etliche Passagen durchaus authentischen Charakter haben. Danach war ein Teil der anderen Zimmer im Haus in der Behrenstraße „der Sammelpunkt junger Genies“, denn es „fanden sich dort zur Abendzeit die jungen Poeten ein“, Heine und Grabbe, Köchy und von Uechtritz werden aufgezählt, und es dürften auch diese vier gewesen sein, die die literarische Substanz in den Kreis eingebracht haben. Folgt man Laube weiter, so wurden u. a. Texte aus Brentanos *Godwi*, Geschichten aus Achim

10 Wilhelm Steitz: Friedrich von Uechtritz als dramatischer Dichter. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Görlitz 1909, S. 10.

11 Christian Dietrich Grabbe an seine Eltern, Berlin, 3. August 1822 (V, 42).

12 Friedrich von Uechtritz an seine Eltern. Berlin, 28. November 1821. Heinrich Sybel (Vorr.): Erinnerungen an Friedrich von Uechtritz und seine Zeit in Briefen von ihm und an ihn. Leipzig 1884, S. 30.

von Arnims *Trösteinsamkeit* und Kapitel aus dem Doppelroman der Berliner Romantiker um Karl August Varnhagen von Ense *Die Versuche und Hindernisse Karls* rezipiert, währenddessen Heine eher zusammengeklappt in der Ecke saß und „die Pfeilspitzen seiner Lieder vergoldete und schärfte“. Dass Grabbe mit skurrilen Ideen und Auftritten den Kreis aufmischte, mag man gern glauben; ebenso dürfte die Nachricht, dass Köchy ein „portatives Theater“ mit sich führte und darauf Stücke von Holbein, Shakespeare und Parodien aufführte, kaum der Phantasie des Autors entsprungen sein, sondern einen realen Hintergrund haben.<sup>13</sup> Bei dem „portativen Theater“ handelte es sich wohl um eines der in den Salons der Biedermeierzeit und darüber hinaus beliebten Papiertheater, deren Repertoires sich am gängigen Bühnengeschmack orientierten.

Während von Köchy keine schriftlichen Äußerungen über die Treffen des literarischen Zirkels und überhaupt zu seiner Berliner Zeit vorliegen, hält auch Grabbe sich in dieser Hinsicht ausgesprochen bedeckt. Wenn er gegenüber seinen Eltern davon spricht, dass sein Werk ihm „allmählig immer mehr Freunde, Bekannte und Bewunderer“, darunter auch viele Adlige, verschaffe, er sich „hier in einer Gesellschaft“ befände, „welche mich ordentlich liebt“ und er fortfährt, dass es sich um „fast sämtlich junge angestellte Adlige“ handelt, von denen jeder bemüht sei, ihm einen Gefallen zu tun<sup>14</sup>, dann dürfte es sich im Wesentlichen um diesen Kreis von Literatur- und Theaterenthusiasten gehandelt haben, in dem er sich ausnahmslos bewegte. Die Mitteilungen über seine Beliebtheit in Berlin und die Akzeptanz seiner Werke, nämlich *Herzog Theodor von Gothland* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, dienten wohl in erster Linie der eigenen Rechtfertigung und der Beruhigung der Eltern, die einerseits seine Kontakte begrüßten, sich andererseits aber um den erfolgreichen Fortgang seines Studiums sorgten: „Versäume vor allen die Collegia nicht darüber“, mahnte ihn sein Vater. Konkretere Aussagen verdanken wir dem in dieser Zeit gleichfalls literarisch ausgesprochen produktiven Rechtsreferendar Friedrich von Uechtritz, der schon im Jahr zuvor, also 1821, dank Köchy Zugang zu dem Kreis der Literatur- und Theaterfreunde gefunden hatte, daneben aber auch in anderen, meist aristokratischen Zirkeln verkehrte und sich zudem souverän in Teesalons und auf Bällen bewegte. Er fühlte sich in der Gesellschaft der jungen Poeten sehr wohl, räumte aber gegenüber seinen Eltern ein, dass sein „Zirkel von Bekannten

13 Heinrich Laube: *Neue Reisenovellen*, Bd. 1. Mannheim 1837 (*Reisenovellen*, 5), S. 367f.; in Auszügen bei Alfred Bergmann (Hrsg.): *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*. Stuttgart 1968, S. 27f., Nr. 22. Vgl. auch Klaus Nellner: *Heinrich Laube und Detmold. Zu einer Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek*. In: *Heimatland Lippe* 77 (1984), S. 340-347.

14 Christian Dietrich Grabbe an seine Eltern, Berlin, 2. September 1822 (V, 43); Berlin, 29. November 1822 (V, 47f.).

für einen jungen Mann, der erst auf die Universität kommt, gefährlich werden (könnte)“, denn „es sind zum Theil unendlich leichtsinnige Menschen, und um so verführerischer, weil sie dabei sehr liebenswürdig sind“.<sup>15</sup>

Als im Jahre 1855 Karl Zieglers Grabbe-Biographie erschienen war und darin die Schöngesteister in Berlin mit Begrifflichkeiten wie „Zügellosigkeit“, „geniale Liederlichkeit“, „wilde Lust“ und allerlei Frivolitäten bedacht wurden<sup>16</sup>, fühlte sich der in Düsseldorf als Justizrat, anerkannter Dramatiker und Romancier etablierte Friedrich von Uechtritz herausgefordert, die Dinge richtig zu stellen.<sup>17</sup> In einem aufschlussreichen Brief an Friedrich Hebbel räumte er zwar ein, dass es damals in Berlin auch „sehr lockere Gesellen gab“ und niemand ohne Fehl und Tadel gewesen sei, doch könne von „genialer Ausschweifung“ keine Rede sein, allenfalls hätten die Qualität und der Jargon der Gespräche bisweilen die ethischen Normen strapaziert. Das galt gleichermaßen für einige Billets, die später der eine oder andere Teilnehmer mit Grabbe wechselte und die, aus dem Zusammenhang gerissen, zu wilden Spekulationen verführten. Dass gerade Köchy nach Ausweis Zieglers „noch einige Besonnenheit und Regelmäßigkeit bewahrt haben“ soll, ließ von Uechtritz schmunzeln, er verzichtete aber darauf, dessen positive Beurteilung des Verhältnisses von Grabbe zu Köchy zu kommentieren. Und der Biograph, der den Dramatiker noch persönlich gekannt und erlebt hat, berichtet durchaus glaubwürdig, dass der dem Kommilitonen sehr zugetane Köchy zwar wenig auf Grabbe habe einwirken können, doch habe der Köchy später wiederholt „als einen denkenden und sinnigen Kopf“ erwähnt, „dessen Unterhaltung er sehr häufig dazu gebraucht habe, seine eigenen Ideen zu entwickeln und ins Klare zu setzen“,<sup>18</sup> eine Aussage, die doch wohl auf Grabbe selbst zurückgehen dürfte.

Gut erinnerte sich von Uechtritz aber daran, dass man sich bei dem einen oder anderen Mitglied traf und er und Köchy aus Neuerscheinungen u. a. von Tieck und Immermann vortrugen, aber auch Dramen Shakespeares in verteilten Rollen gelesen wurden. Mit Laubes novellistischer Darstellung korrespondiert zudem von Uechtritz' Beobachtung, dass der häufig von Kopfschmerzen geplagte Heine den Treffen meist zusammengekauert in der Sofaecke beigewohnt habe.

15 Friedrich von Uechtritz an seine Eltern, Berlin, 3. Januar 1822. Sybel: Erinnerungen (Anm. 12), S. 32.

16 Karl Ziegler: Grabbes Leben und Charakter, Hamburg 1855 (zit. nach der Faksimile-Ausgabe hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld 2009), S. 47-50.

17 Friedrich von Uechtritz an Friedrich Hebbel, Düsseldorf, 17. Mai 1855. Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Hrsg. von Felix Bamberg, Bd. 2. Berlin 1892, S. 216-219.

18 Ziegler: Grabbes Leben (Anm. 16), S. 49f.

Von „häufigen Schwelgereien“ könne jedoch überhaupt keine Rede sein, das hätten schon die klammen Geldbeutel der Studenten nicht zugelassen, und das Trinkgelage in einem Weinkeller, an das er sich erinnerte, sei eine Episode geblieben. Es liegt auf der Hand, dass nicht nur Klassiker und Zeitgenossen gelesen wurden, sondern die Mitglieder des Zirkels aus eigenen lyrischen, epischen oder dramatischen Versuchen einander vorlasen oder vorlesen ließen. Überliefert ist, dass Köchy, dem von Dritten „eine zu Herzen dringende Stimme“ attestiert wurde<sup>19</sup>, vorzüglich aus von Uechtritz' Drama *Galeazzo Sforza* vorgetragen und den Verfasser zur Überarbeitung des Manuskripts angeregt hat.<sup>20</sup> Und auch Grabbe erinnerte sich noch zwölf Jahre später in Düsseldorf daran, dass eben jener von Uechtritz, von dessen poetischem Talent er im Übrigen wenig hielt, damals „in Berlin so gut gewesen [sei], mein Lustspiel [*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*] vorzulesen“, da er seine eigenen Werke nur schlecht zu deklamieren im Stande gewesen sei.<sup>21</sup> Bleibt anzumerken, dass Heine sich in einem süffisanten Schreiben an den Kommilitonen von Borch alsbald von dem Kreis distanzierte. Während Grabbe und Köchy noch seine Anerkennung fanden – für den einen interessierte er sich, den anderen hielt er für einen wahren Dichter –, äußerte er sich über von Uechtritz eher selbstgefällig-indifferent, für die anderen vier namentlich Genannten fand er nur despektierliche Worte.<sup>22</sup> Die Verbindung Heines mit Grabbe und Köchy in Berlin blieb Zwischenspiel, erst nach 30 Jahren nahm Köchy wieder zu Heine in Paris Kontakt auf und berief sich in einem Referenzschreiben für einen Bekannten auf die alte Freundschaft; eine Antwort Heines ist nicht überliefert.<sup>23</sup>

Die schriftlichen Quellen, sofern sie Grabbe und Köchy in Berlin betreffen, sind damit erschöpft, und es sieht nicht danach aus, dass sich das noch ändern

---

19 Bergmann (V, 456).

20 Friedrich von Uechtritz an seine Eltern, Berlin, 23. November 1821. Sybel, Erinnerungen (Anm. 12), S. 30. Dieses Jugenddrama, das von Uechtritz bereits aus Leipzig mitgebracht hatte, blieb ungedruckt, vgl. Steitz: Friedrich von Uechtritz (Anm. 10), S. 28-31.

21 Christian Dietrich Grabbe an Karl Immermann, Düsseldorf, 10. Dezember 1834 (VI, 105).

22 Heinrich Heine an Wilhelm Lebrecht von Borch, Berlin, 19. Januar 1823. Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe, Bd. 20. Briefe 1815-1831. Bearb. von Fritz H. Eisner. Berlin 1970, S. 67; Werke und Briefe Heines sind über das Heinrich-Heine-Portal recherchierbar: Online: <<http://www.hhp.uni-trier.de>>, Stand: 13. Oktober 2021.

23 Karl Köchy an Heinrich Heine, Braunschweig, 28. November 1853. Heine: Werke (Anm. 22), Bd. 27. Briefe an Heine 1852-1856. Bearb. von Winfried Woesler. Berlin 1976, S. 142.

wird. Ein wenig Licht in das Dunkel hat allerdings eine vor einigen Jahren wiederentdeckte Bildquelle gebracht. Es handelt sich dabei um eine Bleistiftzeichnung mit dem Titel *Scene aus Grabbe's Jugendleben nach des Augenzeugen Köchy Erzählung*, die der Illustrator, Karikaturist und Aquarellmaler Herbert König (1820-1876) am 17. September 1847 in Braunschweig angefertigt hat.<sup>24</sup> Sie zeigt den auf dem Boden kauern und in eine Decke gehüllten, mit Handschuhen und Mütze bekleideten Grabbe an einem Manuskript arbeitend in seinem schäbig möblierten Zimmer, vor ihm steht der modisch-elegant mit Zylinder, Halstuch und Gehrock gekleidete Köchy, der mit den Händen in den Hosentaschen lässig die Szene betrachtet. Ganz offensichtlich hatte der damals in Braunschweig am Theater tätige Köchy dem Künstler diese beklemmende Situation beschrieben, und König, der Köchy leibhaftig vor sich sah und vielleicht von diesem ein Grabbe-Porträt vorgelegt bekommen hatte, brachte die Bleistiftskizze zu Papier; anschließend schenkte er sie dem Urheber. Und in der Tat hatte die bildlich festgehaltene Situation einen unmittelbar wirklichkeitsnahen Hintergrund und dürfte sich so oder ganz ähnlich in Grabbes Studentenbude in der „alten Friedrichstraße nro. 83, drei Treppen hoch, bei dem Herrn Riemermeister Kramer“<sup>25</sup> zugetragen haben. Denn im Jahre 1869 berichtete der mittlerweile 70jährige Köchy dem späteren Herausgeber von Grabbes Werken Eduard Grisebach (1845-1906), dass „er einmal im Winter Grabbe besucht und ihn im ungeheizten Zimmer im Bette liegend gefunden habe.“ Da Grabbes finanzielle Mittel nicht ausreichten, um Feuerholz zu kaufen, habe er ihm geraten, doch die auf dem Tisch liegenden silbernen Löffel zu versetzen, was Grabbe zu einer naiven Gegenfrage veranlasst haben soll.<sup>26</sup> Die Erinnerung Köchys

24 Die Lippische Landesbibliothek Detmold konnte dieses Blatt 2005 im Autographenhandel für ihr Grabbe-Archiv erwerben. Lippische Landesbibliothek Detmold, Signatur GA B 374: zuerst veröffentlicht von Arnulf Perger: Beiträge zur Grabbe-Forschung, 1. Aus Grabbes Wanderzeit. In: Zeitschrift für Bücherfreunde 11 (1907/1908), 1, S. 131-137; dazu ausführlich und mit den nötigen Belegen Detlev Hellfaier: „Auch sollen schon einige Schildwachen erfroren sein“. Anmerkungen zu einer Bleistiftzeichnung aus „Grabbes Jugendleben“ von Herbert König, 1847. In: Detlev Hellfaier, Elke Treude (Hrsg.): Museum, Region, Forschung. Festschrift für Rainer Springhorn. Detmold 2011 (Schriften des Lippischen Landesmuseums, 7), S. 231-244; zuletzt abgebildet bei Joachim Eberhardt, Detlev Hellfaier (Hrsg.): 1614-2014. 400 Jahre Lippische Landesbibliothek, Detmold 2014 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 38), S. 152.

25 Christian Dietrich Grabbe an seine Eltern, Berlin, 6. Juli 1822 (V, 40).

26 Christian Dietrich Grabbe: Sämtliche Werke. Hrsg. mit textkrit. Anhängen und der Biographie des Dichters von Eduard Grisebach, Bd. 1-4. Berlin 1902, hier Bd. 4, S. IX-X.

deckt sich ganz offensichtlich mit dem in der Bleistiftzeichnung festgehaltenen Besuch bei Grabbe, und dass dieser nach Köchys Erinnerung auf dem Bette lag, die Zeichnung ihn auf dem Boden hockend zeigt, dürfte eher unwesentlich sein. Im Übrigen mag Köchy seinem Besucher Grisebach bei dieser Gelegenheit das Skizzenblatt geschenkt haben, denn aus dessen Nachlass gelangte es in den Antiquariatshandel.



„Scene aus Grabbe's Jugendleben nach des Augenzeugen Köchy Erzählung“  
 Bleistiftzeichnung von Herbert König, Braunschweig, 1847  
 Lippische Landesbibliothek Detmold, Grabbe-Archiv B 374

Die Bleistiftzeichnung Herbert Königs aus dem Jahre 1847 ist nicht nur ein pittoreskes Zeugnis des vertrauten Umgangs zwischen Grabbe und Köchy, sondern auch, so weit sich überblicken lässt, die bisher einzige bekannte bildliche Darstellung von Karl Köchy. Trotz seiner über 25jährigen Tätigkeit am Hoftheater in Braunschweig, seiner literarischen Produktivität und seiner Zugehörigkeit zur Braunschweiger Elite sind bisher von ihm keinerlei Porträts bekannt. Die Skizze aus dem Jahre 1847 kann daher als eine Bildquelle ersten Ranges gelten. Für die Authentizität der zeichnerischen Wiedergabe spricht zudem eine zeitlich nahe

Beschreibung Köchys, die Hermann Klencke unter einem Pseudonym 1841 publiziert hat und die geradezu der Szene bei Grabbe entnommen worden sein könnte, denn er schreibt:

Doctor Karl Köchy trat alsbald in das Zimmer; eine elegante, schlanke Figur mit blondem, glattem Haar, das, an den Enden geringelt, die Schläfen bedeckt und mit schmalem, quer über die Backen laufenden Barte, ein längliches, röthliches Gesicht umfasst. – Ein, beim ersten Erscheinen sogleich mächtig anziehendes Wesen, welches Humanität, Sinnigkeit und Wöhnlichkeit ausdrückt, liegt in Gesicht und Bewegung, eine vornehme, aber natürliche Vertraulichkeit, eine poetische Tiefe, die aus den seelenvollen, hellen Augen schimmert.<sup>27</sup>

Damit korrespondiert eine im selben Jahr in einem Gesellschaftsblatt veröffentlichte Studie: „Köchy ist ein hübscher, feiner Mann mit einer weichen, Braunschweiger Mundart und weichen Braunschweiger Sitten[...]. [Er] besitzt ein Paar kluge, nette Augen und eine zu Herzen dringende Stimme“.<sup>28</sup> Folgt man diesen Charakteristiken, so muss Herbert Königs Skizze der Persönlichkeit Köchys wohl recht nahe gekommen sein.

Im Frühjahr 1823 trennten sich zunächst Grabbes und Köchys Wege. Da alle Versuche, an einem Berliner Theater als Schauspieler oder Dramaturg Fuß zu fassen, misslangen, verließ Grabbe die Stadt Anfang März 1823 in Richtung Leipzig, um sich anschließend nach Dresden zu begeben, wo er hoffte, mit Ludwig Tiecks Unterstützung am dortigen Theater unterzukommen. Er machte sich berechnete Hoffnungen, da sich der Meister anerkennend über seinen *Gothland* geäußert hatte und das Urteil über das ihm vorgelegte Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* noch ausstand. Wohl noch im März hatte ihm Köchy mindestens zwei Briefe an die Leipziger Adresse eines ehemaligen Mitstudenten gesandt.<sup>29</sup> Einer der beiden Briefe war vermutlich das auf den 19. März 1823 datierte Empfehlungsschreiben an den seit 1820 am Kasseler Hoftheater als Regisseur und Schauspieler tätigen Karl Georg Gassmann (1779-1854); den kannte Köchy noch aus dessen Zeit am Braunschweiger Theater.<sup>30</sup>

27 K.L. Hencke [d.i. Hermann Klencke]: Daguerreotypen und Chaussee-Gestalten, Bd. 1. Leipzig 1841, S. 136.

28 Zit. nach Bergmann (V, 456).

29 Otto Carl August Höpffner an Christian Dietrich Grabbe, Leipzig, 4. April 1823 (V, 70f.).

30 Karl Köchy an Karl Georg Eduard Gassmann, Berlin, 19. März 1823. Lippische Landesbibliothek Detmold, GA Ms 451; Bergmann: Grabbe in Berichten (Anm. 13), S. 20. – Gassmann stammte aus Hannover, spielte u. a. 1814-1820 und 1827-1850 in Braunschweig, kam damit aus dem Ensemble Klingemanns, der ihn sehr schätzte,

Gassmann vertrat am Theater in Kassel das Genre „(ältere) Helden, Liebhaber und edle Väter“ und übernahm anerkannte Charakterrollen. In dem inhaltsreichen Referenzschreiben qualifiziert Köchy Grabbe als talentierten Schauspieler und vielseitig gebildeten Verfasser von Trauer- und Lustspielen, dessen „künstlerischen Kräfte eminent“ seien und der „die Kunst als Ganzes, das nur in seinem vollen Umfang ausgeübt werden muss“, betrachte; im Übrigen stünde er „mit sehr geachteten Schriftstellern in vertrauter Correspondenz“. Er ersucht den Adressaten, seinen Einfluss geltend zu machen und Grabbe eine Stelle am Kasseler Theater zu verschaffen, und wenn es auch nur eine untergeordnete wäre. Grabbe hat von diesem Anerbieten seines Freundes keinen Gebrauch gemacht, den Weg über Kassel hat er nicht genommen, Gassmann hat der an ihn gerichtete Brief nie erreicht.

Womöglich ist Grabbe in Kassel eine weitere Enttäuschung erspart geblieben, denn trotz der ausführlichen Schilderung seiner schauspielerischen und dramaturgischen Qualitäten und der ernsthaften Versuche Tiecks, ihn in die literarisch und künstlerisch orientierten Kreise der Dresdner Gesellschaft einzuführen, gelang es dem Petenten bekanntlich nicht, in der Stadt an der Elbe Fuß zu fassen, da nützte auch die vom Vater aus Detmold eiligst nachgeschickte Abendgarderobe nichts. Im Gegenteil, geradezu entsetzt über Grabbes schauerhafte westfälisch-lippische Mundart, sein ganzes Auftreten und seine maßlose Selbstüberschätzung, die ihn für das Theater untauglich erscheinen ließen, vermittelte Tieck ihn unter einem Vorwand nach Braunschweig.<sup>31</sup> Allerdings versah er den Eleven mit einem wohlwollenden Empfehlungsschreiben an August Klingemann, eine der „als Dramatiker und Theaterdirektor führenden Persönlichkeiten des deutschen Theaterlebens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts“.<sup>32</sup> Tieck

---

von 1820-1826 war er in Kassel, vgl. Reinhard Lebe: Ein Deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 38, 98, 214f. und öfter; Christiane Engelbrecht: Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel 1959, S. 118-126.

- 31 Vgl. Ernst Ribbat: Grabbe und Tieck. Notizen zu einem Mißverständnis. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 103-116.; Andreas Känner: „Jeder Ort hat seinen Heiligen ...“ Gruppenbildung um Ludwig Tieck in Dresden – Inszenierung und Selbstinszenierung eines Autors. Dresden 2009 (Oskar-Walzel-Schriften, 1), S. 76f.
- 32 Julia Hiller von Gaertringen: Kanonenstyl und Mädchendiscant. Zwei Neuerwerbungen für das Lippische Literaturarchiv. In: Grabbe-Jahrbuch 24 (2005), S. 43-64, hier S. 54; ferner: Heinrich Kopp: Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.



führte in diesem Schreiben vom 14. Juni 1823 aus, er sei überzeugt, dass Grabbe „in Zukunft bei strengem Studium und Wachen über sich, wenn er erst alle Grillen und Seltsamkeiten seines Wesens überwunden hat, als Dichter etwas leisten“ kann, denn „jetzt sind seine Sachen, wenn sie auch Talent verraten, noch sehr roh und unbeholfen“. Dabei verhehlte er gegenüber dem Braunschweiger Kollegen nicht, dass er den Entschluss Grabbes, Schauspieler zu werden, für verfehlt hielt, doch meine er, „wenn sich Talent in ihm entwickeln kann“, dass dies nur unter Klingemanns Anleitung mit zunächst kleinen und dann fortschreitend größeren Rollen Aussicht auf Erfolg haben dürfte.<sup>33</sup> Mit dieser Referenz in der Tasche kam Grabbe Anfang August 1823 in Braunschweig an.

Dort traf er nicht nur den Theaterdirektor Klingemann, sondern zugleich und letztmalig seinen Studienfreund Karl Köchy. Dieser wäre ihm am liebsten schon „direkt auf der Landstraße von hier nach Dresden in die Arme gelaufen“, hatte aber Berlin am 18. April – bis Potsdam begleitet von den Freunden Gustorf und Robert – in Richtung seiner Heimatstadt Braunschweig verlassen.<sup>34</sup> In Köchy fand Grabbe hier „einen treuen Helfer“, der ihn wieder aufrichtete.<sup>35</sup> Bereits am 24. Juli 1823 hatte dieser seinem ehemaligen Kommilitonen jenen eingangs genannten, ausführlichen Brief geschrieben, in dem er einerseits die Trennung von seinen Berliner Freunden, insbesondere von Grabbe, beklagte, andererseits sich um dessen persönliche und berufliche Zukunft sorgte, sogar gemeinsame schriftstellerische Vorhaben zu historischen Themen sowie eine Theater- und/oder Literaturzeitschrift ins Auge fasste und – ähnlich der Empfehlung an Gassmann – bemüht war, ihm für eine Bühnenlaufbahn den Weg zu bereiten.<sup>36</sup> Der noch nach Dresden adressierte Brief dürfte Grabbe nur mit Verzug und auf Umwegen erreicht haben. Köchy bot sich darin auch als Mittelsmann an und machte den Studienkollegen darauf aufmerksam, dass „im Ablauf dieses Jahres hier bei der Bühne [sc. in Braunschweig] mehrere Stellen vakant werden“, „eine Empfehlung Tiecks würde Sie sogleich in Engagement und anständiges Gehalt

---

Hamburg 1901 (Theatergeschichtliche Forschungen, 17), Repertoire des Nationaltheaters (bis 1825/26), S. 91-105; Jost Schillemeit: Die „Ära Klingemann“. In: 300 Jahre Theater in Braunschweig (Anm. 9), S. 195-216.

- 33 Ludwig Tieck an August Klingemann, Dresden, 14. Juni 1823. August Klingemann: Briefwechsel. Hrsg. von Alexander Kosenina und Manuel Zink. Göttingen 2018, S. 165f.
- 34 Ludwig Gustorf an Christian Dietrich Grabbe, Berlin, 24. April 1823 (V, 73-75).
- 35 Christian Dietrich Grabbe an Ludwig Tieck, Detmold, 29. August 1823 (V, 91-93); ders. an Ludwig Gustorf, Detmold, undat., im Sept. 1823 (V, 94f.).
- 36 Karl Köchy an Christian Dietrich Grabbe, Braunschweig, 24. Juli 1823 (V, 86-88); gemeint ist vermutlich die Zeitschrift *Arabesken*, von der 1826 nur einige Probeabzüge erschienen sein sollen.

bringen“. Die Frage, ob er „mit Klingemann aufs neue unterhandeln“ solle, offenbart, dass Köchy mit diesem wohl bereits ohne Grabbes Wissen in Kontakt getreten war. Und angesichts der Bereitschaft Klingemanns, sein eigenes, von diesem mit Beifall aufgenommenes Theaterstück „Rosamunde“ aufzuführen, beschwor er Grabbe geradezu händeringend mit den Worten: „Wenn Sie doch auch etwas für das Theater lieferten! Wie leicht wäre der Erfolg hier, bei Tiecks Verwendung“. Überdies bat er Grabbe, dieser möge alsbald seine Gedichte zurücksenden, da er nun gute Chancen sehe, die Sammlung drucken zu lassen. Bei diesen Gedichten handelte es sich offenbar um jene Verse, die schon Heine im dritten seiner „Briefe aus Berlin“ vom 7. Juni 1822 mit nachstehenden Worten anerkennend hervorhebt: „Köchy [...] wird nächstens einen Band Gedichte herausgeben, und aus den Proben, die mir davon zu Gesicht gekommen, bin ich zu den größten Erwartungen berechtigt. Es lebt in denselben ein reines Gefühl, eine ungewöhnliche Zartheit, eine tiefe Innigkeit, die durch keine Bitterkeit getrübt wird, mit einem Worte, ächte Poesie“.<sup>37</sup> Köchys Gedichte erschienen allerdings erst 1832 im Rahmen seiner „Poetischen Werke“.<sup>38</sup>

Was die Fähigkeiten als Akteur auf der Bühne und die Wirkung seines bisher noch schmalen Œuvres auf das Theater anging, überschätzte Köchy den Freund wohl gewaltig, denn auch der Intendant des Braunschweiger Nationaltheaters August Klingemann war nicht von Grabbes Talent als Schauspieler überzeugt und dessen dichterisches Werk blieb ihm trotz „Eigenthümlichkeit und Phantasie“ wegen des innewohnenden „bösen Geistes“ fremd. Gleich Tieck bedauerte er, dass es dem Bittsteller gerade im Hinblick auf den Schauspielerberuf „an aller äußeren Haltung mangelt“. Für das Theater in Köchys Heimatstadt schien Grabbe jedenfalls ungeeignet. Es spricht einiges dafür, dass Klingemann dank der Intervention des Freundes ihm zumindest das Manuskript des Melodrams *Nannette und Maria*, das in kürzester Zeit noch in Berlin verfasst worden war, für 30 Reichstaler abkaufte, so dass er nicht völlig mittellos Ende August 1823 zu seinen Eltern nach Detmold zurückkehrte. Einer Empfehlung Klingemanns an das Bremer Theater folgte Grabbe nur auf schriftlichem Wege und erhielt auch von dort prompt eine Absage.<sup>39</sup>

Köchy und Grabbe haben sich nicht wieder gesehen, wenngleich in unbekanntem Umfang die Verbindung aufrecht erhalten geblieben ist. Überliefert

37 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorf Ausgabe, Bd. 6. Briefe aus Berlin. Bearb. von Jost Hermand. Hamburg 1973, S. 50f.

38 Karl Köchy: Poetische Werke. Braunschweig, Leipzig 1832.

39 August Klingemann an Ludwig Tieck, Braunschweig, 8. September 1823. Klingemann: Briefwechsel (Anm. 33), S. 171f.; Schillemeit: Die „Ära Klingemann“ (Anm. 32), S. 203 mit Anm. 11; Hiller von Gaertringen: Kanonenstyl (Anm. 32), S. 50-55.

ist nur noch ein ausführliches Schreiben Köchys vom 16. Februar 1824, dem mindestens ein Brief Grabbes vorausgegangen sein muss, denn Köchy dankt darin dem Freund für „die Mühe, die Sie sich geben, mir nützlich zu werden“.<sup>40</sup> Grabbe hatte sich also in gewisser Weise revanchiert. Aus nicht nachvollziehbaren Gründen hatte er Köchy zu einem Studium der Naturwissenschaften geraten, obwohl der sich eher für geographische und historische Themen begeistern konnte und um diesbezügliche Literaturhinweise und andere Hilfestellungen bat. Auch findet ein in Berliner Tagen gemeinsam konzipiertes Historiendrama *Herzog Heinrich von Braunschweig* Erwähnung, das man wieder aufgreifen könne; bei der Hauptfigur dürfte es sich um Herzog Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel († 1568) gehandelt haben, der als reformfreudiger, aber am Katholizismus festhaltender und affärenreicher Regent vermutlich genügend Dramenstoff hergab. Dass Grabbe Köchy angeboten haben soll, ein gemeinsames Bühnenstück zu verfassen oder ein von ihm begonnenes von Köchy weiterschreiben zu lassen, ist aufgrund der Verschiedenartigkeit von Charakter, Sprache, Stil und Form der beiden Autoren kaum vorstellbar, zeigt aber, dass er Köchy durchaus einiges zutraute. Köchy war sich selbst in dieser Hinsicht nicht immer sicher;<sup>41</sup> bezüglich seines Berufsweges haderte er mit sich und schwankte zwischen einer Advokatur, einer Tätigkeit in der Regierungskanzlei oder einer Theaterlaufbahn. Dass er bei Grabbe, der sich in diesen Tagen selbst gerade erst zum juristischen Examen angemeldet hatte und dessen Zukunft völlig ungewiss war, um Rat nachsuchte, zeigt, wie wenig er mit der eigenen Situation umzugehen verstand und wie sehr er den Freund wohl auch in dieser Hinsicht überschätzte. Es ist nicht bekannt, ob seine Erwartungen aus Detmold erfüllt worden sind.

Von einem „regen (leider verloren gegangenen) Briefwechsel“ zwischen Grabbe und Köchy haben sich bisher keine Spuren aufgetan.<sup>42</sup> Köchy selbst äußerte im Sommer 1873 gegenüber dem Herausgeber der historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Grabbes, Oskar Blumenthal, dass „er die vielen Briefe, die Grabbe an ihn gerichtet hat, auf seinen bunten Wanderzügen verloren“ habe; eine spätere Durchsicht seines Nachlasses durch Köchys Sohn Max hat diesen Verlust bestätigt.<sup>43</sup> Wir wissen bisher nur durch zwei Briefe Grabbes

40 Karl Köchy an Christian Dietrich Grabbe, Braunschweig, 16. Februar 1824 (V, 103-105).

41 Christian Dietrich Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 1. Juni 1827 (V, 157-161): „Köchy, er, der lange (wie ich brieflich beweisen kann) verzagt war, weil er ganz ohne Grund glaubte, ich hielte ihn nicht für poetisch genug...“

42 Perger: Beiträge zur Grabbe-Forschung (Anm. 24), S. 137.

43 Oskar Blumenthal an Ferdinand Freiligrath, Leipzig, 23. Januar 1874. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, 17/VIII, 65, Nr. 13; Alfred Bergmann: Die Glaubwürdigkeit

vom Frühjahr 1830 an seinen Verleger Georg Ferdinand Kettembeil, Inhaber der J. C. Hermann'schen Verlagsbuchhandlung in Frankfurt am Main, dass er mit dem Braunschweiger Freund weiter in brieflichem Kontakt gestanden hat. Zwischenzeitlich am Mainzer Hoftheater gelandet, hatte Köchy damals Interesse an der Aufführung von Stücken Grabbes bekundet, zudem sah er dem Erscheinen von Grabbes Drama *Kaiser Heinrich der Sechste* aus dem Hohenstaufen-Zyklus erwartungsvoll entgegen, da er dieses Werk gern rezensieren wollte.<sup>44</sup> Die Drucklegung des Historiendramas zog sich allerdings noch bis in den November 1830 hin, da der Verleger qualitative Bedenken äußerte und sich zunächst zierte, das Werk für den Druck anzunehmen. Das bis dahin gute Verhältnis zu dem ehemaligen Leipziger Kommilitonen Kettembeil, der 1827 Grabbes „Stimme in der Wüste“ gewesen ist und Grabbes *Dramatische Dichtungen* herausgebracht hatte, wurde wegen dieser Kritik des Verlegers auf eine ernste Probe gestellt. Dass Köchy „Dramen in Breslau und in Cassel aufführen“ lässt, wie Grabbe schon 1827 eben jenem Kettembeil mit betretenem Unterton schrieb, ist bisher nicht nachzuweisen, ebenso wenig ein Einfluss Grabbes auf die von Köchy in Braunschweig herausgegebene Theaterzeitschrift *Horen*.<sup>45</sup> Von dem halben Dutzend dramatischer Arbeiten Köchys soll überhaupt nur eine – *Der Schmuck* – gedruckt bzw. aufgeführt worden sein. Seine Stärken als von Tieck und Heine beeinflusster Spätromantiker lagen, ganz im Gegensatz zu Grabbe, eher auf den Gebieten der Lyrik und der Erzählung.<sup>46</sup> Dass Grabbe dem Freund, der 1830 den Absprung zum Theater geschafft hatte, nachtrauerte, ist unstrittig. Gern hätte er sich mit ihm, als er sich in Düsseldorf mit seinem „Hannibal“ abquälte, darüber ausgetauscht; denn dieses Stück hatte er nun schon zum dritten Mal umgearbeitet. Sein eindringlicher Satz, den er am 11. Dezember 1834 an seinen Jugendfreund, den Kanzleirat Moritz Leopold Petri in Detmold,

---

der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes. Berlin 1933 (Nachdr. Nendeln/ Liechtenstein 1967), S. 269.

44 Christian Dietrich Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 10. Februar 1830 (V, 297); Detmold, 8. April 1830 (V, 300f.).

45 Christian Dietrich Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil, Detmold, 1. Juni 1827 (V, 157-161); Detmold, 28. November 1827 (V, 188f.); Detmold, 2. Dezember 1827 (V, 190-192); zu Grabbes Verhältnis zu Kettembeil vgl. Julia Hiller von Gaertringen: „Du bist mir eine Stimme in der Wüste gewesen“. Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) zum 200. Geburtstag. In: Heimatland Lippe 94 (2001), S. 107-108; Michael Vogt: „Mit der Buchhändlerei steht es, den Zeitungen nach, nicht gut“. Über Grabbes Verleger und ihre Verlage. In: Axel Halle, Harald Pilzer u. a. (Hrsg.): Das historische Erbe in der Region. Festschrift für Detlev Hellfaier. Bielefeld 2013, S. 175-188.

46 Vgl. Bauer: Karl Köchy (Anm. 2), S. 74f.

richtete: „Könnst’ ich mit Köchy Gespräche führen, ständ’s bald zu Papier!“ bedeutete ebenso Wunschtraum wie Hilferuf.<sup>47</sup>

Die vorstehende Untersuchung hat gezeigt, dass die wenigen zur Verfügung stehenden Quellen geeignet sind, ein zwar lückenhaftes, aber dennoch aufschlussreiches Bild der Beziehungen zwischen Christian Dietrich Grabbe und Karl Köchy zu zeichnen. Die beiden Berliner Jurastudenten mit unterschiedlichem sozialem Hintergrund, der eine aus der Residenz eines Duodezfürstentums und Sohn eines Zuchthausverwalters, der andere aus dem traditionsreichen und aufstrebenden Zentrum eines welfischen Herzogtums und Sohn eines Gymnasialprofessors, einte neben persönlicher Zuneigung vor allem die Begeisterung für Dichtkunst und Theater sowie die gegenseitige Anerkennung der poetischen Leistung und des schriftstellerischen Talents. Die Interaktionen zwischen den beiden recht verschiedenen Charakteren scheinen wechselseitig fruchtbringend gewesen zu sein: galt Grabbe als phantasievoll, exzentrisch und geradezu besessen von der schriftstellerischen Arbeit, so sagte man Köchy zwar einerseits rasche Begeisterung für neue Ideen, andererseits aber auch eine gewisse Unentschlossenheit oder sogar Lethargie nach; auf jeden Fall wirkte er gerade im Bezug auf seinen Studienfreund Grabbe wohl eher ausgleichend, empathisch und besorgt. Über den nur rudimentär nachzuzeichnenden persönlichen Umgang hinaus fehlen bedauerlicherweise Ansatzpunkte, inwieweit auf das schriftstellerische Oeuvre des jeweils anderen Einfluss genommen worden ist. Dafür gewinnt man jedoch am Beispiel der beiden Kommilitonen wesentliche Einblicke in den Alltag und in die lockere Organisation der kulturellen und insbesondere literarischen Interessen der Studenten in Berlin im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Als Grabbes und Köchys Wege sich trennten, schlugen beide nach bestandenen juristischen Examina zunächst den Beruf des Advokaten ein, Grabbe wechselte zudem für einige Jahre als Auditeur in den lippischen Militärdienst. Beide quittierten ihre juristische Laufbahn: Grabbes Versuch, sich als freier Schriftsteller in Frankfurt oder Düsseldorf niederzulassen, scheiterte nach kurzer Zeit, hingegen gelang es seinem früheren Berliner Kommilitonen, am Theater Fuß zu fassen, eine Karriere, die Grabbe trotz der selbstlosen Bemühungen seines Freundes verwehrt geblieben ist. Christian Dietrich Grabbe starb am 12. September 1836 noch nicht 35jährig in Detmold. Wir wissen nicht, auf welchem Wege die traurige Nachricht seinen Studienfreund Karl Köchy in Braunschweig erreicht und wie er sie aufgenommen hat.

---

47 Christian Dietrich Grabbe an Moritz Leopold Petri, Düsseldorf, 11. Dezember 1834 (VI, 107-109).

LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

## Grabbes Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur während seiner Düsseldorfer Zeit (1834-1836)

### I.

Christian Dietrich Grabbe liest seit seiner Jugendzeit exzessiv und kontinuierlich. Geradezu berühmt ist der etwa 1812/13 geschriebene Brief an die Eltern – der erste überlieferte. Mit für ihn beizeiten ausgebildetem selbstinszenatorischem Gestus bittet er in dem rhetorisch raffinierten Schreiben um den Kauf eines Buches:

Ich habe einen heftigsten Wunsch, Wunsch sage ich die heftigste Begierde, die größte Leidenschaft, nach einem Buche. Aber ach all meine Wünsche scheitern, meine Ruhe ist dahin auf lange, lange Zeit, es ist – es ist – – – – ich bin verwirrt, ich vermag es nicht zu schreiben es ist – – – – o Gott – – – zu teuer. Zitternd schreibe ich es. [...] Da es wissenschaftlich ist, so kannst Du denken, daß ich es zur Unterhaltung nicht verlange. Es heißt: Zimmermann Taschenbuch der Reisen bei Gerhard Fleischer zu Leipz[ig] m[it] K[upfern] und Charten. (V, 3f.)

„Die heftigste Begierde, die größte Leidenschaft, nach einem Buche“ bezieht sich zwar auf ein geographisches Werk, doch trifft die extrem emotionale Charakterisierung auch für andere wissenschaftliche Gegenstände zu. Während der Gymnasialzeit (bis 1820) konzentriert sich Grabbe dabei einerseits auf literarische und historische Werke, zumal des klassischen Altertums. So erwirbt er in der Meyerschen Hofbuchhandlung u. a. Ausgaben von Catull, Tibull, Propert, Ovid, Sophokles, Cicero, einschließlich der entsprechenden philologischen und didaktischen Standardwerke für den Griechisch- und Lateinunterricht. Andererseits studiert er als Siebzehnjähriger Shakespeare, und zwar sowohl im Original als auch in verschiedenen deutschen Übersetzungen, denn, so schreibt er dem Vater am 17. Oktober 1818: „du weißt, daß ihn Einer, der sich mit dem Drama abgibt, durchaus kennen muß; du weißt, daß ich mir auf diese Weise vielleicht einstens noch Geld verdienen werde.“ (V, 16f.) Zu dieser Zeit vertieft sich Grabbe nicht nur mit „größte[r] Leidenschaft“ in die Werke Shakespeares, sondern sendet unter dem 28. Juli 1817 Georg Joachim Göschen, „dem Verleger der Meisterwerke Deutschlands, dem Unterstützer eines Schiller“ (V, 8), sein erstes (nicht überliefertes) Theaterstück *Theodora* (und erhält keine Antwort). Bereits während der Gymnasialjahre interessiert sich Grabbe im Hinblick auf belletristische Literatur vorrangig für Dramatik, da er sich entschieden hat, für das (und

allenfalls über) Theater zu schreiben. Dabei bilden die ausgiebige Lektüre literarischer, kultureller und historischer Werke der Vergangenheit und der Gegenwart und die Produktion vornehmlich geschichtsdramatischer, auch komödiantischer Dichtungen künftig eine untrennbare produktive Einheit, die sich in den einzelnen Lebens- und Schaffensperioden freilich unterschiedlich ausprägt. Biographisch lässt sich Grabbes Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur im Kontext seines dramatischen Schaffens in drei Phasen gliedern:

1. Schulzeit in Detmold und Studium der Rechtswissenschaft in Leipzig und Berlin (bis 1823) – *Herzog Theodor von Gothland*; *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*
2. Detmold (1824-1834): Staatsexamen und Praxis als Advokat und Auditeur, Leser der Öffentlichen Bibliothek (der heutigen Lippischen Landesbibliothek) – *Dramatische Dichtungen nebst einer Abhandlung über die Shakspeare-Manie* (1827), *Don Juan und Faust* (1828), *Aschenbrödel I* (1829), *Kaiser Friedrich Barbarossa* (1829), *Kaiser Heinrich der Sechste* (1830), *Napoleon oder die hundert Tage* (1831)
3. Düsseldorf (1834-1836) – *Hannibal*, *Aschenbrödel II*, *Das Theater zu Düsseldorf*, *Die Hermannsschlacht*; Theater- und Literaturkritik

Da sich die Studie Grabbes spätem Verhältnis zur deutschen Literatur auf der Grundlage der in Düsseldorf entstandenen kritischen Schriften zuwendet, zunächst dennoch einige Bemerkungen zu den beiden ersten Phasen.

Das 1822 in Berlin geschriebene Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* dokumentiert eindrucksvoll Grabbes umfassende Kenntnis der Literaturszene der Restaurationszeit. In Opposition zu den metaphysischen Konzepten von Aufklärung, Klassik und Romantik vermittelt es ein differenziertes realhistorisches Panorama der zu Ende gehenden kulturellen Epoche. Während des rechtswissenschaftlichen Studiums in Leipzig und Berlin benutzt Grabbe die Bestände der Universitätsbibliotheken, für die zeitgenössische Literatur und speziell für die attackierte Unterhaltungsliteratur die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig.<sup>1</sup>

Nach der Rückkehr in seine Heimat im August 1823 – im Gepäck die ungedruckten Manuskripte des Lustspiels und des ebenfalls in Berlin vollendeten Trauerspiels *Herzog Theodor von Gothland* – fällt Grabbe in tiefe Lethargie, da

---

1 Alfred Bergmann: Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold 1965 (Grabbe-Privatdrucke hrsg. von Alfred Bergmann, 5), S. 12; Dirk Sangmeister: Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig. Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 72 (2017), S. 23-128.

alle seine Versuche gescheitert sind, in Berlin, Leipzig, Dresden (bei Ludwig Tieck), Braunschweig (bei August Klingemann) und Hannover am Theater als Dichter, Dramaturg oder Schauspieler eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Erst am 14. Februar 1824 beantragt er bei der lippischen Regierung die Zulassung zum juristischen Staatsexamen, besteht die Prüfung und erhält am 2. Juni die Erlaubnis, als Advokat zu praktizieren. Seit 1826 ist er als Hilfsauditeur, seit 1828 als Auditeur im Range eines Leutnants im lippischen Heer tätig. In diesen Jahren beschränkt sich seine Lektüre auf rechtswissenschaftliche und rechtspraktische Schriften. Seine dichterische Kreativität kommt vorübergehend (bis 1827) zum Erliegen.

Den entscheidenden Impuls für erneute Lektüre erhält Grabbe, der offensichtlich kaum Bücher erwirbt und daher über keine private Sammlung verfügt, durch die Einrichtung der von Fürstin Pauline initiierten Öffentlichen Bibliothek durch die lippische Regierung im April 1824.<sup>2</sup> Alfred Bergmann hat Grabbes häufige Entleihungen bis zur Entlassung aus dem Staatsdienst und der Flucht nach Frankfurt und Düsseldorf am 4. Oktober 1834 in gewohnter Solidität bis ins bibliographische Detail recherchiert. Er verzeichnet für diesen Zeitraum bei 274 Bibliotheksbesuchen insgesamt immerhin 1071 ausgeliehene Titel, zum größten Teil aus mehreren Bänden bestehend. Bergmann fasst zusammen, dass Grabbe „an der Spitze aller Benutzer jenes Jahrzehnts“ steht. Ihm folgen mit lediglich der Hälfte der Besuche (137) der Generalsuperintendent Ferdinand Weerth (der Vater von Georg Weerth) und Grabbes Freund, der Kanzleirat Moritz Leopold Petri (116).<sup>3</sup>

Die Ausleihen beziehen sich vorwiegend auf Darstellungen zu den nach der Publikation der *Dramatischen Dichtungen* 1827 entstehenden Geschichtsdramen *Kaiser Friedrich Barbarossa*<sup>4</sup>, *Kaiser Heinrich der Sechste*<sup>5</sup> und *Napoleon oder die hundert Tage*<sup>6</sup>, auch schon auf *Hannibal*.<sup>7</sup> Allerdings führt diese intentionale Beschäftigung mit der historischen Sekundärliteratur nicht, wie bei

2 Vgl. Joachim Eberhardt, Detlev Hellfaier (Hrsg.): 1614-2014. 400 Jahre Lippische Landesbibliothek. Detmold 2014 (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 38), S. 92-95.

3 Grabbe als Benutzer (Anm. 1), S. 31.

4 Vgl. zusammenfassend: Christian Dietrich Grabbe: Werke. Hrsg. von Roy. C. Cowen. München, Wien 1977, Bd. 3, S. 126-128. Hauptquelle für die Hohenstaufen-Dramen: Friedrich von Raumer: Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit. 6 Bde. Leipzig 1823-1825.

5 Grabbe: Werke (Anm. 4), S.146-148.

6 Ebd., S. 164-167. Vgl. dazu Alfred Bergmann: Quellen des Grabbeschen „Napoleon“. Detmold 1969.

7 Ebd., S. 221-224.



anderen Geschichtsdramatikern, als unmittelbare Vorbereitung oder Begleitung des künstlerischen Schaffens zu „schriftlichen Vorstufen in Gestalt von Auszügen aus den gelesenen Schriften“<sup>8</sup> oder sogar zur auffälligen Verwendung von wörtlichen oder sinngemäßen Zitaten. Nach der Lektüre der wissenschaftlichen Werke beginnt Grabbe alsbald mit dem Schreiben, ohne sich im Detail einer Faktizität intertextuell zu vergewissern.

Darüber hinaus studiert Grabbe nach wie vor mit großer Hingabe Abhandlungen über Altertum, Mittelalter und Neuzeit, so dass er bald über solide Kenntnisse zur deutschen und europäischen Geschichte verfügt. Diesen 413 Entlehnungen stehen 266 zur antiken, deutschen, englischen und französischen schöngeistigen Literatur und zur Literaturgeschichte zur Seite.<sup>9</sup> Und obwohl Grabbe den Weimarer Klassiker Goethe und dessen kulthafte Verehrung in der zeitgenössischen höfischen und bürgerlichen Gesellschaft ablehnt, was er im Juni 1830 in der Schrift *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* programmatisch ausführt, ist er mit 27 Titeln der mit Abstand am meisten vertretene deutschsprachige Autor. Es folgen (erstaunlicher Weise) Jean Paul (16 Entlehnungen), Lessing (11) und sein Lieblingsautor Schiller (9), mit dem er sich bereits während der Schulzeit eingehend beschäftigt hat und der in den Ausleihen neben Friedrich Matthisson (9) und den Brüdern Friedrich Leopold und Christian Graf zu Stolberg (9) rangiert. Dass Grabbe durchaus bestrebt ist, die divergierenden Traditionen der deutschen Literatur zur Kenntnis zu nehmen, auch dann, wenn sie ihm ideell und ästhetisch fremd sind und er sie daher kritisiert, beweisen die Entlehnungen von Werken Wielands, Herders oder Klopstocks, die für die Herausbildung seiner Dramatik keinerlei Bedeutung erlangten.

Andererseits fällt auf, dass die romantische deutsche Literatur von Novalis und Friedrich und August Wilhelm Schlegel über Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim bis zu Joseph von Eichendorff und E. T. A. Hoffmann außerhalb des Horizontes bleibt, weil sie sich zumeist in lyrischen und epischen Genres entfaltete, die dramatische Gattung hingegen keinen relevanten poetischen Ausdruck fand – abgesehen von den Shakespeare-Übersetzungen August Wilhelm Schlegels und Ludwig Tiecks, mit deren übermächtiger nationaler Resonanz sich Grabbe anhaltend und 1827 in *Über die Shakspeare-Manie* offensiv kritisch auseinandersetzt. Die beiden polarisiert empfundenen Repräsentanten der ‚Kunstperiode‘ Goethe und Tieck sollte Grabbe in seiner Düsseldorfer Literatur- und Theaterkritik erneut ins Visier nehmen.

---

8 Bergmann: Grabbe als Benutzer (Anm. 1), S. 89.

9 Ebd., S. 91.

Zwar führt Grabbe in der ersten Fassung von *Aschenbrödel* (1829) die literatur-satirische Strategie von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* – sehr punktuell – fort, doch entleiht er aus der Öffentlichen Bibliothek nunmehr keine zeitgenössische Unterhaltungsliteratur mehr. Er vertritt über diese Werke seit der Studienzeit einen festen pejorativen Standpunkt und muss ihn nicht durch weitere Lektüre bekräftigen. Die Satire in *Aschenbrödel* richtet sich sowohl gegen vielgespielte Dramatiker wie Ernst von Raupach, Michael Beer oder Friedrich von Uechtritz (*Alexander und Darius*),<sup>10</sup> die im Spielplan des Düsseldorfer Theaters prominent vertreten sind, als auch gegen tonangebende Rezensenten wie Friedrich Förster oder Wilhelm Haering (Pseudonym: Willibald Alexis), die Grabbe als für ihn belanglose Schreiber angreift. Auch das „traurige Spiel in Tyrol“ (*Das Trauerspiel in Tirol*) seines späteren Förderers Karl Immermann ist Objekt der Satire. Die (zuweilen selbstironischen) Passagen wird Grabbe in der zweiten, 1835 in Düsseldorf entstandenen Version des „dramatischen Märchens“ tilgen.

Am Ende des Detmolder Jahrzehnts nimmt die Intensivität der Lektüre durch „Kränklichkeit“ und aufkommende „verzweiflungsvolle Stimmung“ wegen der deprimierenden beruflichen und ehelichen Lebensverhältnisse ab. Grabbes Freund und Biograph Karl Ziegler schreibt darüber: „[...] es war ihm unmöglich, sich dauernd zu beschäftigen, selbst am Lesen hatte er keinen Gefallen, er warf das Buch, welches er eben genommen, bald überdrüssig von sich weg.“<sup>11</sup>

## II.

Grabbes Aufenthalt in der Rheinmetropole Düsseldorf von Dezember 1834 bis Mai 1836 auf Einladung Immermanns, der – neben der Tätigkeit als Landgerichtsrat –, das Stadttheater zu einer nationalen ‚Musterbühne‘ zu entwickeln versucht,<sup>12</sup> besteht aus einer literarisch außerordentlich konstruktiven Phase bis Sommer 1835 und einer destruktiven, die bis zur Rückreise nach Detmold im

10 Am 4. Mai 1827 schreibt Grabbe an Georg Ferdinand Kettembeil über seine Situation als Dramatiker auf dem zeitgenössischen Theater: „Wie kann ich in arte existieren, wenn ein Üchtriz Beifall findet?“ (V, 150).

11 Karl Ziegler: *Grabbes Leben und Charakter*. Hamburg 1855. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855 hrsg. von der Grabbe-Gesellschaft mit einem Nachwort von Detlev Kopp und Michael Vogt. Detmold 1990, S. 127.

12 Vgl. Soichiro Itoda: *Theorie und Praxis des literarischen Theaters bei Karl Leberecht Immermann in Düsseldorf 1834-1837*. Heidelberg 1990. Zur Situation in Deutschland vgl. Maria Porrmann, Florian Vaßen (Hrsg.): *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 7 (2001); Meike Wagner (Hrsg.): *Agenten*

Mai 1836 reicht. Noch vor der Ankunft in Düsseldorf entwirft er in einem Brief vom 28. November 1834 voller Euphorie ein dramatisch-theatralisches „Triumvirat“ in dieser Stadt:<sup>13</sup> „Sie, Uechtriz [Grabbes Berliner Studienkumpan, der hier als Landgerichtsrat und Schriftsteller lebt] und ich, sollten wir nicht nach Art der alten Engländer und der neuen Franzosen (Shakspeare und Johnson, Fletcher und Beaumont, Scribe und Consorten) gemeinschaftlich eine Comödie, oder gar Tragödie bilden können [...]“ (VI, 102)

In den ersten Monaten überarbeitet Grabbe die Manuskripte von *Hannibal* und *Aschenbrödel* und verfasst die Abhandlung *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne*. Dies geschieht in enger, vertrauensvoller Zusammenarbeit mit Immermann, der überdies den Druck der drei Werke im Verlag von Carl Georg Schreiner vermittelt.<sup>14</sup> Gleichzeitig treibt Grabbe Studien zur Schlacht im Teutoburger Wald und entwirft Szenen für sein letztes Geschichts-drama *Die Hermannsschlacht*,<sup>15</sup> das er erst nach der Heimkehr nach Detmold im Sommer 1836, kurz vor seinem Tode, abschließt. Die vorübergehende Konsolidierung seiner Lebens- und Schaffensverhältnisse geht – verstärkt durch fortschreitende Krankheit (Tuberkulose) und zunehmende Trunksucht – spätestens im Herbst 1835 zu Ende, vor allem, weil Grabbe wiederum die Erfahrung machen muss, das auf Immermanns Bühne neben den Klassikern vorwiegend Unterhaltungsautoren inszeniert werden, während er allenfalls von unbedeutenden Schreibern zur Aufführung eingereichte Texte lesen und beurteilen darf.

Als erstes erhält Grabbe unmittelbar nach der Ankunft in Düsseldorf jedoch kein Theaterstück zur Begutachtung, sondern eines zum „Abschreiben“: Carl Töpfers Lustspiel *Hermann und Dorothea*. An sich eine Zumutung für ihn, die er zunächst hinnimmt. Grabbe, der sich gleichzeitig mit Immermann über Struktur und Metrik des *Hannibal* austauscht und die Detmolder, aus unregelmäßigen Jamben und Prosa bestehende Fassung auf dessen Empfehlung hin konsequent in Prosa umwandelt, schreibt erstmals in seinem Leben einen nicht von ihm stammenden Text ab und gesteht sogar dem Auftraggeber ziemlich opportunistisch: „Das Abschreiben ergötzt mich. Ich lerne allerlei, wenn ich das Mittelmäßige, so recht durch die Hände gehen lasse.“ (VI, 117) Am 22. Dezember,

---

der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert. Bielefeld 2014 (Forum Vormärz Forschung, Vormärz-Studien, XXIX).

13 Die Formulierung „Triumvirat“ verwendet später auch Herman Marggraff im *Freimütigen* vom 15. Oktober 1835. Vgl. Grabbes Brief an Carl Georg Schreiner vom 27. November 1835 (VI, 295).

14 Vgl. die Verlagsverträge vom 16. und 21. Februar 1835 (VI, 364-366).

15 Grabbe: Werke (Anm. 4), S. 265-266. Er liest Kleists *Hermannsschlacht* und schreibt am 30. März 1835 an Immermann: „Mein Armin wird aber ganz anders.“ (VI, 197).

als er Immermann die „Abschrift“, „die erste, welche ich von fremder Hand gemacht“, übersendet, vermerkt er wenigstens vorsichtig, dass „das Ganze flach gehalten“ sei, bittet zugleich um weitere „Abschreibe“-Aufträge: „Schicken Sie mir nur was.“ (VI, 118) Neben diesem unwürdigen „Abschreiben“ von Texten „mittelmäßiger“ Dramatiker, liest er auf Wunsch Immermanns mehrere – meist in den Spielplan nicht aufgenommene – Stücke.

So ist Grabbes Weihnachtslektüre Michael Beers auf dem Königlichen Theater in München 1828 uraufgeführtes und oft nachgespieltes Stück *Struensee*,<sup>16</sup> über das er Immermann am 26. Dezember schreibt: „Der Struensee interessirt mitunter, aber welch ein Wortschwall, welche flache Bilder und Sentenzen, welche Einflickereien [...]“ (VI, 121) Und obwohl er weiß, dass Immermann den im Dezember 1834 im Düsseldorfer Stadttheater inszenierten Dramatiker schätzt,<sup>17</sup> wiederholt Grabbe am 19. Februar 1835 seine Kritik, denn „weder in seinem Paria noch in dem Struensee ist Viel von Poesie oder von historischem Verstande“ zu entdecken. (VI, 163)

Das „romantische Drama“ *Der Elfenhügel* des dänischen Autors Johan Ludvig Heiberg, das auf dem Hoftheater in Kopenhagen uraufgeführt und von Laurids Kruse und Carl Lebrün bearbeitet wurde,<sup>18</sup> gefällt Grabbe nicht, und er teilt Immermann am 17. März 1835 ironisch mit: „Die Uebersetzung hat den Trab zweier Hamburger Miethgäule; im Lyrischen sitzt sie ganz im nassen Sande.“ (VI, 183) Dass er es dennoch für aufführbar hält, ist nicht ganz ernst gemeint, „besonders hier, wo beizu schöne Laubscenerien sind.“ (VI, 184) Und so befasst sich der Dramatiker mit einem schwachen Text nach dem anderen. Nachdem er sich mit dem Trauerspiel *Anna von Ronnov* von Otto von der Weiden beschäftigt hat, resümiert er Immermann gegenüber am 13. Mai 1835 sein negatives Erlebnis: „Wenn ich sage, daß das Ganze dummes Zeug ist, welches ich unter Pein durchgelesen, hoff’ ich, Sie genug davor gewarnt zu haben, es auch zu lesen. Schicken Sie’s dem Kerl unfrankirt zurück. Keine Sylbe dabei.“ Und Grabbe belegt sein Urteil mit einzelnen Eindrücken von diesem trivialdramatischen Text, der dann immerhin nicht zur Aufführung gelangt: „Die Reime sind oft dumm angewendet“; „Den Verf. ergötzen Natur und ihre Blumen, ist aber kein Dichter“; „Die Handlung ist undramatisch geordnet“; „Character alle einfältig“; „Abscheuliche Nachlässigkeiten.“ (VI, 225)

16 Michael Beer: *Struensee*. Stuttgart 1829.

17 Grabbe an Immermann, 19. Februar 1835: „Sie mögen den Verfasser dieses Stückes schätzen.“ (VI, 163) Die Annahme ist zutreffend. Vgl. Immermann an Beer, 9. Juni 1829. In: Karl Leberecht Immermann: Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden. Hrsg. von Peter Hasubek. München, Wien 1978, Bd. 1, S. 741-745, hier S. 741-742.

18 Carl Lebrün: *Spiele für die Bühne*. Mainz 1838.

Obwohl in deutschlandweiten Besprechungen seiner Dramen von den führenden Rezensenten Grabbes außergewöhnliche dramatische und theatralische Gestaltungskraft immer wieder hervorgehoben wird, gelangt keines auf die Bühne – mit Ausnahme von *Don Juan und Faust* auf dem Detmolder Hoftheater 1829. Auch bei Immermann nicht. Eine angeblich von ihm geplante „szene-weise, phantasmagorisch-tableauartige“ Darstellung von *Napoleon oder die hundert Tage*<sup>19</sup> findet am Ende nicht statt. Der jungdeutsche Publizist Ferdinand Gustav Kühne stellt am 22. Juli 1836 in der *Zeitung für die elegante Welt* über die Ignoranz der Hof- und Stadttheater fest: „Daß ein so großes dramatisches Talent wie Grabbe für die Bühne fast als verloren zu erachten ist, gehört zu den beklagenswerthen Belegen, womit das Dilemma zwischen Theater und dramatischer Literatur in Deutschland zu documentiren ist.“<sup>20</sup>

Lektüre von Manuskripten und Besuch von Inszenierungen im Zusammenhang mit der Abhandlung über *Das Theater zu Düsseldorf* erfassen einerseits das traditionelle (Shakespeare, Calderón, Lessing, Goethe, Schiller) und das moderne (Immermann *Alexis* und Tieck *Ritter Blaubart*) Repertoire, andererseits die populäre Unterhaltungsdramatik. Aufführungen der von Grabbe zunächst als unzulänglich wahrgenommenen Texte erfahren in der im Frühjahr 1835 entstandenen Schrift eine erstaunlich gute Bewertung. Obwohl er mit seinen Theaterstücken die klassische und romantische Ästhetik des Dramas überwindet und gegen Goethe und Tieck in Aufsätzen und Besprechungen opponiert, begreift er z. B. die *Ritter Blaubart*-Inszenierung als ein „Zeichen der Möglichkeit schönerer Kunstzeiten.“ (IV, 162) Grabbe, der seit der Berliner Studienzeit und seit *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* die florierende Unterhaltungsdramatik gezeißelt hat, akzeptiert sie im *Theater zu Düsseldorf* aus

---

19 Karl Immermann: Düsseldorf Anfänge. Maskengespräche. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Benno von Wiese. Frankfurt a. M. 1971-1977, Bd. 4, S. 559. Immermann schreibt: „Meine Projektzettel enthalten manches seltsame, phantastische, poetische, gewagte Problem verzeichnet.“ Er nennt außer *Napoleon oder die hundert Tage* noch *Fortunat* (Tieck), *Manfred* (Byron), *Drei Vergeltungen in einer* (Calderón), *Almansor* (Heine), *König Ödipus* (Sophokles) und *Demetrius* (Schiller), „den ich fortsetzen wollte.“ (Ebd.) In diesem Zusammenhang kommt Immermann auf den Grund seines letztlich Scheiterns zu sprechen: „Die Düsseldorf Bühne ist nicht an einem innern Leiden, sondern einzig und allein daran untergegangen, daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unserer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein fernerer jährliches Subsidium von viertausend Talern mehr abwerfen wollten, denn so viel etwa bedurfte sie zu ihrem Fortbestand.“ (S. 559-560).

20 Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1958-1966, Bd. 3, S. 146-147.

Rücksicht auf den ihn unterstützenden Immermann zunächst als notwendigen Bestandteil des Spielplans.<sup>21</sup>

Dieser Standpunkt Grabbes stellt indessen lediglich eine vorübergehende taktische Variante dar, die seinen eigentlichen ästhetischen Auffassungen widerspricht. Als er sich nach einigen Monaten der Zusammenarbeit mit Immermann eingestehen muss, dass dieser zwar den Druck von *Hannibal* und *Aschenbrödel* ermöglicht hat, aber nicht daran denkt, eines seiner Dramen zu inszenieren, kritisiert Grabbe in Rezensionen im *Düsseldorfer Fremdenblatt* vom 2. Dezember 1835 bis 5. Mai 1836 die Spielplanpolitik der ‚Musterbühne‘ grundsätzlich. So hält er nun etwa das Trauerspiel *König Enzo* von Raupach für „erbärmliche Poeterei, aus hohlen Phrasen sammelgekittet“ und beklagt: „Raupach wird leider noch immer ein Dichter genannt.“ (IV, 169) Ähnlich schroff abwertend verfährt er mit Inszenierungen der außerordentlich populären Stücke von Iffland, Kotzebue, Louis Angely, Carl Blum, Ludwig Robert, Carl Töpfer, Theodor Hell, Contessa, Karl von Holtei, Eduard von Schenk u. a., sowie französischer Autoren.

Als Grabbe im Februar 1836 die Aufführung von Raupachs Possenspiel *Der Doktor und der Apotheker, oder Homöopath und Allopath* und Töpfers Lustspiel *Die Einfalt vom Lande* vehement angreift und in seinen regelmäßigen Theaterreferaten nicht mehr zugleich würdigt, dass Immermann Dramen von Shakespeare, Calderón, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist und Nestroy spielt, kommt es schließlich zum Zerwürfnis. Abgesehen von Grabbes völligem Unverständnis für die ausgewogene, notwendigerweise taktierende Spielplanpolitik des Theaterleiters, vertreten beide Dramatiker unterschiedliche Konzepte, die sich nicht vermitteln oder gar versöhnen lassen. Während Grabbe seine dramaturgisch innovativen Stücke nicht für die gegenwärtigen konservativen Hof- und Stadtbühnen, sondern für ein zukünftiges Theater schreibt, bleibt Immermann der literaturorientierten Tradition verpflichtet, die die dramatischen Texte im Sinne der klassischen Ästhetik szenisch reproduziert.<sup>22</sup>

Die sich radikalierenden Reaktionen Grabbes auf Spielplan und einzelne Inszenierungen der ‚Musterbühne‘ im *Düsseldorfer Fremdenblatt* korrespondieren mit provokatorischen schriftlichen und mündlichen Statements zur zeitgenössischen deutschen Literatur im Ganzen. Dies vor allem seit der ersten Maihälfte 1835 in Briefen an den Verlagsbuchhändler Schreiner. Nach

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

22 Ebd., S. 141-142.

den weitgehend rational begründeten, differenzierten Beschreibungen in *Über das Düsseldorfer Theater* und in Briefen an Immermann während der Spielzeit 1834/35 versteigt sich Grabbe jetzt zu maßlos gereizten, gehässigen Verurteilungen, die der geistigen Konzeption und der künstlerischen Qualität der zum größeren Teil lediglich über Rezensionen und Annotationen sekundär wahrgenommenen Dichtungen nicht gerecht werden. Das betrifft nicht mehr nur die Unterhaltungsliteratur, sondern in zunehmendem Maße wieder Goethe im Geiste der 1830 entstandenen Schrift *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, die unmittelbar vor der Juli-Revolution den künstlerischen Neuansatz seines realistischen Geschichtsdramas *Napoleon oder die hundert Tage* begründet hat. Grabbe verstand seinen Text schon damals nicht nur als einen ästhetischen Angriff auf die Weimarer Klassik, sondern als eine fundamentale historische „A b h a n d l u n g über unsere – Z e i t u n d G o e t h e u n d S c h i l l e r“. (V, 312) Und diese „unsere – Z e i t“ war die Epoche nach den antinapoleonischen Befreiungskriegen. Grabbes deprimierende Erfahrung der gesellschaftlichen Restauration und der mentalen Lethargie zwischen 1815 und 1830, die sich durch die in Deutschland ausbleibenden Ergebnisse der Juli-Revolution noch verfestigte, determiniert die Fabelerzählung von *Napoleon oder die hundert Tage*: „Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor.“ (IV, 93)

Die in *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* eingenommenen Positionen Grabbes bilden erst recht für die Düsseldorfer Jahre die Grundlage für die Perspektive auf die literarische Entwicklung in und nach der ‚Kunstperiode‘ und für die Profilierung seines späten geschichtsdramatischen Schaffens. In dem ungedruckten Manuskript, das er mit nach Düsseldorf bringt, reflektiert er den historischen Prozess von der Französischen Revolution von 1789 bis zur Juli-Revolution unter dem Aspekt der widerspruchsvollen Beziehungen zwischen den politisch agierenden sozialen Ständen, insbesondere zwischen den Akteuren im Spannungsfeld von Elite und Masse. Grabbe hatte die Juli-Revolution während der Arbeit am *Napoleon* als Aufbruchssignal begrüßt, war über ihren Ausgang jedoch enttäuscht. Er schrieb damals über die historische Situation:

Diese Tage rütteln die Welt wieder auf, wenn auch der wohlhabende Mittelstand in seinen Geld- und Erwerbssystemen ebenso befangen sein sollte, als 1789 die adligen und geistlichen Kasten, trotz der Wut, mit welcher ihre Mehrzahl anfänglich die Revolution begünstigte, in ihren verjährten Rechts- und Lebensansichten es waren. (IV, 93)

Grabbe erkannte, dass die bürgerliche Revolution die ökonomische Entwicklung in Deutschland, zumal im Rheinland, zwar beschleunigte, doch für den vierten Stand, dem er sich als sozial deklassierter Schriftsteller zugehörig fühlte, keinen Zuwachs an individueller Freiheit und an aktiven Gestaltungsmöglichkeiten erbrachte.

Im Hinblick auf seine Traditionsbeziehung hatte Grabbe 1830 im *Napoleon* die klassische Dramaturgie (wie 1827 in der *Abhandlung über die Shakspearomanie* deklariert, in *Don Juan und Faust, Kaiser Friedrich Barbarossa* und *Kaiser Heinrich der Sechste* umgesetzt) definitiv verworfen und sich für eine konsequente Öffnung und Episierung des Shakespear'schen Dramenmodells entschieden. Insofern hätte Grabbes Polemik gegen das aristotelisch-klassische Drama subjektiv gerade Schiller treffen müssen, den er aus seiner Ablehnung der Weimarer Klassik aber durchweg heraushält. Seine tragische Biographie, seine Bedeutung als Schöpfer des nationalen Geschichtsdrasmas und den durch seine Werke inspirierten literarischen Aufbruch Grabbes schließen eine Attacke auf diesen ‚Klassiker‘ aus. Grabbe hebt dessen schwierigen Lebens- und Schaffensbedingungen immer wieder hervor und fühlt sich mit ihm verwandt. Wolfgang Menzel, dem Redakteur des *Literatur-Blattes* des Cotta'schen *Morgenblattes für gebildete Stände*, gesteht er am 22. November 1835 „Nicht Shakspeare, nicht Goethe, – Schillers Feuer machte mich zum Dichter.“ (VI, 294) und übersendet ihm „voll Verehrung“ einen gewünschten Beitrag für *Schiller's Album*.<sup>23</sup>

Dem Schillermonument legt Unterzeichneter die eigenen Worte des Dichters bei. Er konnte nichts Würdigeres finden, und man verzeihe der Hand, die voll Verehrung diese Worte dem Verfasser wieder als Weihrauch darbringt:

„Unter allen ird'schen Loosen,  
Hoher Dichter, preis' ich deins!  
Von des Lebens Gütern allen  
Ist der Ruhm das Höchste doch:  
Wenn der Leib in Staub zerfallen,  
Lebt der große Name noch.“

Und dazu setz' ich:

Was du gedichtet im Herzen, es geschah,  
Und du bis ewig deutschen Seelen nah.

Christian Dietrich Grabbe,  
geboren zu Detmold. (IV, 355)<sup>24</sup>

23 Schiller's Album. Eigentum des Denkmals Schiller's in Stuttgart. Tübingen, Stuttgart 1837, S. 86.

24 Die Verse Schillers zitiert Grabbe aus dem sich auf Homer beziehenden Lied *Das Siegesfest* von 1803. Statt „Hoher Dichter“ heißt es bei Schiller „Hoher Vater“



Goethe hingegen erscheint als „sogenannte[r] Dichterstürm“ (IV, 99), der mit selbstgefälliger Attitüde 1829 seinen Briefwechsel mit Schiller herausgab. Dass Grabbe schon in *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* die Weimarer Klassik unsachlich abwertete und überhaupt kein Verständnis für die in der Korrespondenz erörterten produktionsästhetischen Probleme, z. B. die Debatte über die literarischen Gattungen, aufzubringen vermochte und sich stattdessen auf die „Visiten- und Küchenkarten“ aus dem „Palaste“ Goethes kaprizierte, ist Ausdruck seines Sarkasmus, der ebenso die Düsseldorfer Literatur- und Theaterkritik prägen sollte. Geradezu skandalös empfand Grabbe Goethes Widmung an König Ludwig I. von Bayern, die in der Formulierung gipfelte, „wie sehr Schiller das Glück Sr Majestät anzugehören [...] zu wünschen gewesen“ wäre. (IV, 100)<sup>25</sup> Diese Annahme Goethes verweist für Grabbe auf dessen anachronistische literaturgeschichtliche Stellung in der ausgehenden „Kunstperiode“, während er sich als Schriftsteller einer „a n d e r e [n] Periode“ (IV, 94) begreift, die die Forschung in den 1970er Jahren als ‚Vormärz‘ bezeichnet hat – ein Epochenbegriff, der in aktuellen wissenschaftlichen Publikationen indessen als „obsolet“ gilt.<sup>26</sup>

Ist Grabbes Charakterisierung der literaturgeschichtlichen Situation im Wesentlichen zuzustimmen, so besteht das hauptsächliche inhaltliche Defizit des Aufsatzes *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* darin, dass er der künstlerischen Leistung der Weimarer Klassik und zumal von Goethes

---

(Vers 100). Vgl. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. München 1960, Bd. 1, S. 426. Grabbes Eingriff bemerkt Menzel offenbar nicht. Über seine erneute Schiller-Lektüre schreibt Grabbe an Schreiner: „Ich las ihn bei Nacht, vielleicht zum tausendstenmal. Er ist doch besser als Goethe [...]“ (VI, 297).

- 25 Vgl. Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u. a. Bd. 8, 1. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hrsg. von Manfred Beetz. München 1990, S. 7: Widmung „An seine Majestät den König von Bayern“ vom 18. Oktober 1829. Dort heißt es: „wie sehr demselben das Glück, Ew. Majestät anzugehören, wäre zu wünschen gewesen“.
- 26 Gustav Frank (Rez.) unter Rückgriff auf frühere Studien: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hrsg.): Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2009. In: Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 17 (2011), S. 424-428, hier S. 427. – Norbert Otto Eke verweist bei der Skizzierung der Vormärzforschung zu Recht darauf, „dass die Bedingungen jenes tiefgreifenden Wandlungsprozesses, in dessen Verlauf das relativ geschlossene System der Goethezeitlichen Ästhetik in dasjenige des Realismus übergang, nach wie vor nicht hinreichend geklärt sind.“ Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005, S. 14-19, hier S. 19.

die reale Dialektik der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung universell und anthropologisch gestalteten späten Dichtungen nicht gerecht wird.<sup>27</sup>

### III.

In der zweiten Phase von Grabbes Düsseldorfer Aufenthalts (also spätestens seit Sommer 1835), als sich sein Scheitern als Mensch und Schriftsteller in einer desolaten Lebens- und Schaffensweise deutlich abzeichnete, nimmt er die zeitgenössische deutsche Literatur vorwiegend nur noch unter dem Aspekt ihrer für ihn fragwürdigen marktorientierten öffentlichen Resonanz wahr. In dem Maße wie sich seine Frustration als Dramatiker, im Rahmen von Immermanns Projekt, die Nationaltheater-Tradition von Lessing (Hamburg) und Schiller (Mannheim, Weimar) fortzuführen, verstärkt, werden seine rhetorischen Ausfälle gegen Autoren der Gegenwart aggressiver. Dies ist Ausdruck dafür, dass er sich in einer tiefen Existenzkrise befindet, die er durch Alkoholismus zu kompensieren versucht, der seiner schwer angeschlagenen Gesundheit weiteren Schaden zufügt.

Anfang Mai 1835 erhält Grabbe von Immermann ein gerade erschienenes Buch, das ihn aufs höchste erregt und die letzte Etappe der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur einleitet: Bettina von Arnims *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*.<sup>28</sup> Die divergierende Aufnahme der fiktionalen poetischen Briefe Bettinas und Goethes durch Immermann und Grabbe verweist auf deren tiefgreifende produktions- und wirkungsästhetische Differenzen. Während sich der klassisch (durch Goethe) wie romantisch (durch Tieck) geprägte Leser Immermann „wie durch eine Montgolfiere, in eine höhere Sphäre des Geistes u. der Liebe gehoben“<sup>29</sup> fühlt, hat Grabbe keinerlei Verständnis für diese Dichtung, deren phantasievolle idealistische Intentionen ihm, dem realistischen

---

27 Vgl. immer noch: Thomas Höhle: Christian Dietrich Grabbes Auseinandersetzung mit Goethe. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 19 (1970), H. 5, S. 79-91; Lothar Ehrlich: Grabbes Auseinandersetzung mit Schiller. In: Schiller und die Folgen. Weimar 1978, S. 41-48; zum Verhältnis von Vormärz und Klassik zuletzt: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke, Michael Vogt (Hrsg.): Vormärz und Klassik. Bielefeld 1999 (Forum Vormärz Forschung. Vormärz-Studien, 1); Detlev Kopp, Hans-Martin Kruckis. Goethe im Vormärz. Bielefeld 2004 (Forum Vormärz Forschung. Jahrbuch 9 [2003]).

28 [Bettina von Arnim]: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*. Seinem Denkmal. 3 Bände. Berlin 1835.

29 Karl Immermann an Amalie von Sybel, 14. April 1835. Immermann: Briefe (Anm. 17), Bd. 2, S. 445-446.

Geschichtsdramatiker, unzugänglich bleiben müssen. Am 8. Mai 1835 gesteht er Immermann in einem Brief seine „Verachtung“ dieser Publikation:

Goethe hat kurz geantwortet, das ist das Beste im Buch, sonst alles Lüge, Erbärmlichkeit. Die paar Naturschilderungen kann man sich machen, wenn man aus dem Fenster sieht, auch ist das ein Arnimsches Talent, wie Achim v. A. besser als Bettine bewiesen. Die ekelhafte Kinderliebe und Afferei. Meine feste Ueberzeugung, daß wegen Honorars und Rennomée's Briefe unterschlagen und verstellt, ja jetzt gemacht sind. (VI, 219)

Grabbe beschließt, den Band zu rezensieren, und erbittet sich ihn daher am 23. Mai, dieses Mal von Schreiner, mit der Begründung: „Ich hätte Lust, daran zu bläuen, obgleich ich bei der Lecture (ich habe den 1sten Theil nicht durchlesen können) kränklich werde.“ (VI, 234) In die Besprechung des Briefwechsels von „Bettina, Betsy, Betti, Beß“ (VI, 237) bezieht Grabbe einige weitere für ihn symptomatische Neuerscheinungen des gewinnorientierten literarischen Marktes ein: Varnhagen von Enses *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* (1834)<sup>30</sup> sowie Pückler-Muskau's *Briefe eines Verstorbenen* (1831)<sup>31</sup> und *Tutti Frutti. Aus den Papieren des Verstorbenen* (1834).<sup>32</sup> Besonders den literarisch erfolgreichen Fürsten beschimpft er: „Und ich glaube fast, der Reisebeschreiber, welcher das Wesergebirge übersah, und bisweilen gute, dann trübe Stutzeraugen hat, Pückler-Muskau, hat geholfen. Das Buch ist ihm ja gewidmet und riecht nach seiner Manier. Er liebt Honorare, vielleicht auch getheilte?“ (VI, 220) Für Bettina war *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* jedenfalls ein „finanzieller Erfolg“, sie erzielte in den ersten beiden Jahren fast 4.000 Reichstaler.<sup>33</sup>

In der im Juni 1835 geschriebenen Besprechung führt Grabbe die Edition auf den „zum Höfling gewordenen Kaufmannssohn“ Goethe (IV, 246) zurück, der „Bettina zu dem genialen Briefwechsel befeuert[e]“. (IV, 244) Im Zentrum stehen die charakterlichen „Ekelhaftigkeiten“ von ‚Mignon‘ Bettina und von

30 *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. Hrsg. von Karl August Varnhagen von Ense. Berlin 1834.

31 Hermann Fürst von Pückler-Muskau: *Briefe eines Verstorbenen*. Stuttgart 1831.

32 Hermann Fürst von Pückler-Muskau: *Tutti Frutti*. Stuttgart 1834. Weiterhin nennt Grabbe: Briefe von C. F. van der Velde an Theodor Hell. In: *Sämtliche Schriften*. Bd. 27. Dresden, Leipzig 1832; Briefe von Frau von Sévigné an ihre Tochter Frau von Grignan (1671-1696), Briefe von Roger Bussy-Rabutin (1618-1693). Siehe dazu (VI, 556).

33 Bettina von Arnim: *Werke*. Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar hrsg. von Heinz Härtl. Bd. 1. Berlin, Weimar 1986, Anhang, S. 672.

Goethe, der „sich förmlich zu einem Gott einnimbusirt“ habe. (IV, 247) Völlig unangemessen ist ferner, dass Grabbe die Poesie von Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim dem *Briefwechsel* positiv gegenüberstellt. Er hat sich vermutlich mit den beiden Romantikern nicht gründlich beschäftigt und sie womöglich gar nicht gelesen. Dass Grabbe bei der Bewertung klassischer und romantischer Literatur nicht von künstlerischen Kriterien ausgeht, ist exemplarisch an seiner Herabsetzung epischer Dichtungen, speziell von ‚Novellen‘ zu erkennen. Darunter versteht er beispielsweise undifferenziert „die eingelegte widerliche Novelle von der Günderrode“ oder „langweilige Werke, wie Goethe’s Wanderjahre“. (IV, 245) Das betrifft vorrangig Naturdichtungen, für die Grabbe wenig oder kein Verständnis aufbringt.

Die Rezension von *Goethe’s Briefwechsel mit einem Kinde* besteht ausschließlich aus grob und gehässig zugespitzten Statements zu poetischen Phänomenen, nirgends gibt es den Ansatz zu einer in die Dichtung eindringenden Interpretation. Der Rezensent urteilt nur über von ihm wahrgenommene, vermeintliche biographische und künstlerische Dispositionen und über markt- und literatursoziologische Kontexte, von denen er sich distanziert, weil er allein seinen Habitus als ambitionierter Dramatiker als Maßstab gelten lässt. Insofern ist es folgerichtig, dass Grabbe nicht dieses romantische „Briefwechseleizeug“ (VI, 219) zur Lektüre empfiehlt, sondern zwei andere, von ihm akzeptierte zeitgenössische Editionen: *Johann Georg Forster’s Briefwechsel*<sup>34</sup> (VI, 219) und den *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt*.<sup>35</sup> Über diese Korrespondenz schreibt er Immermann am 11. Juni 1835: „Dieser Briefwechsel ist eine Erquickung auf die jetzt gewöhnlich gedruckten Briefeleien. Da, zwischen Schiller und Humboldt, ist überall reelles Streben, ernstes Prüfen. [...] Man lernt darin.“ – „Tief gerührt“ habe ihn Schillers letzter Brief vom 2. April 1805. (VI, 246)

Grabbe, der zu dieser Zeit die Publikation von *Hannibal, Aschenbrödel* und *Das Theater zu Düsseldorf* redaktionell vorbereitet, versucht gleichzeitig, seine kritischen Texte über den *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* und über *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, die für ihn eine Einheit bilden, drucken zu lassen. „Sie sehen“, schreibt er an Schreiner im Mai 1835, „wie sehr mein Haß gegen solche Sachen derselbe bleibt.“ (VI, 238) An den Redakteur der *Düsseldorfer Zeitung Hermann*, Martin Runkel, schickt er am 17. Juni 1835

34 Johann Georg Forster’s Briefwechsel. Nebst einigen Nachrichten von seinem Leben. Hrsg. von Therese Huber. Leipzig 1829.

35 Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt. Mit einer Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung von W. v. Humboldt. Stuttgart, Tübingen 1830.

beide Manuskripte und bittet ihn: „lassen Sie ja unter meinen Debatten über Bettine und Goethe u. Schiller meinen Namen oder seine Andeutung we.g. [...] Es würde schaden, würd' ich bei diesen Sachen genannt.“ (VI, 250) Während ein Teil der Rezension des Goethe-Schiller-Briefwechsels am 21. Juni 1835 im *Hermann* erscheint, bleibt die über *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* ungedruckt.<sup>36</sup> Runkel sandte sie zwar noch an Wolfgang Menzel für das *Morgenblatt*, in dem bereits vom 1. bis 11. April eine „Leichenrede von Görres“ publiziert worden war.<sup>37</sup>

Als Grabbe am 22. Juni 1835 Menzel, der, bei allen Einwänden im Einzelnen, seit Erscheinen der *Dramatischen Dichtungen* seine „hohe tragische Kraft“ von der zeitgenössischen „lieben Mittelmäßigkeit“<sup>38</sup> wiederholt abgehoben und gewürdigt hat, die drei neuen Werke übersendet, erwähnt er das „Dings über Bettinas Briefwechsel“ und hofft (vergeblich): „Es schadete nichts, würd' es im Literaturblatt abgedruckt, nur bitt' ich, ja meinen Namen nicht darunter zu setzen. Ein Narr hat viele andere, und Goethe hat's größte Gefolg. Es schadete dem Absatz meiner neueren Sachen.“ (VI, 257) Die Besprechungen von *Hannibal* und *Aschenbrödel* erscheinen erst am 20. und 23. Mai 1836.<sup>39</sup> Da Menzel das „Dings“, wie zu erwarten war, nicht im *Morgenblatt* veröffentlicht, sendet es Grabbe an Karl Gutzkow für die *Deutsche Revue*, der den Briefwechsel besprochen hat, und an Eduard Duller für den *Phönix*, der „Grabbe's Aerger über alles, was Götzendienst hieß“, aus „Schicklichkeitsgründen“ ebenfalls nicht veröffentlicht.<sup>40</sup>

#### IV.

Grabbes Verriss von *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* im Juni 1835, sein „Haß“ nicht nur auf diverseres „Briefwechseleizeug“ (VI, 219), sondern auf die gesamte deutsche Literatur der Gegenwart, stellt den Auftakt für weitere Schmähungen von Autoren dar, die seiner Meinung nach von den kulturellen Institutionen (Verlagen, Theatern, Zeitschriften) – im Unterschied zu ihm als

36 Erstdruck von Robert Hallgarten: Aus dem Nachlasse Chr. D. Grabbes. In: Euphoration 7 (1900), S. 761-764.

37 Clemens Brentano an Bettina von Arnim, 22. April 1835. Zit. nach: Bettina: Werke (Anm. 32), Anhang, S. 701.

38 Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik (Anm. 20), Bd. 2, S. 30.

39 Ebd., Bd. 4, S. 30-32, S. 35-38.

40 Die Hermannsschlacht. Drama von Grabbe. Grabbe's Leben von Eduard Duller. Düsseldorf 1838. Faksimiledruck. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft mit einer kritischen Würdigung hrsg. von Hans-Werner Nieschmidt. Detmold 1978, S. 75.

innovativem Dramatiker – in ihrer gesellschaftlichen Rezeption unterstützt werden. Dabei spielt die Unterhaltungsliteratur mit ihren vielfältigen Genres auf dem kapitalistischen Markt eine führende Rolle. Und was Grabbe als genuinen Bühnenautor tief und nachhaltig verletzt: Die stehenden Hof- und Stadttheater, gerade die national berühmten in Weimar, Berlin, Hamburg, München oder eben in Düsseldorf, führen – neben repräsentativen Inszenierungen kanonisierter internationaler ‚Klassiker‘ – massenhaft trivialdramatische in- und ausländische Autoren auf, die die Spielpläne beherrschen.<sup>41</sup> Grabbe wird durch die Erfahrungen am Düsseldorfer Theater, auf das er größte Hoffnung setzte, unmittelbar mit dieser an den primitiven Erwartungshaltungen des Publikums orientierten zeitgenössischen Spielplanpolitik konfrontiert, die eine der Ursachen für seine Misere als Dramatiker war.

Seit dem Sommer 1835 wertet Grabbe für einen Lesezirkel seines Verlegers Schreiner literarische Zeitschriften aus. In den seltensten Fällen dürfte er die darin besprochenen Werke gelesen haben, meint aber zu wissen, was er von den Autoren zu halten hat, die ihm zumeist seit der Berliner Schaffenszeit von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822) bekannt sind. Seine psychische und physische Verfassung und sein Alkoholkonsum lassen ein konzentriertes Lesen ohnehin nicht mehr zu. So reagiert er, inzwischen an seinem letzten Drama *Die Hermannsschlacht* arbeitend, vornehmlich sporadisch und gereizt auf einzelne Schriftsteller, deren Namen er beim Durchblättern der Zeitschriften findet. *Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände, Zeitung für die elegante Welt, Blätter für literarische Unterhaltung, Der Freimüthige oder Berliner Conversations-Blatt, Literatur-Blatt zum Phönix* sind die prominenten Medien, die er für einige Monate mit einiger Regelmäßigkeit zur Kenntnis nimmt und in denen er mitunter auf Rezensionen und Annotationen seine neuen Werke *Aschenbrödel* und *Hannibal* stößt.

Treffen Grabbes Kommentare zur dramatischen Unterhaltungsliteratur in den Berichten für das *Düsseldorfer Fremdenblatt* das geringe geistige und gestalterische Niveau der Theaterstücke, so sind die arroganten Bemerkungen über epische und lyrische Dichtungen, die in der Geschichte der deutschen Literatur einen bleibend anerkannten Platz beanspruchen, unbegründet, einseitig und unangemessen, oft peinlich. Grabbes „Haß“ auf Autoren, die auf dem Markt mit ihren Werken reüssieren, richtet sich gerade gegen solche, die in jenen beiden

---

41 Vgl. Itoda: Theorie und Praxis des literarischen Theaters (Anm.12), S. 115-162 sowie die Statistik, S. 179-217. Das betrifft selbst das Weimarer Hoftheater. Vgl. C.A.H. Burkhardt: Das Repertoire des Weimarerischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817. Hamburg, Leipzig 1891. Vgl. zum Theater im Vormärz die in Anm. 12 angeführten Studien.

Gattungen erfolgreich hervortreten, für die er offensichtlich kein Talent besitzt. Dass Grabbe z. B. kein Verständnis für die klassizistischen Gedichte Friedrich Rückerts entwickelt, sei unbenommen, wenn er ihn abkanzelt: „Rückert ist gut, aber der Teufel, oder wie das unbekannte Dings heißt, weiß es, ob er doch nicht mehr Form-Poet als wahrer ist?“ (VI, 258) Und schärfer: „Ein Gedicht, was nicht hinreißt, ist dummes Zeug. So mit Rückerts neuesten Sachen. Blitze und Donner müssen im Dichter wohnen, sonst ist er nichts.“ (VI, 262)

Im Ganzen finden sich in den Briefen an Schreiner höhnische Äußerungen über Schriftsteller, die er mit seiner Verachtung überzieht, indem er sie mit beißender Satire aburteilt. So schwadroniert er sogar über die Lyrik Heines, für den Grabbe „einer der größten deutschen Dichter war und von allen unseren dramatischen Dichtern wohl als derjenige genannt werden darf, der die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat“<sup>42</sup>: „Poesien sind seine Gedichte aber nicht.“ (VI, 272) Und Nikolaus Lenau sei ein „erbärmlicher Poet.“ (VI, 281) Über Varnhagens Sammlung *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* schreibt Grabbe an Schreiner am 11. Juni 1835: „Die Briefe der Rahel sind so niederträchtig schlecht, daß ich's für Sünde halte, meiner Hermannsschlacht durch lange Lecture damit zu schaden. Faderes hat die Literatur noch nicht hervorgebracht.“ (VI, 246) Widerwärtig ist, dass er überdies gegenüber Rahel Varnhagen und Heine antijudaistische Haltungen artikuliert. (VI, 247, 272)

In den Notizen für Schreiner gibt es immer wieder beleidigende Auslassungen über Goethe, z. B. als Grabbe im *Freimüthigen* vom 18. und 20. Juli eine Besprechung von Karl Friedrich Göschels *Unterhaltungen zur Schilderung Goethescher Dicht- und Denkweisen* (1834) findet, die ihn zu der böartigen Formulierung veranlasst: „Ein Lump über den andren. Goethe hat sein mittelmäßiges Talent zu Lumpen zerrissen, darum grade heben Gassenkehrer und Lumpensammler es so hervor.“ (VI, 278) In einer Abhandlung über *Goethe und sein Jahrhundert* in der *Minerva*<sup>43</sup> steht nichts Kritisches über den Weimarer Klassiker, dennoch wendet sich Grabbe gegen dessen Glorifizierung, beschimpft ihn als einen „adlig gewordenen Kaufmannsbengel“ und fügt zu dessen größten Dichtung an: „Goethes Faust ist nichts als ein frankfurter liederlicher Junge, der sich einbildet, was

42 Heinrich Heine: *Memoiren* (1854-55). In: Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris 1970 ff. Bd. 12. Späte Prosa 1847-1856. Bearbeiter Mazzino Montinari. Berlin, Paris 1988, S. 152. Zu Heines Grabbe-Bild siehe Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung. Berlin 1983, S. 65-66.

43 *Minerva*, Bd. 175, August 1835. Vgl. dazu Bergmanns Anmerkungen (VI, 690-697).

zu seyn, aber nichts ist, und nur durch den Blick auf den Taunus seiner Phantasia Farbe, durch hübsche Verse und Reime seinen Trivialitäten Pfeffer und Salz gibt.“ (VI, 282) Grabbe protzt gegenüber seinem Verleger mit dem maßlos angeberischen Versprechen: „Gebt mir jedes Jahr 3000 Thaler und ich will euch in drei Jahren einen Faust schreiben, daß ihr die Pestilenz krieget.“ (VI, 355)

Die zitierten abfälligen Urteile über Goethe, die Romantiker, Heine und andere Schriftsteller sollten genügen – sie ließen sich beliebig erweitern –, um Grabbes sarkastische Beleidigungen literarischer Zeitgenossen zu belegen. Bei aller Berücksichtigung seiner extrem frustrierenden Lebenssituation, seiner manisch-depressiven Verfassung und zunehmenden physischen Krankheit (ein Jahr vor seinem Tod), zeugen die Äußerungen von der Unfähigkeit, sich ernsthaft mit den Werken der ins Visier genommenen Autoren auseinanderzusetzen oder sich wenigstens zu bemühen, deren künstlerischen Formate wahrzunehmen. Grabbes zynische Reaktionen sind in der Geschichte der deutschen Literatur ziemlich solitär. Sein exzentrisches Naturell gefällt sich geradezu in Schmähungen von Schriftstellern und Theaterleuten in dumpfen Tiraden in der Weinstube „Zum Drachenfels“, in der er in den letzten Düsseldorfer Monaten täglich verkehrt, und in Briefen an Schreiner und in Artikeln im *Düsseldorfer Fremdenblatt*.

Dass sich Grabbes rigorose Attacken literaturkonzeptionell unmotiviert und undifferenziert, quasi als irrationaler Rundumschlag, gegen alle belletristischen deutschen Schriftsteller richten, die mit ihren Werken in den kulturellen Medien – aus welchen Gründen auch immer – omnipräsent sind, ist an einer Ausnahme zu erkennen. Wenige Tage vor der Abreise aus Düsseldorf erscheint im *Fremdenblatt* vom 7. Mai 1836 seine außergewöhnlich empathische Referierung des lyrischen Epos *Des Dichters Herz* von Hermann Kunibert Neumann (1808-1875).<sup>44</sup> Es ist die zweite Veröffentlichung des (heute vergessenen) Autors,<sup>45</sup> der in Düsseldorf den Militärdienst als Offizier absolviert und Grabbe nach einem kurzen Briefwechsel in dessen Wohnstube aufsucht. Darüber und über die „unangenehmen Eigenschaften“ des „unglücklichen Dichters“ hat Neumann – wie andere<sup>46</sup> – eindrucksvoll berichtet.<sup>47</sup> Außergewöhnlich ist nicht nur die Rezension, sondern ebenso der Brief Grabbes an Neumann vom 15. April

44 Hermann Kunibert Neumann: *Des Dichters Herz*. Wesel, Leipzig 1836.

45 Vgl. Deutsches Literatur-Lexikon. Begründet von Wilhelm Kosch. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Bern, Stuttgart 1988, Bd. 11, Sp. 190-191; Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Fortführung, Bd. V, 3. Deutsches Schriftsteller-Lexikon 1830-1880. Berlin 2011, S. 115-121.

46 Alfred Bergmann: Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Stuttgart 1968, S. 135-184.

47 Ebd., S. 173-177, hier S. 175.



1836, wenn er dem debütierenden Autor attestiert: „Sie haben Eins bewahrt, was jetzt keine drei Poeten mehr haben: reinen Sinn. [...] ‚Des Dichters Herz‘ (wird wohl das Ihrige sein), und ich versichere, daß ich weder in Form noch Inhalt in neuerer Zeit Besseres kenne, als diese Dichtung.“ (VI, 328)

In seiner Besprechung preist Grabbe die Adelbert von Chamisso „aus innigster Hochachtung“ gewidmete „Dichtung“ wegen ihrer „reine[n] Wahrheit und Schönheit“ (IV, 224), und zwar ohne jede Einschränkung. Das ist erstaunlich, weil *Des Dichters Herz* aus klassischen (italienischen) Stanzen besteht, was Grabbe, der sich nie in einem lyrischen Dichtungsstil verwirklichte, eigens hervorhebt: „Man merkt das schwierige Versmaaß [richtig: Strophenform] gar nicht, und das ist dessen [!] höchstes Lob.“ (IV, 224) Immerhin – und das ist bemerkenswert – beschreibt Grabbe den Inhalt des lyrischen Epos genauer und zitiert sogar daraus, was sonst nicht der Fall ist. Das lyrische Ich lebt, liebt und schreibt in „G o t t – L i e b e – P o e s i e“ und steht am Ende als Greis vor den Gräbern der Eltern und seiner Geliebten: „Drei Gräber sind, drei Klänge dir geblieben.“<sup>48</sup> Offensichtlich hat Grabbe Neumanns Werk vollständig zur Kenntnis genommen (was sonst nicht für die annotierten Dichtungen gilt), denn er erwähnt einzelne Naturbilder, die „Scenen aus allen Jahreszeiten, vom Frühling bis zum Winter“, und mehrere Erzählepisoden. Unerwartet und eben singular ist die mit Blick auf die zeitgenössische Literatur verallgemeinerte abschließende Sentenz: „Man lese nur die Dichtung, und man wird finden, daß es in unsrer Poesie noch immer mehr als Phrasenmacherei gibt.“ (IV, 225)

Es bleibt die Frage, was den politischen Geschichtsdramatiker der realen Widersprüche und materiellen Kontingenz, der ansonsten keinen Schriftsteller der Gegenwart gelten lässt, bewog, einen unbekanntenen „biedermeierlichen“ Lyriker zu würdigen, der in seiner realitätsfernen Dichtung verkündet „Ruh‘ aus, mein Herz, aus Klängen zart gewoben, / Ruh‘ Dichterherz, in reinen Klängen aus.“<sup>49</sup> – eine Intention, die er lyrisch-episch mit sensibler Naivität entfaltet: „Drei Klänge tönten alle meine Lieder: / G o t t – L i e b e – P o e s i e – / Ich sang sie immer, sang sie immer wieder.“<sup>50</sup> Und diese poetische Maxime in erklärter Opposition zu Heinrich Heine, den Grabbe in der Anfangspassage seines Artikels wiederum verunglimpft, während er Uhland und Chamisso als Lyriker neutral erinnert (ohne sie gelesen zu haben). Die Aufforderung zur Lektüre von *Des Dichters Herz*, eines Werkes, das in der Literaturgeschichte heutzutage nicht mehr existiert, betrifft einen Autor, den Grabbe auf Grund seiner eigenen Erfahrung durch eine Empfehlung im *Düsseldorfer Fremdenblatt* zu fördern

48 Neumann: *Des Dichters Herz* (Anm. 44), S. 61-62.

49 Ebd., o.S.

50 Ebd., S. 61.

beabsichtigt. Das konventionelle lyrische Werk weist ein äußerst geringes künstlerisches Niveau auf, trotzdem hebt er es von der sonstigen „Phrasenmacherei“ in der zeitgenössischen Literatur ab.

Die im Gegensatz zu den übrigen literaturkritischen Auslassungen überaus positive Besprechung von Neumanns *Des Dichters Herz* ist letztlich aus Grabbes Aversion gegenüber arrivierten Schriftstellern zu erklären, die in Düsseldorf Immermann und Uechtritz repräsentieren. Dass Hermann Marggraff im *Freimütigen* vom 15. Oktober 1835 behauptet, die drei Düsseldorfer Dramatiker seien ein „Triumvirat“,<sup>51</sup> was Grabbe Schreiner am 27. November 1835 wissen lässt (VI, 295), ist nicht korrekt, weil dieser Begriff die gravierenden persönlichen und ästhetischen Differenzen zwischen ihnen und die reale Situation der ‚Musterbühne‘ überdeckt. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der Neumann-Rezension ist Grabbes Arbeitsverhältnis zu Immermann bereits gestört,<sup>52</sup> und mit Uechtritz, dessen bei Schreiner verlegten Stücke *Rosamunde* und *Die Babylonier in Jerusalem* „unter aller Kritik sind“<sup>53</sup> und den er in der Gestalt des Tragödien schreibenden Königs Prusias im *Hannibal* karikiert (III, 154),<sup>54</sup> unterhält er lange schon keine persönliche Beziehung mehr. Immermann äußert sich über das von außen wahrgenommene angebliche Düsseldorfer „Triumvirat“ in einem Brief an seinen Bruder Hermann unter dem 12. Mai 1836: „Grabbe ist gänzlich in Soff und Zoten versoffen [!], und da er überdieß einigemale sich auf das albernste über das Theater losließ, so hat alle Verbindung mit ihm aufgehört. Dagegen ist mit Uechtritz wieder ein solider Verkehr angeknüpft worden.“<sup>55</sup>

In Grabbes Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur während des Düsseldorfer Aufenthalts ist signifikant, dass er mit Autoren des journalistisch temporär wirkmächtigen „Jungen Deutschland“ zwar gelegentlich Kontakte unterhält und ihre Frontstellung zur Weimarer Klassik und speziell zu Goethe<sup>56</sup> teilt, nicht aber deren ästhetische Programmatik – abgesehen davon, dass er ohnehin nicht gewillt ist, sich auf eine anhaltende Beziehung zu jedweder literarischen Gruppierung einzulassen. Von der publizistischen (und poetischen) Produktions- und Rezeptionsstrategie distanziert er sich. Trotzdem

51 Vgl. die Verwendung des Begriffs „Triumvirat“ im Brief Grabbes an Karl Immermann, 24. November 1834 (VI, 102).

52 Vgl. Ehrlich: Grabbes Auseinandersetzung (Anm. 21), S. 139-140.

53 Grabbe an Carl Georg Schreiner, 17. Juli 1836 (VI, 346).

54 Grabbe an Karl Immermann, 3. Februar 1835: „Prusias ist Uechtriz (so wie er in Berlin war) worden, und ich darf Uechtriz nicht mehr auf- und besuchen.“ (VI, 150) Grabbe bezieht sich auf dessen Trauerspiel *Alexander und Darius* (Berlin 1826).

55 Bergmann: Grabbe in Berichten (Anm. 46), S. 177.

56 Vgl. immer noch Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*. 3., überarbeitete Auflage Berlin 1962.

nennt ihn die Ankündigung zur ab 1. Januar 1835 erscheinenden *Frühlings-Zeitung für Deutschland Phönix*, in der Karl Gutzkow das *Literatur-Blatt* redigiert, als potentiellen Beiträger. Von Grabbe erscheint lediglich eine Szene aus der „ältesten Fassung“ des *Hannibal* (III, 3-6).<sup>57</sup> Gutzkows zweite Zeitung, *Deutsche Revue*, die Grabbe ebenso als Mitwirkenden nennt, verbietet die preußische Zensur noch vor dem Erscheinen.<sup>58</sup> Grabbe schlägt sich in einem Brief an Wolfgang Menzel vom 25. November 1835 im Hinblick auf den Verriss von Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* im *Literatur-Blatt*<sup>59</sup> auf dessen Seite. (VI, 294) Nach der Rückkehr nach Detmold, jetzt ist er vom literarischen Leben Deutschlands definitiv isoliert, bezeichnet er Gutzkows *Vertheidigung gegen Menzel und Berichtigung einiger Urtheile im Publikum* „als das wirblichste, dummste Zeug, was ich je las“, und fügt an: „Mein Urtheil ist so unparteiischer als Gutzkow im Phönix sich brillant über mich erklärt hat.“ (VI, 348) Gemeint ist dessen differenzierte Besprechung von *Hannibal* und *Aschenbrödel* am 18. August 1835, die Grabbes Werke keineswegs „brillant“ würdigt. Das dramatische Märchen sei das „Werthlosere“, doch im antiken Geschichtsdrama „sehen wir den alten Grabbe wieder“, mit allen Vorzügen und Schwächen in der Gestaltung. Der dramaturgisch der klassischen Ästhetik verpflichtete Autor erfasst die strukturelle Spezifik des Theaterstückes: „Hannibal ist nichts, als eine Veranschaulichmachung und Dramatisirung der Historie.“<sup>60</sup>

Grabbe grenzt er sich wenige Wochen vor seinem Tod von der jungdeutschen Gruppe nochmals ab: „Gutzkow und das junge Deutschland sind in Verachtung gerathen [durch den Bundestagsbeschluss vom 10. Dezember 1835], werden sich auch nicht herausretten, weil sie kein Talent haben. Sie wollten mich auch fangen. Ich hütete mich, doch diese Wally ist ganz ohne Bedeutung [...]“ (VI, 340f.) Grabbe urteilt hier – wie in seinen Düsseldorfer Literaturkritiken –, ohne konzeptionell oder stilistisch zu argumentieren.

Für die kulturelle Atmosphäre in Düsseldorf charakteristisch ist, dass Grabbe bei der Durchsicht deutscher Journale den vormärzlichen *Phönix* einzubeziehen vermag. Dabei ist erstaunlich, dass er auf Georg Büchners darin im Frühjahr in Fortsetzungen abgedruckten *Danton's Tod* und auf die Anfang Juli 1835 von Sauerländer in Frankfurt a. M. ausgelieferte Erstausgabe dieser *Dramatische[n]*

57 Aus *Hannibal* von Grabbe. In: *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland* 1 (1835), Nr. 3 vom 3. Januar, S. 9-10.

58 Vgl. *Zeitschriften des Jungen Deutschland*. Hrsg. von Heinrich Hubert Houben, 1. Teil. Berlin 1906, S. 407-431.

59 *Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 93 und 94 vom 11. und 14. September 1835.

60 Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik (Anm. 20), Bd. 4, S. 55-58, hier S. 56-57.

*Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft* nicht eingeht. Später stößt er auf Gutzkows sehr positive Rezension im *Literatur-Blatt* des *Phönix* vom 11. Juli. An ihr interessiert ihn allerdings lediglich, dass auch er „erwähnt“ wird (VI, 273), wie er Schreiner informiert, ohne anzuführen, wie die betreffende Stelle wirklich lautet, denn sie ist für Grabbe keineswegs schmeichelhaft, sondern abschätzig. Gutzkow lobt nämlich Büchners Revolutionsdichtung überschwänglich, was Grabbe sicher geärgert hat, weil Gutzkow den auf geschichtsdramatischem Felde bislang unbekanntem Kontrahenten von seiner Dramatik abhebt: „Was ist Immermanns monotone Jambenclassicität, was ist Grabbe's wahnwitzige Mischung des Trivialen mit dem Regellosen gegen diesen jugendlichen Genius!“ (VI, 670)

Offenbar hat Grabbe *Danton's Tod*, der neben *Napoleon oder die hundert Tage* den Paradigmenwechsel in der Herausbildung des modernen deutschen Geschichtsdramas einleitet,<sup>61</sup> nicht gelesen.<sup>62</sup> Das ist umso bedauerlicher, weil vom *Napoleon* dramaturgische Impulse für die Gestaltung von Figur und Struktur in *Danton's Tod* ausgingen.<sup>63</sup> In der zweiten Julihälfte 1835 konnte Grabbe im *Phönix* außerdem die Ankündigung der Übersetzung von *Victor Hugo's sämtlichen Werken* bei Sauerländer registrieren, die Büchner als Mitwirkenden verzeichnet (VI, 269, 653). Dass Grabbe sich nirgends über Büchner äußert, verweist wiederum auf sein beträchtliches Defizit bei der Wahrnehmung von und Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur während der Düsseldorfer Jahre.

---

61 Vgl. zuletzt die Beiträge in: Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): *Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner*. Bielefeld 2016 (Forum Vormärz Forschung. Vormärz-Studien, XXXVIII).

62 Erst nach Grabbes Tod erscheinen *Leonce und Lena* (Teildruck 1838, vollständig 1850) und *Woyzeck* (1875).

63 Burghard Dedner schreibt dazu: „Möglich und bei Grabbes Berühmtheit als neuer Dramatiker seit 1830 auch wahrscheinlich ist die Kenntnis von dessen *Napoleon*.“ Georg Büchner: *Sämtliche Werke und Schriften mit Quellendokumentation und Kommentar*. Marburger Ausgabe. Hrsg. von Burghard Dedner. Mitbegründet von Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000-2013, Bd. 3, 4. *Danton's Tod*. Erläuterungen. Bearb. Burghard Dedner unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Werner Weiland, S. 3. Dass die Massenszenen im *Napoleon* für Büchner „eine wichtige Anregung boten“, stellt Henri Poschmann fest: *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*. Berlin, Weimar 1983, S. 106.

## V.

Im Mai 1835 entdeckt Grabbe bei der Durchsicht des *Morgenblatts für gebildete Stände* Ferdinand Freiligraths Gedicht *Schiffbruch*<sup>64</sup>, das er als Beispiel für eine „aus Farbenmalerei bestehende Poesie“ (VI, 227) ablehnt.<sup>65</sup>

Mit literarischen Werken des ebenfalls aus Detmold stammenden Schriftstellers (1810-1876) wurde Grabbe jedoch schon Anfang der 1830er Jahre konfrontiert. Freiligrath war ein Jugendfreund von Grabbes Ehefrau Louise Christiane Clostermeier. Die Lippischen Honoratiorenfamilien des Archivrats Christian Gottlieb Clostermeier und des Bürgerschullehrers Wilhelm Freiligrath wohnten in Detmold in der Gasse Unter der Wehme Haus an Haus. Für den debütierenden Lyriker Freiligrath stellte Grabbe, vor allem nach Erscheinen von *Napoleon oder die hundert Tage* (1831), eine nationale literarische Instanz dar. Und so schickte der zwanzigjährige kaufmännische Lehrling in Soest seiner Freundin unter dem 31. März 1831 ein „Packet“ mit acht Gedichten, mit der Bitte, sie Grabbe zur „gefälligen Durchsicht und Prüfung“ vorzulegen. Der junge Dichter hoffte, dass dieser sie nach der Lektüre gegebenenfalls an die Redaktion des *Morgenblatts* „mit einem Begleitschreiben“ übermittelte. Freiligrath ersuchte Louise und zumal den literarisch erfolgreichen „Herrn Auditeur“, bei der Beurteilung seiner ersten Versuche „recht strenge zu Werke zu gehn“.<sup>66</sup> Offensichtlich trat Louise Clostermeier tatsächlich an Grabbe heran, denn unter dem 30. April ließ er sie wissen, ohne eine Meinung über die Gedichte erkennen zu geben, dass der Weg zu Wolfgang Menzel, den Redakteur des *Morgenblatts*, über seinen Frankfurter Verleger Kettembeil erfolgen könnte. Grabbe schlug ein merkwürdiges weiteres Prozedere für „Ferdinandus“ vor, bei dem er aber nicht direkt in Erscheinung treten wollte, „wenn ich Sie bitte, mir seine poetischen Kinder u. den dazu gehörigen Brief *versiegelt* zu übergeben, auf daß ich sofort meinen Buchhändler bitte, ihn weiter zu befördern.“ (V, 331) Erst nachdem Freiligrath zweimal nachgefragt hatte,<sup>67</sup> erhielt er eine Antwort. Im Juli befasste sich

64 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 64, 16. März 1835, S. 253; Ferdinand Freiligrath: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Ludwig Schröder. Leipzig o.J., Bd. 2, S. 90.

65 Grabbe an Carl Georg Schreiner, Erste Maihälfte 1835: „Hr. Freiligrath erhielt von meiner Frau 1 goldnen Ring, den ich lieber hätte, als seine aus Farbenmalerei bestehende Poesie.“ (VI, 226f.).

66 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold insbesondere mit Louise Christiane der späteren Gattin Grabbes. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1953, S. 44.

67 Ferdinand Freiligrath an Louise Christiane Clostermeier, 5. April und 13. Juli 1831. Ebd., S. 45f, 46-48.

Grabbe mit der Ballade *Barbarossas erstes Erwachen*<sup>68</sup> und den Gedichten *Sonst und jetzt* und *Drei Lieder zur Feier des Soester Schützenfestes*.<sup>69</sup> Das Ergebnis der Lektüre teilte er Louise am 17. Juli 1831 in einem lakonischen, nicht aussagestarken Schreiben mit, dem er eine eigene Dichtung über Barbarossa – eines von zwei lyrischen Werken überhaupt – beilegte.<sup>70</sup>

Es ist jener Brief, den Alfred Bergmann in der historisch-kritische Ausgabe der Werke und Briefe nur als Bruchstück auf der Grundlage einer Veröffentlichung 1841 im *Telegraph für Deutschland* (ohne Adressat und Datum)<sup>71</sup> zu edieren vermochte (V, 344), weil die Handschrift damals verschollen war. Die „Gesellschaft der Freunde und Förderer der Lippischen Landesbibliothek“ erwarb sie für das Grabbe-Archiv im Frühjahr 2020 auf einer Versteigerung des Auktionshauses Stargardt in Berlin. Obwohl der Abdruck im *Telegraph* unter dem Titel „Grabbe urteilt in einem ungedruckten Briefe über Freiligrath“ steht, fehlte, wie sich jetzt zeigt, u. a. ausgerechnet die anfängliche Passage über den bald renommierten Vormärz-Dichter. Die Handschrift wird hier erstmals komplett und diplomatisch ediert:

Hochgeehrte Mademoiselle!

Was ich habe durchlesen können, schick' ich zurück. In Freiligraths Gedichten habe ich mir Bleifederstriche erlaubt. Das Warum werden Sie errathen, sonst einmal mündlich darüber. Wie Menschen verschieden sind zeigt das tolle Ding von Barbarossa, welches ich + von meiner Hand beilege + Was geht uns jetzt Conradins, des Secundaners, Ermordung, an? Freiligrath ist noch aus der

68 Die Ballade nahm Freiligrath in seine erste Sammlung *Gedichte* (1838) auf. Freiligrath: *Sämtliche Werke* (Anm. 64), Bd. 2, S. 55-57.

69 Freiligrath: *Sämtliche Werke* (Anm. 64), Bd. 3, S. 203-214. Vgl. dazu seinen Brief an Louise Christiane Clostermeier, 13. Juli 1831. Freiligraths Briefwechsel (Anm. 66), S. 46-48. Im Schreiben Louises an Freiligrath vom 27. Januar 1832 ist wiederum von acht Gedichten die Rede, die Grabbe weiterleiten werde. (Ebd., S. 52f.).

70 Die Handschrift ist – wie eine Abschrift von Louise Christiane Grabbe von 1837 – verschollen. Vgl. zur Überlieferungs- und Druckgeschichte des Gedichts (IV, 657-659), ediert unter dem originalen Titel *Friedrich der Rothbart* (IV, 348-350).

71 *Telegraph für Deutschland*, Hamburg, Nr. 137, August 1841, S. 548. Ebenso verstümmelter Nachdruck in: *Das Rheinland wie es ernst und heiter ist*, Mainz, 12. Dezember 1841, S. 590.

Matthisonischen Schule, – überflügelt aus viel=  
leicht bald, denn er ist jünger.

Der Archivrätin Gesundheit, Ihnen auch, mir nicht.

Gehorsamst

17. ? Juli 1831.

Grabbe.

[am linken Rand] + Es entstand heute / als ich Frei / ligraths Traum /  
von Conradin / und Friedr. v./ Oesterreich las.

[unten auf der Seite von Louise Christiane Grabbe mit Bleistift]<sup>72</sup>

Diese sämtlichen Billete hatte ich hergeholt, um den Belana [Bernhard Meyer] auf  
ein Billet vom 4. Juli 1832 mit halttern [?] Ausdruck aufmerksam zu machen, wozu  
er mich veranlaßt.

L. Grabbe

An

die Demoiselle

Clostermeier

Wohlgeboren allhier.

Die offenbar kritischen „Bleifederstriche“ ließ Louise gegenüber Freiligrath freilich unerwähnt. In ihren Briefen sprach sie vielmehr wiederholt davon, dass Grabbe die Gedichte gefallen hätten. So behauptete sie noch am 27. Januar 1832: „Ihre trefflichen, für das Morgenblatt bestimmte, Dichtungen haben Grabbe ganz entzückt.“ Und sie wiederholte im selben Brief: „Sie haben ihn durch Ihre Gedichte ganz für sich gewonnen, er läßt Sie auf’s Beste grüßen u. Ihnen für Ihr Andenken innigst danken.“<sup>73</sup> Grabbe hätte, so Louise, die Gedichte im August 1831 bei der Reise nach Frankfurt zu seinem Verleger Kettembeil mitgenommen und dieser würde sie an Wolfgang Menzel weiterleiten. Freiligrath, nun als Kaufmann in Amsterdam tätig, bedankte sich postwendend für die erfreuliche Botschaft: „Wie sehr bin ich Herrn Auditeur Grabbe für die gütige Besorgung meiner geringfügigen Versuche an die Redaction des Morgenblattes verpflichtet!

72 Als Louise Christiane Grabbe unter dem 20. Oktober 1841 nach ihrer Begegnung in Darmstadt Freiligrath „42 Billete“ Grabbes aus Mannheim übersandte, vermerkte sie, dass sie diese „mit Bleistift, mit Noten [...] versehen“ habe, „die mir zum Theil nothwendig geschienen, weil ich sie bei meiner nahen Abreise [nach Detmold] in keinem besondern Schreiben näher aufzuklären mich im Stande gesehen.“ Freiligraths Briefwechsel (Anm. 66), S. 147f.

73 Louise Christiane Klostermeier an Ferdinand Freiligrath, 27. Januar 1832. Ebd., S. 52f.

Freudegrüße München!

Aber ich habe die besten Köche, so wie ich  
 gewohnt. In der letzten Zeit habe ich mich  
 sehr verbessert. Das Haus ist worden  
 für mich, auch einmal ein wenig  
 die kleinen Kinder sind jetzt das  
 tolle Kind von Barcelona, welches ich  
 von einem Land bringe. + Das geht mit  
 sehr wenig, das Kaminholz, für  
 mich, und die letzten sind mit der  
 Mutter, meine Kinder, - ich bringe mit viel  
 Glück, denn es ist ganz.

Ich habe  
 alle die  
 kleinen  
 von  
 und  
 das

Das beste, die besten, es ist, wie ich.

Freudegrüße,

17. Juli 1871.

Grüß.



Louise  
 Christiane Clostermeier  
 Detmold  
 17. Juli 1831

Grabbe an Louise Christiane Clostermeier, Detmold, 17. Juli 1831  
 Lippische Landesbibliothek Detmold, Grabbe-Archiv, Ms 641

Haben Sie die Güte, mich ihm freundschaftlichst zu empfehlen, und ihn meines Dankes für seine große Gefälligkeit zu versichern.“ Und er beeilte sich, ihr mitzuteilen, dass er gerade *Napoleon oder die hundert Tage* gekauft habe, hier des Dramatikers „Genius verehrt“ würde und überdies „Alles, was aus Hrn. Grabbes Feder käme, reißend abginge.“<sup>74</sup> Sicher hat Freiligrath bei der Lektüre die theatralische Exklusivität und Modernität des Geschichtsdramas wahrgenommen, doch dürfte er im Hinblick auf die Resonanz Grabbes übertrieben haben, um dessen Wohlwollen zu erlangen. Ob sich Grabbe am Ende über Kettenbeil oder direkt beim *Morgenblatt* für Freiligrath einsetzte, darf bezweifelt werden, immerhin hat er es Louise mindestens in den Briefen vom 22. Juli und 27. September 1831 versprochen. (V, 346, 351) Jedenfalls erschienen in der Cotta'schen Zeitschrift zunächst keine Gedichte Freiligraths.

Dass der realistische Geschichtsdramatiker Grabbe an der exotisch-phantastischen, biedermeierlichen Lyrik des frühen, noch nicht politisch-sozialen, ‚vormärzlichen‘ Freiligrath Gefallen fand, ist höchst unwahrscheinlich. Bemerkenswert ist, dass er bei der Verortung von dessen Gedichten in der deutschen literarischen Tradition nicht eine klassische oder romantische Provenienz, sondern die „Matthisonsche Schule“ zu erkennen glaubte. Erstaunlicher Weise hat

74 Ferdinand Freiligrath an Louise Christiane Clostermeier, 12. Februar 1832. Ebd., S. 56.

Grabbe seit 1825 mehrmals Werke (Gedichte, Erinnerungen) des populären sentimentalischen Schriftstellers Friedrich von Matthisson (1761-1831) aus der Öffentlichen Bibliothek in Detmold ausgeliehen.<sup>75</sup> Dessen klassizistische Gedichte mussten ihm genauso fremd sein wie Freiligraths „Reimereien“<sup>76</sup>, was er Louise zwar zu verstehen gab, die aber trotzdem ihrem Jugendfreund mehrfach versicherte, dass Grabbe seine Werke schätze. Dass er sich für Freiligrath und seine literarische Entwicklung eigentlich nicht interessierte, ist daran zu erkennen, dass Grabbe keinen Brief an ihn schrieb, was Louise immer hoffte und ihrerseits mehrfach ankündigte.

Die ästhetischen Differenzen zwischen der frühen Lyrik Freiligraths und der Dramatik Grabbes, die er allerdings nirgends reflektiert, verweisen auf die Diversität der literarischen Entwicklung am Ende der klassisch-romantischen Epoche und zur Herausbildung des Vormärz. Bei Akzeptanz der tiefgreifenden konzeptionellen Unterschiede in ihren Werken unterstützte Freiligrath nicht nur durch die anhaltende Beziehung zu einer Jugendfreundin, sondern zu Autoren des „Jungen Deutschland“ wie Karl Gutzkow und Eduard Duller, die weitere editorische und publizistische Präsenz Grabbes in der deutschen literarischen Öffentlichkeit nach seinem Tod. Zunächst verfasste Freiligrath das seinen unglücklichen Landsmann als genialen Dramatiker würdigende Gedicht *Bei Grabbes Tod*, welches im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 22. Oktober 1836 erschien.<sup>77</sup> Dann bemühte er sich 1841 mit Duller bei Grabbes Verlegern Kettembeil und Schreiner (vergeblich) um eine Gesamtausgabe der Werke (und Briefe), die erst Jahrzehnte später (1874) Oskar Blumenthal (mit Unterstützung Freiligraths) realisierte.<sup>78</sup>

Grabbes Witwe spielte in der Rezeption Grabbes unmittelbar nach seinem Tode eine zwiespältige Rolle, z. B. bei der Entstehung von Dullers tendenziöser Biographie für die Erstausgabe der *Hermannsschlacht* (1838)<sup>79</sup> aus dem Nachlass oder bei der Veröffentlichung einzelner Briefe in Zeitschriften. Das betrifft vornehmlich einige Schreiben Immermanns an Grabbe und von Grabbe an sie, und das betrifft eben auch das zitierte Billett vom 17. Juli 1831. Ein schriftstellernde

75 Vgl. Bergmann: Grabbe als Benutzer (Anm. 1), S. 56 und passim.

76 Freiligrath im Brief vom 12. Februar 1832. Freiligraths Briefwechsel (Anm. 66), S. 56.

77 Freiligrath: Sämtliche Werke (Anm. 64), Bd. 2, S. 158-161.

78 Vgl. Detlev Hellfaier: „Schöpfungen eines genialen Dichters“. Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Werke Christian Dietrich Grabbes. In: Grabbe-Jahrbuch 39 (2020), S. 141-164.

79 Hermannsschlacht (Anm. 40). Dazu Alfred Bergmann: Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin 1933 (Germanische Studien, 137).

„Neuigkeitskrämer“ aus Detmold, Emil Belana (Pseudonym für Bernhard Meier), lancierte Abschriften von Briefen ohne Autorisierung durch die Nachlassverwalterin zur Publikation in Julius Campes *Telegraph für Deutschland*, und Ignaz Hub (Frank von Steinach) veröffentlichte überdies einige Texte im *Rheinland wie es ernst und heiter ist*.<sup>80</sup> Damit begannen die problematischen Drucke von Werk- und Briefauszügen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage aufgetauchter Handschriften.<sup>81</sup>

Als Grabbe bei der Lektüre literarischer Zeitschriften in Düsseldorf im Mai 1835 wieder auf ein Gedicht seines Landsmannes Ferdinand Freiligrath stieß, war ihm das lediglich eine kurze negative Notiz wert. Wie bei den anderen zeitgenössischen Autoren setzte er sich nicht weiter mit dem Werk auseinander, zumal ihn die lyrische Gattung nicht interessierte. Der dritte in Detmold gebürtige vormärzliche Schriftsteller, Georg Weerth (1822-1856), der – wie Freiligrath – eine kaufmännische Laufbahn einschlug, begann erst nach Grabbes Tod zu publizieren.

---

80 Vgl. Louise Christiane Grabbe an Ferdinand Freiligrath, 16. August 1841 und Ferdinand Freiligrath an Unbekannt, 2. April 1842. Freiligraths Briefwechsel (Anm. 66), S. 142f.

81 Vgl. Alfred Bergmann: Grabbe Bibliographie. Amsterdam 1973 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 3), passim.

IRENE HUSSER (MÜNSTER)

## Poetische Autonomie wider den (Markt-)Konformismus

Konstruktionen literarischer Exzellenz in Christian Dietrich Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* und Annette von Droste-Hülshoffs *PERDU! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*

Auf den ersten Blick haben die zu Lebzeiten als fromme, konservative Natur- und Heimatdichterin bekannte Autorin aus dem westfälisch-katholischen Adel und der Sohn eines Zuchthausaufsehers aus Detmold, der seinen Zeitgenoss/innen, so etwa dem Weggefährten aus Studienzeiten Heinrich Heine, aufgrund seines exzessiven Lebenswandels als „betrunkene[r] Shakespeare“<sup>1</sup> galt, wenig gemeinsam. Kaum verwunderlich also, dass Annette von Droste-Hülshoff und Christian Dietrich Grabbe von der Forschung bis dato keine vergleichende Betrachtung zuteilgeworden ist. Anregungen für eine ebensolche Ko-Lektüre des ungleichen Autorenpaares finden sich gleichwohl an einigen Stellen in der Droste-Forschung im Kontext des Lustspiels *PERDU! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe. Lustspiel in einem Akte* (1840). Herbert Kraft sieht in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827) „das literarische Muster für *Perdu!*“<sup>2</sup>; die historisch-kritische Ausgabe weist neben strukturellen Ähnlichkeiten (loses Handlungsgerüst) auf „Motivparallelen zwischen dem Grabbe-Lustspiel und *PERDU!* [hin], etwa die Rezensentenschelte, die Verspottung der Trauerspieldichtung, die Vorführung des Dichters bei der Arbeit, der über jeden Stoff ein Gedicht machen kann, oder die Selbstsatire“<sup>3</sup>; Julia Bodenbug erkennt in Droste-Hülshoffs einziger Komödie eine „Literatursatire im Stil von

- 
- 1 Heinrich Heine: Memoiren. In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973-1997, Bd. 15: Geständnisse, Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften. Bearb. von Gerd Heinemann. Hamburg 1982, S. 59-100, hier S. 67.
  - 2 Herbert Kraft: Literarische Bilder aus Münster. In: Hans Galen (Hrsg.): Annette von Droste-Hülshoff. Zwischen Fügbarkeit und Selbstverwirklichung. Münster 1997, S. 143-149, hier S. 144.
  - 3 Annette von Droste-Hülshoff: Historisch-kritische Ausgabe. Werke. Briefwechsel. Hrsg. von Winfried Woesler. Tübingen 1978-2000 (künftig zitiert im fortlaufenden Text als HKA mit Band- und Seitenangabe in runder Klammer), Bd. VI, 1: Dramatische Versuche. Text. Bearb. von Stephan Berning. Tübingen 1982; Bd. VI, 2: Dramatische Versuche. Dokumentation. Bearb. von Elisabeth Blakert. Tübingen 2000, S. 474.

Christian Dietrich Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827)“, die „den Kampf mit der literarischen Konkurrenz in Szene setzt“.<sup>4</sup>

Gerade weil auf Seiten von Droste eine „Kenntnis des Grabbe-Lustspiels oder gar eine direkte Beeinflussung [...] nicht nachzuweisen“ (HKA VI/2, 474) ist, lassen sich die beiden Literatursatiren aufgrund ihrer Ähnlichkeiten als Produkte eines literarischen Feldes lesen, in dem der Wettbewerbsdruck und die kollegialen Rivalitäten eine neue Intensität erreicht haben. Dabei bilden die Stücke nicht nur die kompetitive Situation auf dem seit den 1820er Jahre expandierenden Literaturmarkt ab, sondern partizipieren selbst an seiner Distinktions- und Konkurrenzlogik. Die Lustspiele unterziehen die zeitgenössische literarische Produktion einer Be- und vor allem Abwertung und entwerfen in der Diskreditierung von ästhetischen Positionen ein Bild von legitimer Literatur, das auf Topoi der Goethezeitlichen Autonomieästhetik wie Genialität und Originalität zurückgreift. Verwundern muss dabei nicht nur, dass diese doch sehr unterschiedlichen Autor/innen ähnliche Muster der Selbstbehauptung und -legitimation einsetzen, auch der Umstand, dass Grabbe und Droste auf vermeintlich überkommene Literatur- und Autorschaftsmodelle zurückgreifen, fügt sich nicht in das Bild der visionären, spätere literarische Innovationen und Entwicklungen vorwegnehmenden Künstler/innen.

Ebendiese Widersprüche möchte dieser Beitrag zum Anlass nehmen, ausgehend von der Betrachtung der beiden Lustspiele das literarische Selbstverständnis von Grabbe und Droste zu eruieren und im literarischen Feld ihrer Zeit zu kontextualisieren. Dabei soll nicht nur gezeigt werden, dass der Autonomiebegriff der Autor/innen von der Goethezeitlichen Autonomieästhetik in entscheidenden Punkten abweicht, sondern es werden auch die historische Repräsentativität und Tragweite dieser Positionen diskutiert. Vorab ist dazu in Abschnitt I der Begriff der Autonomie und Autonomieästhetik zu klären. Im Anschluss daran werde ich in Abschnitt II die polemischen Züge der Stücke in den Blick nehmen und untersuchen, welche ästhetischen Programmatiken bei den beiden Autoren/innen in Diskredit geraten, um sodann Grabbes (Abschnitt III) und Drostes (Abschnitt IV) Entwurf einer autonomen Literatur zu beleuchten. Die Betrachtungen sind mit einem Ausblick auf den Status der autonomen Produktion im 19. Jahrhundert und ihre historische Tragweite (Abschnitt V) abzuschließen.

---

4 Julia Bodenburg: *Perdu! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*. Lustspiel in einem Acte. In: Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch (Hrsg.): *Annette von Droste-Hülshoff-Handbuch*. Berlin, Boston 2018, S. 470-476, hier S. 471.

## I

Missverständnisse bei der Zuordnung von Autor/innen zu kunstautonomen Positionen kommen regelmäßig durch eine uneinheitliche Gebrauchswiese des Begriffs zustande, die entweder auf die institutionelle oder die programmatische Ebene von Literatur zielt. In der Literatursoziologie von Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu wird unter Autonomisierung der Prozess der Entstehung und Ausdifferenzierung der autonomen eingeschränkten Produktion verstanden. Im 18. Jahrhundert werden die Grundlagen für die Durchsetzung einer Literatur gelegt, die sich sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption als selbstbestimmt und unabhängig vom Feld der Macht, der Religion und der Ökonomie erklärt, die also nicht der Logik der Nachfrage, sondern der Logik des Angebots folgt und ihren Wert nicht aus der Anerkennung durch weltliche, kirchliche oder anderweitige Autoritäten oder aus der Würdigung durch ein (Massen-)Publikum bezieht. Vielmehr werden die ihrem Verständnis nach autonomen Literaturproduzent/innen von der Suche nach dem legitimen Literaturbegriff umgetrieben, was sie zu einer „reflexiven und kritischen Rückwendung [...] auf ihre eigene Produktion“ zwingt und dauerhaft eine Hochschätzung der „Form gegenüber der Funktion, der Darstellungsweise gegenüber ihrem Gegenstand“<sup>5</sup> etabliert. Bourdieu geht davon aus, dass das literarische Feld – gleich anderen sozialen Feldern – agonal strukturiert ist, also ein „Feld von Kämpfen [darstellt], in denen es um Wahrung oder Veränderung der herrschenden Kräfteverhältnisse geht“<sup>6</sup>, weshalb er die Geschichte der autonomen Produktion als eine Geschichte der Auseinandersetzungen um ästhetische Deutungshoheit betrachtet. Dabei zeigt ein Blick auf die Literaturgeschichte, dass im Namen der Autonomie sowohl Programme der reinen Poesie (z. B. *l'art pour l'art*, Peter Handke) als auch Modelle von engagierter Literatur und Autorschaft (z. B. Émile Zola, Gruppe 47, Elfriede Jelinek) – um nur die äußersten Pole eines breiten Spektrums zu nennen – hervorgebracht wurden. Ein Bekenntnis zur Autonomie schließt also keineswegs die Bezugnahme auf Wirklichkeit oder einen wirkungsästhetischen Anspruch aus, vielmehr muss im Einzelfall geprüft werden, welche ästhetischen und außerästhetischen Folgerungen aus dem Anrecht auf Selbstbestimmung und Selbstgesetzgebung abgeleitet werden.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zeigt sich, dass die Identifikation von institutioneller Autonomie mit historischen Spielarten autonomer Positionen, die Literatur von gesellschaftlichen Kontexten – in produktions- oder wirkungsästhetischer Hinsicht – abkoppeln, eine Quelle für begriffliche

5 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. 2001, S. 469.

6 Pierre Bourdieu: Rede und Antwort. Frankfurt a. M. 1992, S. 158.

Missverständnisse darstellt. Dennoch darf die Unterscheidung zwischen institutionellen und programmatischen Aspekten literarischer Autonomie nicht ihre historischen Verzahnungen unterschlagen: Die Genese des autonomen Feldes im 18. und 19. Jahrhundert wird flankiert und „begrifflich fixiert“<sup>7</sup> von ästhetischen und philosophischen Diskursen, in deren Zentrum die Begriffe der Selbstgesetzgebung, Selbstgenügsamkeit, Interessellosigkeit und (Zweck-)Freiheit sowie Fragen der Form stehen.<sup>8</sup> Dabei zeigt sich bereits in autonomieästhetischen Programmen um 1800, dass die Proklamation der Unabhängigkeit für die Literatur politische, moralische oder anderweitig lebensweltliche Implikationen nicht ausschließt: Für Schiller wird die autonome, den Abstand zu ihrer Zeit suchende Kunst zur „Möglichkeitsbedingung freien Handelns und der Ausbildung menschlicher Totalität“<sup>9</sup>; Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie liegt ein Programm der Panästhetisierung zugrunde: „Sie [die romantische Poesie, I. H.] will [...] das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“<sup>10</sup>; die gesellschaftliche Wirkungskraft der Kunst wird bei Hölderlin zum Maßstab der Legitimation des Dichters in der Moderne.<sup>11</sup>

Ideengeschichtlich befördert wird die Behauptung ästhetischer Autonomie durch die Neubestimmung der Rolle des Autors als geistigen Urhebers (und dann auch Eigentümers) eines Werks, dem aufgrund der Individualität seines Schöpfers eine Unverwechselbarkeit und Unnachahmlichkeit eigne. Vor allem im Kontext der genieästhetischen Verabsolutierung der künstlerischen Freiheit und Imagination und Imagination avanciert der Autor im 18. Jahrhundert avanciert der Autor im 18. Jahrhundert zur „Authentifizierungskategorie ästhetischer Objektivität“.<sup>12</sup> Obschon radikal subjektivistische Formen der Genie-

7 Cornelia Zumbusch: Weimarer Klassik. Eine Einführung. Berlin 2019, S. 59.

8 Vgl. Friedrich Wolfzettel: Autonomie. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1: Absenz-Darstellung. Stuttgart, Weimar 2000, S. 431-458, hier S. 443-451.

9 Carsten Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: Matthias Luserke-Jacqui (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart, Weimar 2005, S. 409-454, hier S. 432.

10 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München u. a. 1958ff., Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 165-255, hier S. 182.

11 Vgl. Ulrich Gaier: Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart. In: Gerhard Kurz u. a. (Hrsg.): Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme. Tübingen 1995, S. 9-40, hier S. 25.

12 Eberhard Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik. München 2002, S. 100.

ästhetik Ende des 18. Jahrhunderts in Kritik geraten – so beklagt Johann Georg Zimmermann 1785 die „leidige Genieseuche in Deutschland“<sup>13</sup>, büßt das genieästhetische Paradigma nichts an seiner Wirkmächtigkeit für das (Selbst-)Verständnis moderner Autorschaft ein: „das 18. Jahrhundert [bildet] nur den Anfang einer viel weiter reichenden Gedankengeschichte“<sup>14</sup>, rechtfertigt Jochen Schmidt die Ausweitung seines ursprünglichen Vorhabens, Geniediskurse im 18. Jahrhundert zu untersuchen, zu einer *Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945*.

Dabei ist zu bedenken, dass der Emphase der künstlerischen Autonomie und genialen Autorschaft um 1800 unsichere sozio-ökonomische Verhältnisse gegenüberstehen. Eine Vielzahl der Autor/innen ist vom feudalen Staat abhängig<sup>15</sup>, weshalb autonomie- und damit verknüpfte genieästhetische Postulate immer auch schon als „geistige[...] Ausweichmanöver“<sup>16</sup> zu sehen sind, mit denen „die neu entstandene Positionslosigkeit des bürgerlichen Schriftstellers [...] ideologisch auf[ge]fangen“<sup>17</sup> wird, und sich als „*Ernüchterungsgeschichte*“<sup>18</sup> erzählen lassen: „Das Programm einer ‚autonomen‘ Kunst ist so gesehen eine Flucht nach vorne, die aus einer realhistorischen Not eine theoretische Tugend zu machen versucht.“<sup>19</sup> Autonomieästhetische Positionen um 1800 haben also sowohl eine retro- als auch eine proaktive Dimension: Sie kompensieren auf der einen Seite die prekäre Wirklichkeit der bürgerlichen Schriftstellerexistenz, tragen auf der anderen Seite aber auch zur Stärkung der Autorposition auf dem entstehenden kapitalistischen Literaturmarkt bei, denn die Akteur/innen des literarischen

---

13 Johann Georg Zimmermann: Ueber die Einsamkeit. Troppau 1785, S. 8.

14 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt 1985, S. XI.

15 Vgl. dazu z. B. Heribert Tommek: Trennung der Räume und Kompetenzen. Der Glaube an die Gelehrtenrepublik: Klopstock, Goethe. Lenz (1774-1776). In: Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005, S. 89-108.

16 Elisa Primavera-Lévy: Helden der Autonomie. Genieästhetik und der Heroismus der Tat. In: Nikolas Immer, Marlene von Marwyck (Hrsg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptuelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld 2013, S. 63-81, hier S. 68.

17 Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen (Anm. 12), S. 100.

18 Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Dies. (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 9-30, hier S. 16.

19 Zumbusch: Weimarer Klassik (Anm. 7), S. 77.



Feldes können sich etwa bei der Durchsetzung von Urheberrechten auf die Vorstellung des Werks als eigenständige, originelle Schöpfung berufen.<sup>20</sup>

Im literarischen Feld am Ende der Kunstperiode geraten autonome Positionen nun von unterschiedlichen Seiten in Bedrängnis. Programmatisch infrage gestellt und relativiert wird das Autonomiepostulat romantischer und klassischer Provenienz von Autoren des Jungen Deutschland und Vormärzschriftsteller/innen, die der Literatur eine operative Funktion als eingreifender Gegendiskurs zuweisen. Indessen machen Bunzel, Stein und Vaßen geltend, dass die vormärzzeitliche Konstruktion einer Zeitenwende und die Selbstinszenierung als Jugendbewegung nicht darüber hinwegtäuschen dürfen, dass sich „in den Texten und ästhetischen Programmen der Vormärzautoren [...] bei aller antiromantischen Polemik immer wieder partielle Rückgriffe auf romantische Leitvorstellungen und Schreibmuster feststellen lassen“.<sup>21</sup> Diese Verbindungen zur Romantik (und auch Klassik) sind Zeichen der Heterogenität der ‚Diskursformation Vormärz‘, der sowohl sich heteronom positionierende Schriftsteller wie Georg Weerth und Franz Dingelstedt als auch Autoren wie Heinrich Heine angehören, der eine „vermittelnde Haltung“<sup>22</sup> zwischen Kunstfreiheit und Operativität einnimmt, also am autonomen Pol des literarischen Feldes ein engagiertes Literaturprogramm entwirft.

Diese programmatischen Verhandlungen und Neubestimmungen künstlerischer Autonomie werden in einem literarischen Feld ausgetragen, dessen rasante Ökonomisierung die autonome Produktion vor neue Herausforderungen stellt. Im „ersten Drittel des 19. Jahrhunderts [...] kommt es auf der Grundlage technologischer Innovationen [...] zur Durchsetzung des dann auch schnell wachsenden Literaturmarktes“<sup>23</sup>, die sich in Zahlen messen lässt. Die Anzahl der Neuerscheinungen verdreifacht sich innerhalb eines Zeitraums von 20 Jahren: Während 1821 noch 4505 neue Titel den Buchmarkt erreichen (dies entspricht etwa dem Stand von 1801 mit 4181 Neuerscheinungen), sind es 1843 bereits

---

20 Vgl. Martha Woodmansee: *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‚Author‘*. In: *Eighteenth-Century Studies* 17/4 (1984), S. 425-448.

21 Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen: ‚Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Dies. (Hrsg.): *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2003 (Forum Vormärz Forschung-Jahrbuch, 10), S. 9-46, hier S. 26.

22 Wolfzettel: *Autonomie* (Anm. 8), S. 455.

23 Norbert Otto Eke: *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt 2005, S. 44.

14039.<sup>24</sup> Die steigende Nachfrage nach Lesestoffen ist eng verbunden mit dem im 18. Jahrhundert einsetzenden „Paradigmenwechsel im Leseverhalten [...] von der *intensiven* zur *extensiven* Lektüre“<sup>25</sup>, der sich parallel zur Alphabetisierung nicht-bürgerlicher Schichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert vollzieht. Die Entstehung eines Marktes mit lukrativen Absatzmöglichkeiten legt die Weichen für die Professionalisierung des Schreibens: Das Schriftstellertum wird zu einem Beruf, von dem man leben kann. Die Expansion des Literaturmarktes befreit die Literaturschaffenden von Verpflichtungen gegenüber Mäzenen (das Leitbild der operativen Literatur ist Ausdruck dieses Befreiungsschlages), verstrickt sie zugleich aber auch in neue Abhängigkeitsverhältnisse: Die freien Schriftsteller/innen sind zum einen auf die Gunst des Lesepublikums angewiesen, müssen seinen Bedürfnissen, Vorlieben und Interessen entgegenkommen bzw. diese antizipieren, zum anderen werden die *Gatekeeper* des literarischen Feldes (Verleger, Rezensenten, Buchhändler) zu zentralen Instanzen der Wert- und Aufmerksamkeitsproduktion.

Dabei führt die Evidenz dieser ökonomischen Zwänge keineswegs zur Delegitimierung autonomieästhetischer Positionen. So identifiziert Udo Köster bei Autoren wie Wilhelm Hauff, Ernst Dronke oder Karl Gutzkow einen Anachronismus: Sie nutzen die Möglichkeiten des literarischen Gelderwerbs und produzieren marktgängige Literatur, die sich an den Bedürfnissen und Interessen des Publikums orientiert, treten zugleich aber auch als „Verteidiger alter Werte“ zutage: „Sie vertreten Positionen der ständischen Dichtung, sie erscheinen als Anhänger aufklärerischer Programme der gelenkten Lektüre oder sie bekennen sich zur Autonomieästhetik der ‚Kunstperiode‘.“<sup>26</sup> Köster stellt das Missverhältnis zwischen autonomem Anspruch und ökonomisiertem Sein heraus: „Wer von den marktorientierten Autoren sich emphatisch auf Werte der ‚Kunstperiode‘ beruft, der formuliert nicht ein Bekenntnis, sondern er will etwas verbergen.“<sup>27</sup> Kösters Fokus auf „subjektive Orientierungen“<sup>28</sup> der Autoren lässt die Rückwendungen als Täuschungsmanöver (‚verbergen‘) erscheinen, mit denen die Autoren vom Marktkonformismus ihrer Werke ablenken; objektiv lässt sich diese – für

---

24 Vgl. Ulrich Schmid: Buchmarkt und Literaturvermittlung. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 5: Gert Sautermeister, Ulrich Schmid (Hrsg.): Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München, Wien 1998, S. 60-93, hier S. 60.

25 Eke: Einführung in die Literatur des Vormärz (Anm. 23), S. 45.

26 Udo Köster: Marktorientierung und Wertekonservatismus. In: Michael Titzmann (Hrsg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002, S. 215-236, hier S. 215.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 235.

das literarische Feld der Restaurationszeit symptomatische – „Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen“<sup>29</sup> als Zeichen der kulturellen Vormachtstellung klassisch-romantischer Kunstvorstellungen lesen, hinter die die Autoren auch im Versuch, sich als Berufsschriftsteller zu etablieren, nicht zurückgehen können. Vor allem aber betreiben diese Autoren eine Aushöhlung literarischer Autonomievorstellungen, mit der zugleich ein Raum für Auseinandersetzungen um ‚wahre Autonomie‘ geschaffen wird.

Modelle autonomer Literatur sehen sich also im Zuge der Politisierung und Kommerzialisierung des literarischen Feldes am Ende der Kunstperiode einer Delegitimierung ausgesetzt. Autor/innen wie Grabbe und Droste, die weder die Politisierung der Literatur mitvollziehen noch bereit sind, sich an die Zwänge des Literaturmarktes anzupassen, werden damit vor die Herausforderung gestellt, literarische Autonomie unter den veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu behaupten und im kritischen Umgang mit gegenwärtigen und vergangenen Positionen auszuhandeln. Die Lustspiele *Scherz*, *Satire*, *Ironie* und *tiefer Bedeutung* und *PERDU!* sollen als Ausdruck dieser Herausforderung gelesen werden, wobei der vorliegende Beitrag mit dem Fokus auf die selbstreflexive und autopoetische Dimension der Stücke den von Christian Schmitt-Maaß eingeforderten historiografischen „Perspektivwechsel“ im Umgang mit der Literatur zwischen 1815-1848 verfolgt:

Literatur ist in der Umbruchssituation aufgefordert, nicht nur diese, sondern auch sich selbst im Rahmen ihrer geänderten Produktionsmöglichkeiten [...] zu reflektieren. [...] Die Literatur der Jahre zwischen 1815 und 1848 wäre dann nicht länger ein vornehmlich politischer, sondern ein poetologischer Akt, also eine durch neue Produktionsbedingungen erzwungene Form der poetischen Selbstreflexion – und zwar mit den Mitteln der Poesie selbst.<sup>30</sup>

---

29 Jörg Schönert: 1815-1848: Konturlose Epoche oder Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen? In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hrsg.): Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literaturhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der ‚biedermeierlichen‘ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hannover 2017 (Droste-Jahrbuch, 11), S. 27-40, hier S. 31.

30 Christoph Schmitt-Maaß: „Ein notwendiges Product dieser Zeit und der eigentliche Spiegel ihrer selbst“ (Robert Prutz). Die poetologische Reflexion der Vormärzliteratur auf geänderte Produktionsverfahren. In: Christian Liedtke (Hrsg.): Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz. Bielefeld 2011 (Forum Vormärz Forschung-Jahrbuch, 16), S. 39-59, hier S. 41.

## II

Droste-Hülshoffs *PERDU!* und Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* stehen in einer Reihe mit zeitgenössischen Literatursatiren wie August von Platens *Die verhängnisvolle Gabel* (1826) und *Der Romantische Ödipus* (1829), Ernst Raupachs *Kritik und Antikritik* (1827), Karl Immermanns *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier* (1829) oder Roderich Benedix' *Dr. Wespe* (1843).<sup>31</sup> Diese haben ihre Wurzeln in den romantischen Literaturkomödien Ludwig Tiecks und Clemens Brentanos, doch zeigt sich in der deutlich agonal-polemischen Stoßrichtung der späteren Literatursatiren, dass die Autor/innen der Restaurationszeit vor anderen Produktionskontexten als die Romantiker/innen stehen. Denn die Expansion des Literaturmarktes birgt hohes „Konfliktpotential[...]“, von dem „die zahlreichen, ausufernden literarischen Fehden und Polemiken in Journalen und Zeitungen der Zeit“<sup>32</sup> Zeugnis ablegen. Mit Pierre Bourdieu ist das „polemische Moment“ als konstitutiv für das „Innere des literarischen Feldes“ zu bestimmen, „in dem nicht einfach Kommunikationsangebote gemacht werden, die man annehmen oder verwerfen kann, sondern die Wahl bestimmter Themen, Gattungen, Stile und Erzählweisen einen auf Anerkennung pochenden sozialen Akt darstellt“.<sup>33</sup> Für das literarische Feld der Restaurationszeit lässt sich vor diesem Hintergrund feststellen, dass die Entwicklungen des Literaturbetriebs (Politisierung, Kommerzialisierung, Professionalisierung, Mediatisierung, Industrialisierung) in ihrer Rasanz eine Wettbewerbsdynamik entfesseln, die dem inhärenten Distinktionszwang eine besondere Schärfe verleiht.

In Droste-Hülshoffs *PERDU!* ist Schauplatz der Handlung der Buchladen des Verlegers Speth, der sowohl den Anfangsmonolog vorträgt als auch das letzte Wort des Stückes hat: „PERDU!“ (HKA VI/1,60) Mit dieser Einheit des Ortes werden die Interaktionen, Konkurrenzen und Profilierungskämpfe der bei Speth verkehrenden Autor/innen marktökonomisch gerahmt. Speth bemisst

- 
- 31 Vgl. Helga Brandes: „Dichter, Verleger und Blaustrümpfe“. Über Annette von Droste-Hülshoffs *Perdu!* In: Bodo Plachta (Hrsg.): Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848). „aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden“. Wiesbaden 1997, S. 12-19, hier S. 12. Vgl. dazu auch HKA VI/2, 472f.
- 32 Germaine Goetzinger: Die Situation der Autorinnen und Autoren. In: Hansers Sozialgeschichte (Anm. 24), S. 38-59, hier S. 45f.
- 33 Markus Joch, Norbert Christian Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung. In: Text und Feld (Anm. 15), S. 1-24, hier S. 12. Joch und Wolf stellen heraus, dass in Bourdieus Berücksichtigung der „Fragen der Macht und der Agonalität“ (ebd.) auch der Hauptunterschied zwischen Bourdieus Theorie des literarischen Feldes und Luhmanns Systemtheorie besteht.

die Literaturschaffenden danach, „wo sich Geld daraus pressen“ (HKA VI/1, 12) lässt; auch wenn stellenweise seine privaten literarischen Vorlieben und Sympathien durchscheinen<sup>34</sup>, besteht seine Aufgabe doch darin zu „LAVIREN, SIMULIEREN“ (HKA VI/1, 9) im Sinne der Gewinnmaximierung: „was ich denke, darauf kömmt es gar nicht an, sondern lediglich aufs Publikum [...], [w]as mir die Bücher abkauft und bezahlt“. (HKA VI/1, 55) Die Kehrseite dieses ökonomischen Habitus ist „die grundlegende Fragilität der verlegerischen Existenz“.<sup>35</sup> Speth befindet sich in einer prekären finanziellen Lage, die die Folge von Fehlkalkulationen und -investitionen ist: Mit der Figur des prokrastinierenden Dichters Sonderrath, dessen Rückzug aus dem Projekt *Reminiszenzen vom Rhein* für Speth ein Verlustgeschäft von 5000 Thalern bedeuten würde, verarbeitet Droste-Hülshoff das Ausscheiden Ferdinand Freiligraths aus dem Buchprojekt *Das malerische und romantische Westphalen* des Verlegers Wilhelm Langewiesche, das infolgedessen an Levin Schücking fällt, der das Vorbild für die Figur des Seybold abgibt. Speths Geldsorgen haben aber auch eine weitreichende strukturelle Dimension: Das Verlegen von Gedichten erweist sich als ein wenig lukratives Geschäft („wer ließt denn noch Gedichte?“, HKA VI/1, 5); religiöse Texte und wissenschaftliche Abhandlungen, so moniert seine Ehefrau, stellen die rentablere Investition dar.

Dieser – freilich wenig erfolgreiche – *homo oeconomicus* hat es in der Praxis mit Autor/innen zu tun, die seine Geschäftslogik zum Leidwesen Speths nicht teilen. Der bürgerliche Berufsschriftsteller Sonderrath ist mehr an weltlichen Genüssen denn an der Erfüllung vertraglicher Verpflichtungen interessiert; Wilibald macht deutlich, dass er sich nicht „nach dem erbärmlichen herrschenden Geschmacke“ (HKA VI/1, 18) richten will, sondern sich „mit Leib und Seele der Poesie verschrieben hätte“ (HKA VI/1, 20); Claudine Briesens in der Tradition der Empfindsamkeit stehende Gedichte finden keinen Absatz und gehen als Remittenden wieder bei Speth ein; eine Publikationsvereinbarung mit Anna von Thielen kommt nicht zustande, weil diese Speths Versuch, „kleine Abänderungen“ (HKA VI/1, 58) an den als hermetisch wahrgenommenen Gedichten zu erwirken, zurückweist. Auch wenn es dabei so scheint, also konstruiere der Text eine Opposition zwischen der von Speth eingeforderten marktkonformen Literatur und einer von den Niederungen des Ökonomischen untangierten,

---

34 So kommentiert Speth Seybolds Überzeugung, dass Anna von Thielens Gedichte sich aufgrund ihrer Qualität auf dem Literaturmarkt durchsetzen müssten, lakonisch: „Nach meinem Tode vielleicht, das glaube ich selbst.“ (HKA VI/1, 55). Er sieht also die Qualität der Gedichte, drängt von Thielen aber dennoch dazu, Änderungen daran vorzunehmen, um sie marktkonform zu machen.

35 Bodenburg: Perdu! (Anm. 4), S. 473.

„wahren“ Dichtung, wie sie von den schreibenden *dramatis personae* vertreten wird, so wird im Stück doch die literarische Exzellenz der auftretenden Autor/innen dementiert. Mit Ausnahme von Anna von Thielen, auf die noch später zurückzukommen sein wird, betreibt das dramatische Arrangement die Desmasierung der autorensseitigen Selbstbilder.

Willibalds Selbstverständnis als Universalgenie, das „Neues“ (HKA VI/1, 18) schafft, steht in Widerspruch zu dem rückwärtsgewandten Charakter seiner Dichtungen. Sein bekanntestes Werk trägt den deutschtümelnden Titel *Der deutsche Eichenhayn*, auch gibt er zu verstehen, dass das Neue seines Trauerspiels *Herrmann und Thusnelde* darin bestehe, „so ein kräftiges *altdeutsches* [Hervorhebung I. H.] Herz offen zu legen!“ (HKA VI/1, 18) Droste-Hülshoff gestaltet in Willibald den Vertreter einer überkommenen Nationalromantik, der sich mit Genie- und autonomieästhetischen Phrasen über seine epigonale Mittelmäßigkeit (im Personenverzeichnis ist er als „Dichter MINIMI MODULI“ aufgeführt) hinwegtäuscht. Auch für den Titel von Claudine Briesens Werk gilt *nomen est omen*: *Das Echo im Felsthale* weist ihre Dichtung als Nachhall einer überholten Empfindsamkeit aus, deren (Selbst-)Widersprüche und blinde Flecken offen gelegt werden: Briesen verpflichtet Dichtung auf die Wiedergabe des Gefühls, der „innere[n] Ode“, die das dichterische sentimentale Subjekt „empfunden“ hat, wie sie ihm „kein Herz so leicht nachempfinden kann“ (HKA VI/1, 27), verstößt jedoch mit ihrer Neigung zu kühnen, phantasievollen Formulierungen (vgl. HKA VI/1, 32), die ihrer exaltierten äußeren Erscheinung entsprechen, gegen das empfindsame Leitbild der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit. Im Geiste von Rousseau versteht Briesen ihr Schaffen als Volkspoese bzw. Poesie der niederen Klassen, zeigt sich jedoch im Umgang mit ihrer Magd, der sie die Gedichte vorträgt, als paternalistisch und arrogant: „Und was für ein Geschöpf! [...] plump, schläfrig, wie aus Lehm und Stroh zusammen geknetet, [...]“ (HKA VI/1, 25) Johanna von Austen, die im Personenverzeichnis als „Blaustrumpf der guten alten Zeit“ ausgewiesen ist, tritt vor allem als Verehrerin der Klassiker des 18. Jahrhunderts, „Opiz, König, Gellert, Lessing“ (HKA VI/1, 32) in Erscheinung, zählt Klopstock zu einen „von den Neueren“ (HKA VI/1, 33) und betrauert nostalgisch den Verlust des Schönen in der Gegenwart.

Die Figuren des Stücks sind den Teilnehmer/innen des von Droste-Hülshoff als „Hecken-Schriftsteller-Gesellschaft“ (HKA IX, 20) titulierten Münsteraner Literaturzirkels nachempfunden<sup>36</sup>, zu deren Mitgliedern sie zeitweise zählte,

36 Wie oben dargestellt, ist Sonderrath – wie der Name schon verrät – nach Ferdinand Freiligrath, Seybold nach Levin Schücking gestaltet. In der Figur des Willibald ist Wilhelm Junkermann, in Claudine Briesen Luise von Bornstedt, in Johanna von Austen Henriette von Hohenhausen und in der Verlegertochter Ida Elise Rüdiger zu

doch übersteigt die schablonenhafte<sup>37</sup> Darstellung der *dramatis personae* diesen biografischen Kontext und lässt sie als Vertreter/innen zeitgenössischer ästhetischer Positionen hervortreten. Dabei nimmt das Lustspiel eine kritische Haltung gegenüber Tendenzen der Kommerzialisierung und Abwertung der literarischen Produktion zur Ware ein – vor allem in der Figur des „POETA LAUREATUS“ (HKA VI/1, 3) Sonderrath: Dieser ist als Prototyp des bürgerlichen, selbst- und ruhsüchtigen Berufsschriftstellers angelegt, der im Bewusstsein, „Wisch“ (HKA VI/1, 52) zu produzieren, prestigeträchtige Aufträge annimmt, genauso schnell allerdings wieder Interesse an den Projekten verliert. Diesem modernen Schriftstellertypus werden autonomieästhetische Modelle nationalromantischer, empfindsamer und klassizistischer Provenienz gegenübergestellt, die allerdings gleichfalls eine Desavouierung erfahren. Nicht nur werden die literarischen Hervorbringungen Willibalds, Briesens und Austens durchweg als epigonenhaft, überholt und ästhetisch minderwertig markiert, auch wird im Stück ausgestellt, dass die Autor/innen mehr in die Logik des Marktes verstrickt sind, als sie es wahrhaben wollen. Willibalds Fixierung auf Seybolds Verriss ist Zeichen seiner Abhängigkeit von der öffentlichen Meinung; seinen literarischen Selbstwert bezieht er vor allem aus der Abwertung weiblichen Schreibens, wobei das Stück mit Idas Einschätzung seiner Gedichte als „weich“ (HKA VI/1, 21) und Briesens Feststellung einer Geistesverwandtschaft – sie adressiert Willibald als „Schwesterseele“ (HKA VI/1, 28) – dieses Distinktionsgebaren als Selbsttäuschung verhöhnt. Auch Briesens Bemühen um Willibalds und Sonderraths Aufmerksamkeit ist ein Nachweis ihrer Einbindung in die Geltungsökonomie des literarischen Marktes. Droste-Hülshoffs Lustspiel operiert also an zwei Fronten: Es positioniert sich gegen die Kommerzialisierung der Literatur ebenso wie gegen im Bann der Vergangenheit stehende, sentimentalisch-nostalgische Literaturkonzepte, die sich autonom gegenüber dem ökonomischen Prinzip wägen,

---

identifizieren. Anna von Thielen ist als Alter Ego von Droste-Hülshoff konzipiert. Vgl. dazu auch HKA VI/2, 472-483.

- 37 Vgl. Ursula Heeke: „Sie sehen schärfer als ich, steht dort die Schriften der Jane Baillie?“ Transformationen von Theorie und Praxis oder der Einfluss der englischen Schriftstellerin Joanna Baillie auf Annette von Droste-Hülshoff. In: Ortrun Niethammer (Hrsg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe. Festakt und Tagung in Münster am 6. Juli und am 13./14. Juli 2001. Bielefeld 2002, S. 109-140, hier S. 129: „Ihr bekannte Persönlichkeiten aus ihrem unmittelbaren literarischen Umfeld werden aufgegriffen und auf ihre für dieses Umfeld wesentlichen Eigenschaften reduziert, gewissermaßen ‚schablonisiert‘. Damit wird den Figuren ihre Tiefe und die direkte Identifikation mit den realen Vorbildern genommen und der Text kann so zu einem allgemeinen (ironischen) Porträt des Literaturbetriebs werden; [...]“

jedoch in ihrer Epigonalität und Trivialität kein Gegenmodell zur marktorientierten und -konformen Literatur entwickeln.

Auch in Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* wird der Vorwurf der Trivialität und des Epigontums gegen den zeitgenössischen Literaturbetrieb erhoben. Anders als bei Droste-Hülshoff werden bei Grabbe die Vertreter/innen dieser „moderne[n] Schriftstellerei“ (I, 226) namentlich genannt: Zur „Heringsliteratur“ (I, 226) werden in der Tradition der Romantik und Weimarer Klassik stehende Autoren wie Krug von Nidda, Joseph Freiherr von Auffenberg oder Heinrich Döhring, Gegner der Romantik wie August Kuhn, die Modegattung der Schicksalstragödie, die zum Sentimental-Empfindsamen neigende Literatur von Wilhelm Blumenhagen und Louise Brachmann ebenso wie populäre Zeitungen und Zeitschriften wie die *Abendzeitung* gezählt. Diese unterschiedlichen Autor/innen und Literaturströmungen werden nicht nur unter den Generalverdacht der Trivialität gestellt, vielmehr zielt die Kritik darauf, die Kluft zwischen trivialem Sein und genieästhetischem Anspruch sichtbar zu machen. Bereits in der ersten Szene des Stücks wird das zentrale Thema der (Selbst-)Täuschung exponiert. Der Schulmeister unterweist den Bauernjungen Gottliebchen darin, wie man in den Ruf der Genialität/Originalität kommt:

du mußt entweder völlig das Maul halten, – dann denken sie, Donnerwetter, der muß viel zu verschweigen haben, denn er sagt kein Wort; oder du mußt verrücktes Zeug sprechen, – dann denken sie, Donnerwetter, der muß etwas Tiefsinniges gesagt haben, denn wir, die wir sonst alles verstehen, verstehen es nicht; – oder du mußt Spinnen essen und Fliegen einschlingen, – dann denken sie, Donnerwetter, der ist ein großer Mann, (oder wie es bei dir schicklicher heißen würde, ein großer Junge) denn er eckelt sich vor keinen Fliegen und Spinnen. [...] Jedoch kann ich dir dessenohngeachtet ein andres notwendiges Requisit nicht erlassen: du mußt bisweilen eine geniale Zerstretheit zeigen. (I, 217)

Genialität und Originalität sind – so die Zeitdiagnose des Dramas – zu einer effekthascherischen Pose verkommen, die auf ein ästhetisch unkundiges, dabei zugleich borniertes Publikum trifft, das sich im Kunstkonsum über die eigene Mittelmäßigkeit und die Tristesse der biedermeierlichen Lebenswelt hinwegtröstet. Der Schulmeister versucht aus der Selbstverblendung seiner Zeitgenoss/innen einen Nutzen zu ziehen, indem er Gottliebchen dem Baron als Genie präsentiert, das einer finanziellen Förderung würdig ist. Bezeichnend ist nun, dass die Dichterfigur des Stücks, Rattengift, vorgestellt als Vertreter der „neoromantischen Schule“ (I, 238), genau dieser Selbsttäuschung, ein Genie zu sein, erliegt. Die zweite Szene des zweiten Aktes liest sich als Persiflage auf den genieästhetischen Inspirations- und Schöpfungsmythos: Rattengift hat Reime, aber keine Gedanken, und entschließt zuletzt sich dazu, ein Gedicht über sein



dichterisches Unvermögen zu verfassen: „Ich mache gleichsam eben darüber, daß ich nicht zu dichten vermag, ein Gedicht!“ (I, 239) Weil er weder aus seinem Inneren zu schöpfen vermag noch in der vulgären Wirklichkeit („Dort sitzt ein Junge und kackt – Ne, so sieht es nicht aus! – Aber drüben auf der Steinbank sitzt ein zahnloser Bettler und beißt auf ein Stück hartes Brot – Nein, das wäre zu trivial, zu gewöhnlich!“ [I, 239]) einen angemessenen poetischen Gegenstand findet, ist Rattengifts literarisches Schaffen auf den Prozess der Bildsuche, die *elocutio*, beschränkt. Die dabei entstehende Bildlichkeit muss angesichts seiner „Gedankenlosigkeit“ (I, 239) zwangsläufig „lächerlich schief[...] in schriller manieristischer Dissonanz von Form und Aussage“<sup>38</sup> ausfallen. Rattengift ist als Prototyp des Epigonen der Übergangszeit gestaltet, der „[u]n selbstständig in der Formung und ohne Botschaft [...] absolut überflüssige Texte“<sup>39</sup> produziert; an der Schwelle zu einer wirklichkeitsorientierten Literatur zieht er sich zurück auf einen romantisch-klassizistischen Formalismus, der das Zerrbild poetischer Autonomie ist.

Rattengifts Fehleinschätzung seiner stumpfsinnigen, formelhaften Hervorbringungen als „originell“ und „neu“ und sein Selbstbild als dichterisches „Genie“ (I, 239f.) korrespondieren mit dem dramatischen Urteil über die deutsche Gegenwartsliteratur, das von der Figur des Barons repräsentativ vorgetragen wird:

Reimschmiede, die so dumm sind, daß jedesmal wenn ein Blatt von ihnen ins Publikum kommt, die Esel im Preise aufschlagen, heißen ausgezeichnete Dichter, [...]. Die Muse der Tragödie ist zur Gassenhure geworden, denn jeder deutsche Schlingel notzüchtigt sie nach Belieben und zeugt mit ihr fünfbeinige Mondkälber, welche so abscheulich sind, daß ich den Hund bedaure, der sie anpifft! – Die Wörter: „genial, sinnig, gemüthlich, trefflich“ werden so ungeheuer gemißbraucht, [...]. (I, 227)

Grabbe stört sich an der Gegenwartsliteratur, weil diese in der Anrufung autonomieästhetischer Grundsätze, also in der Behauptung von Genialität und Originalität, ihren epigonal-trivialen Charakter verkennt. Erst im betrunkenen Zustand vermag sich Rattengift selbstmitleidig einzugestehen, dass seine Gedichte „das abgedroschenste, schalste, anspeiungswerteste Geschmiere“ (I, 261) sind. Grabbes Drama erschöpft sich jedoch nicht in der Verhöhnung der Gegenwartsliteratur, sondern entwirft auch – im Sinne des Basis-Überbau-Schemas<sup>40</sup> – ein

38 Winfried Freund: Spiel und Ernst. Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Ders. (Hrsg.): Deutsche Komödien. 2. Aufl. München 1995, S. 82-96, hier S. 87.

39 Ebd.

40 Vgl. cbd.

Bild der Restaurationsgesellschaft, dessen Abbild die literarische Produktion ist: „Das Personal der Stückes versammelt typische (und typisierte) Repräsentanten verschiedener gesellschaftlicher Stände und Berufsgruppen, die den desolaten Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft veranschaulichen sollen.“<sup>41</sup> Die Möglichkeit einer metaphysischen Rückversicherung dieser trost- und hoffnungslosen Gegenwart wird von der Figur des Teufels negiert, wenn er in der Tradition der barocken Allegorie des *theatrum mundi* offenbart, dass die Welt „weiter nichts ist, als ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabelliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt, und wenn ich nicht irre, noch in Prima sitzt, während seiner Schulferien zusammengeschnitten hat“. (I, 241f.)

Die radikale Negativität, mit der das Lustspiel eine Absage an weltliche und metaphysische Sinn- und Heilsvorstellungen erteilt, hat immer wieder die Frage nach dem Zweck des satirischen Rundumschlags und dem dramatischen Ort der im Titel postulierten *tieferen Bedeutung* nach sich gezogen. Winfried Freund sieht im Happy End (Heirat von Liddy und Mollfels), in dem sich „der wahre humane Wert schließlich durchsetzt, die Liebe über das Chaos triumphiert“, die „Wiedereinsetzung der ethischen Norm“<sup>42</sup> verwirklicht, wohingegen der Großteil der Forschung für das Stück das Fehlen einer tieferen Bedeutung und den Verlust des „archimedischen Standpunkt[s]“ der Satire feststellt, „dem sie in früheren Zeiten ihre moralische Legitimation und Überzeugungskraft zu verdanken hatte“.<sup>43</sup> Das Stück entwerfe keine „Gegenbilder zur schlechten Wirklichkeit“, sondern sei Ausdruck einer „Verweigerung des Einverständnisses mit dem Bestehenden“<sup>44</sup>; das „nachlässig motiviert[e]“<sup>45</sup>, genrehafte Lustspielende sei kein Sinngedicht, vielmehr zeuge die jeglicher Logik und Kausalität entbehrende Handlung, „dass es so etwas wie einen verborgenen Sinnzusammenhang, eine poetische und metaphysische Wahrheit gar nicht mehr gäbe“.<sup>46</sup>

---

41 Detlev Kopp: *Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a. M., Bern 1982, S. 41; vgl. dazu auch Freund: *Spiel und Ernst* (Anm. 38).

42 Freund: *Spiel und Ernst* (Anm. 38), S. 94.

43 Sientje Maes, Bart Philipsen: *Trauer/Spiel. Grabbe als trauriger Satiriker*. In: *Text+Kritik* 212 (2016), S. 68-82, hier S. 71.

44 Kopp: *Geschichte und Gesellschaft* (Anm. 41), S. 54.

45 Herbert Kaiser: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutungslosigkeit*. Zu Grabbes Lustspiel. In: Winfried Freund (Hrsg.): *Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen*. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München 1986, S. 17-31, hier S. 21.

46 Ebd., S. 17.

Die Frage nach dem Zweck und Ort der Satire ist auch für den literaturkritischen Diskurs der Stücke von Droste-Hülshoff und Grabbe von höchster Relevanz. Mag für *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* zutreffen, dass der satirische Blick auf die Gesellschaft keinem korrektiven Anspruch folgt, sondern Züge eines nihilistischen Weltbildes offenbart, so möchte ich im Weiteren darlegen, dass die Diskreditierung der Gegenwartsliteratur bei Grabbe und Droste durchaus einem ästhetischen Leitbild verpflichtet ist und auf der Vorstellung einer nicht vom Literaturbetrieb bzw. der trivialen Gegenwart korrumpierten – eben autonomen – Literatur gründet.

### III

In der Schlusszene von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* betritt die Figur „Grabbe“ die Bühne und nähert sich dem Waldhäuschen, in das sich die Figuren des Lustspiels zurückgezogen haben. Diese sind wenig begeistert von dem Erscheinen des Mannes, der „[s]ie geschrieben hat“:

Kommt mir der Kerl mit seiner Laterne noch spät in der Nacht durch den Wald, um uns den Punsch aussaugen zu helfen! Das ist der vermaladeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigte Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm wie'n Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie vor ihm die Tür zu! (I, 273)

Der Auftritt des Autors findet sein Vorbild in den romantischen Literaturkomödien Ludwig Tiecks, in denen das Verfahren der Entgrenzung von Kunst und Leben den Nachweis für die Souveränität der romantischen Poesie liefert.<sup>47</sup> Die Grabbe-Forschung hat immer wieder den Bruch des Lustspiels mit diesen romantischen Vorläufern herausgestellt: Der Auftritt des Autors, mit dem sich dieser in das „Figurenarsenal des Niedrig-Komischen [einreih] und [...] seine verwandtschaftliche Ähnlichkeit mit den Figuren des Stücks unübersehbar“<sup>48</sup> macht,

47 Vgl. Ralf Schnell: Das Lustspiel als Trauerspiel. Zur ironischen Struktur von Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Tübingen 1987, S. 78-94, hier S. 86.

48 Hans-Georg Werner: Komik des Niederen. Zu Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 135-148, hier S. 147.

bezeichne „den Einbruch und die Inklusion unheroischer realer Geschichte und biografischer Existenz“<sup>49</sup> in die Lustspielhandlung (in der Gestaltung des Alter Egos greift Grabbe seinen übermäßigen Alkoholkonsum sowie die öffentliche Stigmatisierung seiner Person auf), wodurch nicht nur der „Mythos des die Realität transzendierenden Künstler-Subjekts“<sup>50</sup> demontiert, sondern gar die „Souveränität der Kunst, [...] [Grabbes] eigenes Stück mit eingeschlossen, endgültig dem Zweifel“<sup>51</sup> preisgegeben werde.

Damit ist das Schlusstableau als Spiegelbild der sich in falscher Selbstgenügsamkeit wiegenden Gegenwartsliteratur gestaltet: Das triviale Happy End und der Rückzug der Figuren in das von innen abgeriegelte Waldhäuschen führen den eskapistisch-biedereren Impuls der zeitgenössischen Literaturproduktion vor. Fraglich ist allerdings, ob die Abrechnung mit dieser Wirklichkeitsabgewandten und -verklärenden Literatur einer Absage an die „Souveränität der Kunst“ gleichkommt. Denn Grabbes satirische Invektiven sind unverkennbar einem Literaturideal verpflichtet, das ex negativo immer wieder zur Geltung gebracht wird: Die Demaskierung falscher, eingebildeter Genies, die sich auf Reproduktion verstehen, aber der Schöpfung von Neuem unfähig sind, verweist zurück auf das Leitbild einer visionären, die triste Gegenwart überwindenden Literatur, wie sie nur von einem Genie hervorgebracht werden kann: „O stände doch endlich ein gewaltiger Genius auf, der mit göttlicher Stärke von Haupt zu Fuß gepanzert, sich des deutschen Parnasses annähme und das Gesindel in die Stimpfe zurücktriebe, aus welchen es hervorgekrochen ist!“ (I, 227f.) Detlev Kopp ist beizupflichten, dass „Grabbe mit diesem Genius wohl sich selbst gemeint haben könnte“<sup>52</sup>, zeugen doch die spitzzüngigen Angriffe auf die Erfolgsautor/innen der Zeit von einem „Bewusstsein der Überlegenheit“<sup>53</sup>; ebenso merkt Ralf Schnell an, dass „das lustvolle Zerrspiel der Karikatur, der Übertreibung und der satirischen Vernichtung literarischer Zeitgenossen mit der Bravour des Sturm- und Drang-Genies“<sup>54</sup> vorgetragen wird.

Grabbes Literatur- und Autorschaftsverständnis ist dabei wesentlich auf das antagonistisch-transgressive Moment des Geniediskurses ausgerichtet. Das

---

49 Maes, Philipsen: Trauer/Spiel (Anm. 43), S. 73.

50 Kopp: Geschichte und Gesellschaft (Anm. 41), S. 53.

51 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 26.

52 Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). In: Norbert Otto Eke (Hrsg.): Vormärz-Handbuch. Bielefeld 2020, S. 747-755, hier S. 749.

53 Kopp: Geschichte und Gesellschaft (Anm. 41), S. 46.

54 Schnell: Das Lustspiel als Trauerspiel (Anm. 47), S. 83. Vgl. dazu auch Manfred Schneider: Grabbe und der Dichter-Mythos. In: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 47), S. 43-56.

Genie ist traditionell bestimmt durch den ästhetischen Regelbruch und die Missachtung sozialer Normen und Tabus: „Im Namen der Freiheit des Genies, das sich über alle Regeln hinwegsetzen kann und soll, [...] kommt es im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zeitweise geradezu zu einer Verachtung aller Regeln“, diese werden als „willkürlich und Ausdruck ästhetischer Fremdbestimmung empfunden“.<sup>55</sup> Was Rattengift zum Zerrbild eines Genies macht, ist seine Abhängigkeit von ästhetischen Regelwerken, die ihn in Abhängigkeit von der Leserschaft, vor allem aber von den Literaturrezensenten und -kritikern geraten lässt: „Die Regel scheint mir vielmehr unerlässlich; sie ist gleichsam das Beinkleid des Genies. Woran sollte der Künstler sich halten, woran erkennen, wenn ihm nicht vermittelt seines Verhältnisses zu den Kritikern –“. (I, 258) Weil Rattengift von objektiven Maßstäben der Dichtung ausgeht, die nicht nur den Literaturproduzent/innen, sondern auch der Rezeptionsseite zugänglich sind, muss er die Qualität seines Schaffens im Urteil der Kritiker und Rezensenten rückversichern. Grabbe lässt Mollfels die Gegenposition zu Rattengift beziehen, in der das Selbstverständnis des Autors zum Ausdruck gebracht wird:

Der Künstler soll sich an seinem eignen Genius halten, sich an seinem eignen ruhigen, klaren Bewußtsein erkennen, und was sein Verhältnis zu den Kritikern anbelangt, so ist es folgendes: die Kritiker ziehen mühselig die Schranken und machen sie just so weit wie ihr Gehirn, also sehr enge; das Genie tritt herein, findet sie jämmerlich schmal, zerbricht sie und wirft sie den Kritikastern an den Kopf, daß sie lauthell aufschreien; wenn dann der gemeine Haufe dies Gezeter hört, so sagt er in der Einfalt seines Herzens: sie kritisieren! (I, 258)

Danach vollzieht sich der künstlerische Schaffensakt abgelöst von ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexten, die für den freien, kreativen Geist nur Schranken und Ketten darstellen. Die Missachtung und Ignoranz von ästhetischen Normen nimmt in genieästhetischen Positionierungen des 18. Jahrhunderts (man denke an Goethes *Prometheus*) auch konfrontative, traditions- und autoritätsfeindliche Züge an, die in dem aggressiv-polemischen Ton von Grabbes Gegenwartskritik ein Echo finden. Sein querulantischer Habitus hat aber auch eine synchrone Dimension, verfolgt Grabbe doch mit den polemischen Angriffen und Diffamierungen zeitgenössischer Autor/innen eine „auf Zeitgeist/literarische Mode und mithin Marktbedürfnisse berechnete Schreibstrategie“.<sup>56</sup>

55 Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen (Anm. 12), S. 97f.

56 Detlev Kopp: „Toll will ich eintreten und vernünftig enden.“ Grabbes forciertes Eintritt in die Literatur. In: Ders., Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001 (Forum Vormärz Forschung-Vormärz-Studien, 7), S. 205-225, hier S. 210.

Detlev Kopp führt aus, dass in der „von vielen Zeitgenossen als Endphase eines Zeitalters erlebten Umbruchssituation [...] Differenzqualität auf besondere Prämiierung oder völlige Ablehnung, in jedem Fall aber auf gesteigertes Interesse, vielleicht sogar eine der Rezeption förderliche Polarisierung von Kritik und Publikum rechnen“<sup>57</sup> kann. Dabei gelingt es tatsächlich Autoren wie Hauff und Gutzkow, sich durch „riskantes literarisches Marketing mit dem provozierten Skandal“<sup>58</sup> einen Namen im literarischen Feld zu machen. Udo Köster stellt allerdings klar, dass die Skandale und (moralisch-religiösen) Tabuverletzungen Strategien der Sichtbarkeit darstellen, von denen die genannten Autoren abrücken, sobald sie Aufmerksamkeit erregen können, um prestigehaltige ästhetisch- und wertekonservative Positionen zu beziehen.<sup>59</sup> Grabbes Selbstaussage, er wolle „toll [in das literarische Feld, I. H.] eintreten und vernünftig enden“ (V, 160), lässt die Vermutung aufkommen, dass auch er die Doppelstrategie von Marktformalismus und Wertekonservatismus verfolgt, doch gelingt es Grabbe im Gegensatz zu Hauff oder Gutzkow nicht, eine arrivierte Position im literarischen Feld einzunehmen. Grabbe wird von zeitgenössischen Rezensenten zwar als Genie angesprochen<sup>60</sup>, doch vermag er aus dieser Resonanz langfristig kein Kapital zu schöpfen. Woran scheitert er?

Im Unterschied zu seinen Kollegen dient der ästhetische Regelbruch Grabbe *nicht nur* der Generierung von Aufmerksamkeit, vielmehr ist sein Schaffen dem Leitbild der Autonomie verpflichtet, das die Literatur von ihrer sozialen und ästhetischen Gegenwart abkoppelt. In *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* wird der Raum der Literatur im Bild der Hölle als eine zeitlose, selbstbezügliche Sphäre entworfen: „Shakspeare schreibt Erläuterungen zu Franz Horn, Dante hat den Ernst Schulze zum Fenster hinausgeschmissen, Horaz hat die Maria Stuart geheiratet, Schiller seufzt über den Freiherrn von Auffenberg, [...]“ (I, 245) Der Eindruck, Grabbe verfolge mit diesem Bild ein provokatorisches Programm der Kontaminierung und Profanierung der Hochliteratur, muss mit Hinblick auf sein Literatur- und Autorschaftsverständnis relativiert werden: Bereits im Aufsatz zur *Shakspeare-Manie* wird deutlich, dass Grabbes Verleumdungen von literarischen Größen im Zeichen der Genieästhetik stehen. Freilich will Grabbe mit der Entauratisierung der Ikone der Romantiker „eine *offene literarische Fehde*“ (IV, 55) anzetteln, zugleich aber huldigen die Relativierungen des Originalgenies Shakespeare einem genieästhetischen Ideal, das

57 Ebd., S. 213.

58 Köster: Marktorientierung und Wertekonservatismus (Anm. 26), S. 234.

59 Vgl. ebd., S. 227.

60 Michael Vogt: „... die Kunst hat kein Heil, als das Leben!“ Zum literarischen Paradigmenwechsel um 1830. In: Ders., Detlev Koop (Hrsg.): *Literaturkonzepte im Vormärz*. Bielefeld 2001 (Forum Vormärz Forschung-Jahrbuch, 6), S. 49-81.

Dichtung von dem Prinzip der ‚Nachahmung der Alten‘ befreit sehen möchte: „*Nachahmung* ist überall verwerflich und schickt sich nur für gedankenlose Kinder und Affen.“ (IV, 52) Die Orientierung an Shakespeare verhindere also literarische Originalität und Qualität. In diesem Sinne werden in Grabbes dramatischem Entwurf einer Hölle, in der Größen der Weltliteratur sich an der Seite ihrer Kreationen, aber auch von Figuren der zeitgenössischen Trivilliteratur wiederfinden, zwar ikonoklastische Codes aufgerufen, dabei erfährt die Legitimationssphäre der autonomen Literatur jedoch keineswegs eine Diffamierung. Vielmehr werden mit diesem kühnen Bild die Originalität und Genialität des Verfassers des Lustspiels, der sich mit den literarischen Größen in einer Reihe wähnt, souverän unter Beweis gestellt.

Im Bild der Hölle kommt aber auch der anticlassizistische Impetus von Grabbes Literaturverständnis zum Ausdruck. Diese wird als eine selbstbezügliche, moralfreie Sphäre entworfen – sie ist kein Ort, in dem das Schöne, Gute und Wahre florieren. Wenn das Lustspiel also unverhohlen das „Ende der Kunst als ästhetisches Dispositiv von Sinnproduktion und Wirklichkeitsverklärung“<sup>61</sup> ausstellt, ist zu fragen, welchen Wert Grabbe der Literatur überhaupt noch beizumessen vermag. Eberhard Ostermann verortet den Kult der künstlerischen Freiheit im 18. Jahrhundert im Kontext der Entstehung einer universellen Autonomie- und ganzheitlichen Individualitätskonzeption, die von aufklärerischen Ideen des Selbstdenkens und der Selbstermächtigung sowie der bürgerlichen Emanzipationsbewegung getragen wird; das Genie avanciert dabei zum „Paradigma der nichtentfremdeten Subjektivität, zum Individuum schlechthin“<sup>62</sup>, dessen Behauptung einer Autonomie gegenüber gesellschaftlichen Kontexten Konfliktpotential birgt. Grabbes Leitbild des Genies ist augenfällig an dieser Vorstellung des singulären, über die Gesellschaft erhabenen Künstlers orientiert, werden ihm doch das originelle, gegen den Zeitgeist gerichtete Kunstwerk und sein Schöpfer in ihrer Singularität und Individualität zu Gegenbildern der als angepasst-mittelmäßig erfahrenen Gesellschaft. Zur Charakterisierung der verschmähten Gegenwartsliteratur werden in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* pejorative Ausdrücke aufgeboden, die den Eindruck der Form- und Unterschiedslosigkeit vermitteln: Vom „Gesindel“ (I, 228), „nasse[n] Dreck“ (I, 257) oder „gemeine[n] Haufe[n]“ (I, 258) ist die Rede, denen das Genie in seiner Exzellenz und Irreduzibilität gegenübergestellt wird. Die Grabbe von der Forschung attestierte Publikumsverachtung<sup>63</sup> und seine ‚Pöbelfurcht‘<sup>64</sup> stellen

61 Maes, Philipsen: Trauer/Spiel (Anm. 43), S. 72.

62 Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen (Anm. 12), S. 99.

63 Vgl. Kopp: „Toll will ich eintreten und vernünftig enden.“ (Anm. 56).

64 Vgl. Sientje Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Bielefeld 2014, S. 20-23.

dementsprechend soziale bzw. politische Manifestationen eines elitären Literaturbegriffs dar.

Dabei bleibt bei Grabbe das Genie auf die Masse, die autonome auf die Masenliteratur dialektisch bezogen, insofern sich die originelle Kunst in fundamentaler Opposition zu ihrer Gegenwart qua Norm- und Tabuverletzung konstituiert. Diese Poetik des Regelbruchs kommt auch in der formal-ästhetischen Gestaltung der Komödie zum Tragen. Die für die Gattung konstitutive Spannung zwischen Handlung und komischer Situation bzw. Sprachwitz<sup>65</sup> fällt in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* besonders ins Gewicht: Die Haupt-handlung um Liddy und ihre Verehrer wird durch die Sprach- und Situationskomik immer wieder zurückgestellt, weshalb das Stück – so Grabbe selbst – „so lose und wunderlich aneinander gestellt“ (V, 53) wirkt. Die burlesken Einlagen verstoßen außerdem gegen die Regeln des legitimen Geschmacks: In dem Stück fallen Kraftausdrücke; es wird übermäßig Alkohol konsumiert; wenn Rattengift aus dem Fenster blickt, sieht er einen „kack[enden]“ Jungen und einen zahnlosen Bettler; die Beschränktheit der unteren Bevölkerungsschichten und die moralische Korruptiertheit der gesellschaftlichen Elite treten ungeschönt zutage. Grabbes Stück ist aufgrund dieser expliziten Darstellungen ein „handfeste[r] Realismus“<sup>66</sup> oder eine Verbindung zu der „frührealistische[n] Phase nach 1815“<sup>67</sup> attestiert worden, doch müssen diese literaturgeschichtlichen Einordnungen differenziert werden: Der expressiven Bildlichkeit liegt kein Programm der Wirklichkeitserschließung zugrunde, vielmehr folgt diese dem genie- und autonomieästhetischen Leitbild der Normverletzung. Fraglich ist damit, ob man der Ästhetik von Grabbes Texten mit dem Begriff des Realismus gerecht wird oder ob Konzepte der Drastik oder des Hyperrealismus, die den Fokus auf die transgressive, dekontextualisierende Dimension der Erzeugung von Wirklichkeitseffekten legen<sup>68</sup>, nicht eher dazu taugen, ihre explizite Bildlichkeit terminologisch zu erfassen. Ästhetikgeschichtlich wäre also zu klären, welchen Stellenwert der aus einem autonomen Selbstverständnis entspringende anti-klassizistische Impuls der Literatur 1815-1848 in der Geschichte der Entwicklung realistischer Programmatiken und Verfahren einnimmt.

65 Vgl. Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*. München 1976 (Poetik und Hermeneutik, 7), S. 237-268.

66 Löb: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 51), S. 26.

67 Freund: *Spiel und Ernst* (Anm. 38), S. 83.

68 Vgl. Esteban Sanchino Martinez: Zwischen Evidenz, Ereignis und Ethik. Konturen einer Ästhetik und Poetik des Drastischen. In: Davide Giuriato, Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Paderborn 2016, S. 69-92.



## IV

Wie bei Grabbe gipfelt Droste-Hülshoffs Lustspiel in dem Auftritt des Alter Egos der Autorin, dessen Gestaltung an genie- und autonomieästhetischen Vorstellungen orientiert ist. Bevor Anna von Thielen in der vorletzten Szene den Schauplatz der Handlung betritt, werden ihr von Speth und Seybold Talent, „ORIGINALITÄT“ und eine „GENIALE[...]“ (HKA VI/1, 55) Bildersprache attestiert. Speth bescheinigt Thielen nebstdem eine Geistesverwandtschaft mit der Autorin Jane Baillie, nach deren Schriften sie sich im Buchladen erkundigt. ‚Jane Baillie‘ ist eine literarisierte Form des Namens der englischen Autorin Joanna Baillie (1762-1851), die Droste-Hülshoff in ihren Lektürenotizen als „weibliche[n] Shakespeare“ mit „HUMOR“ und „GENIE“ (HKA VII, 383) bezeichnet und die ihr dementsprechend als „weibliches Pendant des Originalgenies“<sup>69</sup> gilt. In dem Lustspiel verweist der Standort der Schriften Baillies im oberen Regal metaphorisch auf die unerreichbare Qualität der Autorin<sup>70</sup>, zu der Thielen in Bezug gesetzt wird. Dabei konstituiert sich Anna von Thielen literarische Exzellenz nicht über den ästhetischen Regelbruch, sondern über das Pathos der Distanz: Die Pointe des Stückes ist, dass keine Publikationsvereinbarung zwischen Speth und Thielen zustande kommt, weil diese nicht dazu bereit ist, Änderungen und Korrekturen an ihren Manuskripten vorzunehmen.

Die Forschung hat herausgestellt, dass Droste-Hülshoff in diesem „Schlüssel-drama über das Schreiben“<sup>71</sup> die Bedingungen ihrer Autorschaft reflektiert und in der „Ablehnung des Literaturmarkts und der mit ihm verbundenen Anpassungszwänge“<sup>72</sup> um ein dichterisches Selbstverständnis ringt. Anna von Thielen agieren in diesem Miniaturmodell des Literaturbetriebs ist wesentlich bestimmt – und damit auch eingeschränkt – durch ihre adlige Herkunft und ihr Geschlecht. Nicht nur erfolgt die Wahrnehmung und Bewertung der Autorin im Rückgriff auf soziale und geschlechtliche Klischees (so spricht Speth von „Frauenzimmer“-Gedichten“ und unterstellt, Thielen schreibe „für ihre Kaste“, HKA VI/1, 55f.), auch weist ihr defensives Auftreten auf die Regeln und Zwänge des literarischen Feldes zurück, denen sich Droste-Hülshoff ausgesetzt sah. Dem

69 Heeke: „Sie sehen schärfer als ich, steht dort die Schriften der Jane Baillie?“ (Anm. 37), S. 138.

70 Vgl. ebd., S. 135f.

71 Ebd., S. 132.

72 Tilman Venzl, Yvonne Zimmermann: „Güte soll man nicht missbrauchen“. Verkennde Anerkennung und poetische Selbstverständigung in Annette von Droste-Hülshoffs *Perdu! oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*. In: Andrea Albrecht u. a. (Hrsg.): *Literatur und Anerkennung. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Wien 2017, S. 259-282, hier S. 276.

aristokratischen und weiblichen Werte- und Verhaltenskodex verpflichtet, musste die Autorin auf eine „aktive Marktpolitik“ verzichten und war auf „Ersatzstrukturen, die ihr den Weg in die literarische Öffentlichkeit ermöglichten“<sup>73</sup>, angewiesen – d. h. auf die Vermittlung und Förderung durch vor allem nicht-adelige Männer (im Stück Seybold und Speth), die an den Schnittstellen der Macht im literarischen Feld saßen.<sup>74</sup> In *PERDU!* wird jedoch nicht nur die begrenzte Handlungsmacht der adligen Schriftstellerin zum Thema gemacht, sondern auch – wie Cornelia Blasberg darlegt – die Umdeutung dieser Ohnmacht in einen aristokratischen Habitus vorgeführt, „der nichts so sehr schätzt wie die Autonomie der Literatur“.<sup>75</sup> Mit „höflicher Distanz und überlegener Souveränität“<sup>76</sup> zieht sich Anna von Thielen aus der literarischen Geschäftswelt zurück und stellt mit diesem prinzipientreuen Handeln ihre Einzig- und Andersartigkeit gegenüber den marktconformen Schriftstellerkolleg/innen unter Beweis.

Der Unterschied zwischen Thielen autonomer Position und der Anmaßung von Autonomie bei den anderen Figuren des Stückes zeigt sich im Verhältnis zur Gegenwart, wobei sich Thielen Unwilligkeit, Konzessionen an den Zeitgeschmack zu machen, in Drostes kritischen Äußerungen zu an zeitgenössischen literarischen Moden und öffentlichen Meinungen ausgerichteten Autor/innen wiederfindet:

Ein Schriftsteller ums liebe Brod ist nicht nur Sklave der öffentlichen Meinung, sondern sogar der Mode, die ihn nach Belieben reich macht oder verhungern lässt, und wer nicht gelegentlich sein Bestes und am tiefsten Gefühltes, Ueberzeugung, Erkenntniß, Geschmack, verläugnen kann, der mag sich nur hinlegen und sterben, und der Lorbeer über seinem Grabe wird ihn nicht wieder lebendig machen. (HKA IX/1, 85)

Droste-Hülshoffs Bewertung der zeitgenössischen Literatur verläuft entlang der Oppositionspaare Tiefe – Oberfläche bzw. „EFFECT“ (HKA X/1, 89, 369), Wahrheit („Erkenntniß“) – Beliebbarkeit, Echtheit („Ueberzeugung“) – „Schriftsteller-Eitelkeit“ (HKA X/1, 369), Bescheidenheit – „Aufgeblasenheit, Dunkelhaftigkeit“ (HKA I, 28), denen die Unterscheidung von autonomer, vertikal ausgerichteter und heteronomer, horizontal orientierter Literatur entspricht.

73 Jochen Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848). In: Vormärz-Handbuch (Anm. 52), S. 701-707, hier S. 702.

74 Vgl. Urte Stobbe: Adel (in) der Literatur. Semantiken des ‚Adligen‘ bei Eichendorff, Droste und Fontane. Hannover 2019, S. 216.

75 Cornelia Blasberg: Das literarische Feld im frühen 19. Jahrhundert. In: Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch (Anm. 4), S. 60-69, hier S. 63.

76 Venzl, Zimmermann: „Güte soll man nicht missbrauchen“ (Anm. 72), S. 278.

Vertikalität und Horizontalität bezeichnen in Bourdieus Sinne Wertungslogiken kultureller Felder (so wird ein Artefakt der autonomen Produktion nach seiner künstlerischen *Höhe* oder gedanklichen *Tiefe* befragt, das populäre Artefakt bezieht seinen Wert hingegen aus dem Grad seiner *Verbreitung*), betreffen aber auch die Zeitordnung der Kunst. Während die Massen- und Populärliteratur im „horizontalen Austauschprozess mit der sozialen Verkehrszeit der Zivilisation“<sup>77</sup> steht, folgt autonome Literatur einem vertikalen Reproduktionsprinzip, insofern die Auseinandersetzung um die Frage, was legitime Literatur ist, zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des Feldes verpflichtet.

In *PERDU!* zeugt die Inszenierung von Anna von Thielens Überlegenheit, dabei z. B. die Platzierung der Texte Joanna Baillies im oberen Regal (übrigens wie auch Grabbes Erhebung über die zeitgenössische Literatur etwa im Bild des Parnassus in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*), von einem vertikalen Literaturverständnis, dem ein spezifisches Zeitbewusstsein entspricht. Droste verwirft wie Grabbe das Epigontum, allerdings nicht im Namen des Regelbruchs. Literatur legitimiert sich für die Autorin weder über die Orientierung an literarischen Vorbildern noch über Zugeständnisse an die Zeitgenoss/innen, sondern über die Partizipation an allgemeinen, *höheren* Wahrheiten, so etwa an „der ewig wahren Natur“ (HKA X/1, 89) oder auch an „als zeitlos aufgefasste[n] Tugenden wie Liebe [...], Treue, Freundschaft und Freigebigkeit [...], Respekt und Ehrfurcht [...], Demut und Bescheidenheit [...], Glaube und Empathie [...], Religion [...], Gefühl und Begeisterung“<sup>78</sup> – Werten, die in *PERDU!* von Thielen verkörpert und im integren Rückzug aus dem Literaturbetrieb unter Beweis gestellt werden. In diesem „Anspruch auf Grundsätzlichkeit und Überzeitlichkeit“ liegt auch das von der Forschung immer wieder geltend gemachte „Unzeitgemäße der Droste“<sup>79</sup>, die „zeitenthobene[], metaphysische[]“<sup>80</sup> Stoßrichtung ihres Werks begründet.

Das Bewusstsein der Partizipation an einer anderen Zeitordnung zeigt sich demgemäß in Droste-Hülshoffs Verständnis von Anerkennung. Die Autorin nimmt Anstoß an der Halbwertszeit von Literaturen, die der Gegenwart verhaftet und von dem Urteil der Zeitgenoss/innen abhängig sind: „Was hilft mir, daß die Buchhändler meinen auch mich kurze Zeit dem Publikum als Zugpflaster auflegen zu können, um mich nachher, wie eine verbrauchte spanische Fliege,

77 Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*. Berlin u. a. 2015, S. 558.

78 Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff (Anm. 73), S. 706.

79 Helmut Koopmann: *Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme*. Zum Selbstverständnis der Droste in ihren Dichtergedichten. In: *Droste-Jahrbuch 4* (1997-1998), S. 11-33, hier S. 27.

80 Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff (Anm. 73), S. 706.

bey Seite zu werfen.“ (HKA X/1, 89) Dieser Verzicht auf eine unmittelbare, jedoch kurzzeitige Wirkung wird kompensiert durch eine „[g]ängige Trostfigur im Diskurs der autonomen Künste“, die Figur des „Geistergespräch[s] und de[s] späte[n], oft postume[n] Ruhm[s] durch die nachgeborenen Zeugen“. <sup>81</sup> In ihren Korrespondenzen erlaubt sich Droste, „von Ewigkeiten zu träumen“ (HKA X/1, 89), und formuliert zuversichtlich: „ich mag und will jetzt nicht berühmt werden, aber nach hundert Jahren möcht ich gelesen werden“ (HKA X/1, 89); in *PERDU!* ist es der Verleger Speth, der Anna von Thielen einen postumen Ruhm prophezeit: Auf Seybolds Drängen, „so Etwas Bedeutendes“ wie Thielens Gedichte müsse sich durchsetzen, erwidert Speth resigniert: „Nach meinem Tode vielleicht, das glaube ich selbst.“ (HKA VI/1, 55)

Die fehlende Breitenwirkung avanciert so zu einem Qualitätskriterium der autonomen Produktion, wobei das verhaltene Interesse an Literatur, die im Geiste des Guten, Sittlichen und Wahren entsteht, von Droste auf die Verfallenheit <sup>82</sup> ihrer Zeit zurückgeführt wird: „Alles ist eitel!“ (HKA X/1, 89), lautet die – den vertikal ausgerichteten Dialog mit dem Barock suchende – Gegenwartsdiagnose der Autorin, die in *PERDU!* in der leitmotivischen Unterscheidung von Schein und Sein wiederkehrt. In dem Lustspiel wird aber auch mit dem ironischen Verweis auf die Dunkelheit, Konfusion und fehlende Ordnung (vgl. HKA VI/1, 6; 55) der Verse Thielen ein anderer Grund für die Verkenning autonomer Literatur vorgebracht. Dieses literaturkritische Urteil mag verwundern, widerspricht es doch Drostes klassisch anmutendem „Bekenntnis zur Echtheit, Wahrheit und Authentizität“ <sup>83</sup> Nun betreffen Fragen der Ordnung und Verständlichkeit die Formebene des Textes, die für Droste offenbar nicht in Konkurrenz zu den überzeitlichen Werten der Literatur tritt, sondern einer anderen zeitlichen Logik folgt: Es ist die Form- und Bildsprache, die Thielen den Ruf der originell-genialen Dichterin einbringt und die so zum Ort der ästhetischen Innovation erklärt wird. Dieses offenkundige Interesse an literarischen Formen weist Droste nicht nur als Vertreterin eines autonomen Literaturbegriffs aus, sondern erhellt auch den Zusammenhang von autonomer Produktion und dem realistischen Paradigma des 19. Jahrhunderts: Für die Literatur der Restaurationszeit und des Vormärz lässt sich eine „Bereitschaft, vermehrt empirische Erfahrungen zuzulassen und zu suchen“ <sup>84</sup>, nachweisen, die z. B. in

81 Primavera-Lévy: Helden der Autonomie (Anm. 16), S. 75.

82 Vgl. dazu auch Jochen Grywatschs Ausführungen zu Drostes *Zeitbildern* in Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff (Anm. 73), S. 704-707.

83 Ebd., S. 703.

84 Gustav Frank: Auf dem Weg zum Realismus. In: Christian Begemann (Hrsg.): Realismus. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt 2007, S. 27-44, hier S. 31.

der anti-klassischen Tendenz zur niederen Mimesis<sup>85</sup> und Erschließung subalterner Lebenswirklichkeiten greifbar wird. Auch in Drostes Werk ist die Öffnung für das Empirische allgegenwärtig<sup>86</sup>, dabei zeigt sich in der Selbstreflexion der Autorin allerdings, dass diese ihre Dichtung nicht programmatisch auf die Erschließung neuer Inhalte verpflichtet, sondern den Innovations- und Originalitätswert ihres Schaffens in der formalen Aktualisierung eines überzeitlichen Wertekanons sieht: So steht etwa Droste an neuesten wissenschaftlichen Methoden geschulte<sup>87</sup>, detailliert-mikroskopische Wahrnehmung der Natur, die das Formenrepertoire der klassisch-romantischen Naturlyrik (Symbol, Allegorie) übersteigt und von mit der Literatur der Kunstperiode sozialisierten Leser/innen wohl als ‚dunkel‘ und wenig zugänglich empfunden worden ist, im direkten Zusammenhang mit ihrem Interesse an „der ewig wahren Natur“. (HKA X/1, 89) Hatte bereits die Auseinandersetzung mit Grabbe Anregungen dazu gegeben, die Geschichte des Realismus literatursoziologisch von ihren vorprogrammatischen Ursprüngen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu denken, so verhärtet sich der literaturhistorische Verdacht mit Blick auf Droste: „Mit Rücksicht auf Droste-Hülshoffs vielgestaltige Gedichte, Dramen und Prosatexte verbietet es sich, aus einzelnen Formulierungen eine proto-realistische Poetik herauszulesen“<sup>88</sup>, vielmehr lässt sich der frührealistische Impetus ihres Schaffens als Effekt des „Avantgardismus in der Form“<sup>89</sup> lesen.

Mit dem dichterischen Leitbild, zeitlos im Inhalt und aktuell in der Form zu sein, stellt die Autorin eine Hermetik in Rechnung, die sie von ihrer Gegenwart entfremdet, wobei aus dem Bewusstsein der Entfremdung kein eskapistischer Impuls resultiert, wie Anna von Thielens Rückzug in *PERDU!* vermuten ließe. Es fällt auf, dass die für Droste markanten Merkmale literarischer Exzellenz – Integrität, Redlichkeit, Bescheidenheit etc. – dem Bereich des Ethischen

---

85 Vgl. Irene Husser: Ästhetik des Niederen zwischen Goethezeit und Realismus. Literatur und Pauperismus bei Georg Büchner und Annette von Droste Hülshoff gelesen mit Erich Auerbach. In: Norbert Otto Eke, Marta Famula (Hrsg.): Ästhetik im Vormärz. Bielefeld 2021 (Forum Vormärz Forschung-Jahrbuch, 26), S. 201-233.

86 Zur Übersicht siehe Cornelia Blasberg: Realismus und Realität. In: Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch (Anm. 4), S. 598-609.

87 Vgl. Cornelia Blasberg: Vor dem Realismus? Themen und Schreibverfahren in Annette von Droste-Hülshoffs literarischen Texten. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 59/1 (2019), S. 23-41, hier S. 25.

88 Ebd., S. 28.

89 Jochen Grywatsch: Produktive Leerstellen. Anmerkungen zur Aktualität des dichterischen Werks der Annette von Droste-Hülshoff. In: Monika Salmen, Winfried Woesler (Hrsg.): „Zu früh, zu früh geboren ...“. Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff. Düsseldorf 2008, S. 18-35, hier S. 19.

zuzuordnen sind; die „Zurückhaltung und [der] Verzicht auf Imponiergehabe“ werden – das lässt sich paradigmatisch in dem Lustspiel nachvollziehen – „aufmerksamkeitsökonomisch als Tugenden“<sup>90</sup> gerahmt. Nach Cornelia Blasberg stellt die Verbindung von Ethik und Ästhetik ein zentrales Charakteristikum des dichterischen Selbstverständnisses der Autorin dar.<sup>91</sup> So entwirft Droste in ihren ‚Dichtergedichten‘<sup>92</sup> und poetologischen Gedichten<sup>93</sup> das Bild der Autorin als Mahnerin und Richterin, Ärztin und Heilerin, „als das gute und schlechte Gewissen der Gesellschaft“.<sup>94</sup> Diese soziale Verpflichtung, die von den Literaturschaffenden nicht nur den Verzicht auf Wirkung und Geltung, sondern auch mitunter auf das persönliche lebensweltliche Glück einfordert, ist immer wieder einem didaktisch-heteronomen Kunstverständnis<sup>95</sup> zugerechnet worden, was aus feldhistorischer Perspektive korrigiert werden muss. Denn die Verbindung von Ethik und Ästhetik wird vermittelt und legitimiert durch das Postulat der Teilhabe an überzeitlichen Werten, in deren Namen die Autorin sich an die Zeitgenoss/innen wendet. Die Konstitution der Dichtung als Medium einer höheren, moralisch-ästhetischen Wahrheit wird erst ermöglicht durch ihre Befreiung von den (ökonomischen) Zwängen und Anforderungen des literarischen Feldes, vollzieht sich also im autonomen Subfeld des Literaturmarktes.

## V

In der Auseinandersetzung mit Diskursen der literarischen Selbstverständigung ist man immer wieder vor das ‚Henne-Ei-Problem‘ gestellt: Waren zuerst die objektiven Strukturen und Zwänge des literarischen Feldes und dann die Entwicklung

90 Wolfgang Bunzel: Vom Schatten der Diskurse und den Nischen im literarischen Feld. Zur Literatur der Restaurationszeit (1815-1848/49). In: Literaturgeschichte als Problemfall (Anm. 29), S. 41-66, hier S. 64.

91 Vgl. Cornelia Blasberg: ‚Verwandlung der Welt‘. Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebene Poetik. In: Ästhetik im Vormärz (Anm. 85), S. 181-199, hier S. 189f.

92 Eine frühe Verwendung des Begriffs findet sich bei Erwin Rotermund: Die Dichtergedichte der Droste. In: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 4 (1962), S. 53-78. Siehe dazu auch Matthias Meyer: Die Dichtergedichte der Annette von Droste-Hülshoff. Probleme einer Identitätsbildung. In: Danielle Buschinger (Hrsg.): Europäische Literaturen im Mittelalter. Festschrift zum 65. Geburtstag von Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994, S. 297-319.

93 Vgl. Thomas Venzl, Yvonne Zimmermann: Poetologie. In: Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch (Anm. 4), S. 591-597.

94 Koopmann: *Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme* (Anm. 79), S. 20.

95 Vgl. Ronald Schneider: Das künstlerische Selbstverständnis der Droste im Horizont ihrer Zeit. In: Annette von Droste-Hülshoff (Anm. 31), S. 3-11, hier S. 6.

autonomieästhetischer Positionen, die die Machtlosigkeit der Autor/innen kompensieren? Oder war zuerst das Postulat künstlerischer Autonomie und dann die Institution der Literatur, die dem Streben nach Unabhängigkeit keinen Raum lässt? Aus feldtheoretischer Perspektive handelt es sich hierbei um falsches Dilemma, geht es Bourdieu im Begriff des Feldes doch darum, objektive Strukturen und subjektive Handlungen bzw. Handlungsressourcen nicht substantiell, sondern in *Relation* zueinander zu denken. Dementsprechend wurde in der vorliegenden Untersuchung der Blick auf Wechselwirkungen und Verstärkungseffekte zwischen den Entwicklungen des literarischen Feldes und Grabbes und Drostes Positionierungen zu diesen Entwicklungen gerichtet. Dabei konnte gezeigt werden, dass in Grabbes und Droste-Hülshoffs Lustspielen ein mit autonomieästhetischen Kategorien der Genialität und Originalität operierendes Autorschafts- und Kunstverständnis entworfen wird, das in ästhetisch-moralischer Opposition zu der eigenen Gegenwart, d. h. zum Literaturbetrieb und seinen Ökonomisierungstendenzen sowie zum Zeitgeist tritt, und dass aus dieser Oppositions- bzw. Verweigerungshaltung die Exzellenz der Autor/innen abgeleitet wird. Die autonomen Positionen von Grabbe und Droste konstituieren sich demnach über ein spezifisches Zeitverständnis: Die Autor/innen machen die Partizipation an einem ästhetischen Kontinuum, an einer Sphäre der überzeitlichen ästhetisch-moralischen Werte geltend, wobei die Teilhabe an dieser Werteordnung erst durch Akte der Diskontinuität gesichert wird: Grabbe und Droste müssen ihre Exzellenz durch den permanenten Regelbruch bzw. die formale Innovation unter Beweis stellen – und vertiefen damit paradoxerweise die Entfremdung zu ihrem Publikum in einem Punkt, in dem sie (formale) Zugeständnisse an die Zeitgebundenheit der Literatur machen.

Meine Überlegungen haben aber ebenso Differenzen zwischen den autonomen Positionierungen Drostes und Grabbes zutage gefördert, die sich in Bourdieus Unterscheidung von *opus operatum* und *modus operandi* wiedergeben lassen. Droste beansprucht Anerkennung für die Qualität, da Objektivität ihres Werks (*opus operatum*), während Grabbe den Wert seines Schaffens aus seinem *modus operandi*, der subversiven poetischen Geste und ihrer potentiell verstörenden Wirkung bezieht. Diese unterschiedlichen Gewichtungen lassen sich nicht zuletzt damit erklären, dass die Lustspiele in unterschiedlichen Phasen von Grabbes und Drostes literarischem Werdegang entstanden sind. Grabbes Komödie weist die avantgardistische Radikalität eines Erstlingswerks auf, das den Weg einer (kurzen) Schriftstellerlaufbahn, die sich nicht mit dem bürgerlichen Literaturbetrieb versöhnen will, vorzeichnet; *PERDU!* fällt in die Phase der Entstehung von Drostes Hauptwerk um 1840, als dessen Höhepunkt die *Gedichte von Annette Freiin von Droste-Hülshof* [sic] von 1844 gelten. In der Abwendung von ihren als epigonal wahrgenommenen Jugendgedichten, die

Droste die im Stück als triviale Dichterin diffamierte Briesen versweise aufsagen lässt, zeigt sie sich als reife Autorin mit einem Willen zum Werk.

Heribert Tommek hat bereits für das späte 18. Jahrhundert eine ähnliche dichotomische Lagerbildung im Subfeld der eingeschränkten Produktion nachgewiesen:

Die hier thematisierten Protagonisten des autonomen Pols im deutschsprachigen Feld, Klopstock, Lenz und Goethe, vereinigt [...] der Glaube an einen legitimen Platz der Gelehrten innerhalb der bestehenden Herrschaftsordnung. Es ist aber der ‚Glaube an die Gelehrtenrepublik‘, der sie trennt: Während Klopstock und Lenz nach innen hin allen Wert auf die symbolische Produktion und Wirkung, das heißt auf den *modus operandi* legen und nach außen hin für eine permanente Problematisierung der prekären ‚Außengrenze‘ zur politischen Heteronomie eintreten, steht Goethe für den Glauben an seine Person und an das autonome Werk, das *opus operatum*.<sup>96</sup>

Die historische Perspektive zeigt, dass die Grundzüge der autonomen Produktion im 18. Jahrhundert ausgebildet werden, zugleich aber erlaubt sie, das literarische Feld der Restaurationszeit in seiner spezifischen Entwicklung wahrzunehmen. Im direkten Vergleich wird deutlich, dass für die Autor/innen am Ende der Kunstperiode der Literaturmarkt zu einer zentralen Bezugsgröße in der Aushandlung literarischer Autonomie wird. Bereits die Protagonisten des Sturm und Drang postulieren die Unabhängigkeit der Literatur von ökonomischen Erwägungen, richten ihren Fokus aber vor allem auf die Grenzziehung zum höfischen Machtraum. Für die Literaturschaffenden seit den 1820er Jahren ist die Kommerzialisierung des Buchmarktes zu einer unhintergehbaren Tatsache und Bedrohung ihrer künstlerischen Identität geworden, wovon auch das Eindringen der literaturökonomischen Thematik in die Gattung der Komödie<sup>97</sup> Zeugnis ablegt. Die Verve und Selbstsicherheit, mit der die Stürmer und Dränger, die Weimarer Klassik und Romantik die Autonomie der Literatur proklamieren, ist bei Grabbe und Droste dementsprechend einem selbstironischen

96 Tommek: Trennung der Räume und Kompetenzen (Anm. 15), S. 106.

97 Es ist kein Zufall, dass Grabbe und Droste die Komödie zum Medium der Literatur- und Marktsatire machen, weist doch die Gattung thematisch-motivisch und strukturell Beziehungen zur Sphäre des Ökonomischen auf. Vgl. dazu die Arbeiten von Daniel Fulda: Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing. Tübingen 2005; Bernd Blaschke: Wie tauscht der Mensch? Ökonomie in deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts. In: Dirk Hempel, Christine Künzel (Hrsg.): „Denn wovon lebt der Mensch?“ Literatur und Wirtschaft. Frankfurt a. M. 2009, S. 49-73; Bernd Blaschke: Automatismen und das Ende der Komödie. Tausch, Markt und (un)sichtbare Hand als Motive im Lachtheater. In: Hannelore Bublitz u. a. (Hrsg.): Automatismen. München 2010, S. 271-297.



Ton gewichen. Drostes und Grabbes Humor und Ironie, auch in der Gestaltung ihrer Alter Egos, sind gewiss Ausdruck „einer Unabhängigkeit des Urteils und [...] einer souveränen Kritikfähigkeit“,<sup>98</sup> sind aber auch als Zeichen einer zeit-typischen Verunsicherung zu identifizieren, wird doch das Autonomiepostulat nicht nur durch die Entwicklungen des Literaturmarkts infrage gestellt, sondern auch seitens Vertreter/innen der operativen Literatur für obsolet erklärt.

Es ist also verkürzt anzunehmen, Grabbe und Droste suchten den reibungslosen Anschluss an die Autonomieästhetik des Sturm und Drang, der Weimarer Klassik oder Romantik, vielmehr entwickeln sie diese unter den historischen Bedingungen weiter, was vor allem in der Bestimmung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik manifest wird. Hatten sich die Stürmer und Dränger im Namen der Genieästhetik gegen literarische Traditionen und die Enge der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgelehnt, leitet Grabbe aus der Autonomisierung der Literatur einen amoralischen Imperativ ab, der die Autoritätskritik der Stürmer und Dränger übersteigt und dabei – wie Kopp darlegt – die anti-bürgerliche Haltung der Intelligenz der Restaurationszeit abbildet, die einen „gesellschaftlichen Funktionsverlust [...] [als] Wortführerin der bürgerlichen Emanzipationsbewegungen“<sup>99</sup> erfahren muss. Während Grabbe so zum *poète maudit avant la lettre* avanciert, der „die eigene literarische Tätigkeit als eine Art von Feldzug aufgefasst hat“<sup>100</sup>, wird bei Droste die Autonomie der Literatur zur Möglichkeitsbedingung einer moralischen Selbstverpflichtung. Ihre Verbindung von Ethik und Ästhetik erinnert zwar an Schillers ethisch-diätetisches Literaturprogramm, doch gilt Droste Literatur nicht mehr als ein Ort der Versöhnung und Vermittlung einer sozioanthropologischen Idealität, sondern als Medium der Reflexion des Konflikts von Wirklichkeit und Ideal, wie sich in *PERDU!* nachvollziehen lässt: In dem Lustspiel – und das trifft nach Cornelia Blasberg ebenso auf andere Dichterfiguren im Werk der Autorin zu – werden die Literaturschaffenden als „reale[] Schriftsteller“ in Szene gesetzt und damit eine neue Sicht auf Kunst als Praxis gewonnen, „die unter bestimmten sozialen und politischen Umständen von konkreten Menschen gemacht wird“.<sup>101</sup>

Grabbe und Droste ist immer wieder das Festhalten an einer überkommenen Kunstideologie vorgehalten worden. Diese Einschätzung kann in ihrer Vereinfachung nun nicht nur durch die feldhistorische Einordnung zurückgewiesen worden, auch zeigt sich in der literaturgeschichtlichen Weitsicht, dass das Subfeld der autonomen Produktion in der Restaurationszeit einen Motor

98 Koopmann: *Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme* (Anm. 79), S. 30.

99 Kopp: *Geschichte und Gesellschaft* (Anm. 41), S. 90.

100 Schneider: *Grabbe und der Dichter-Mythos* (Anm. 54), S. 56.

101 Blasberg: ‚Verwandlung der Welt‘ (Anm. 91), S. 186.

ästhetischer Innovation darstellt. Droste und Grabbe haben keine explizit poetologischen Schriften hinterlassen und keine proto-modernistischen oder proto-realistischen Poetiken entwickelt, sondern in der Abwehr heteronomer und epigonaler Literaturkonzepte Textverfahren und Distinktionsstrategien in der Form und Auswahl des Gegenstandes erprobt, die sich als bahnbrechend für die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts erweisen sollten. Ein besonderes Augenmerk verdient dabei der Umstand, dass diese ästhetischen Impulse von zwei Literaturschaffenden vorgebracht werden, die nicht zuletzt auch aufgrund ihrer sozialen Herkunft – Grabbes „niedrige[r] Geburt“ und der daraus erwachsenen „Unfähigkeit, mit der Mentalität gebildeter Kreise Kompromisse zu schließen“<sup>102</sup>, Drostes Abstammung aus dem westfälischen Adel und der damit auferlegten gesellschaftlichen Beschränkungen – zu den Außenseiterfiguren des literarischen Feldes zählen. Jenseits von Biografismus und Autorhermeneutik hat Pierre Bourdieu die Wechselwirkung von sozialer Herkunft (Habitus), der Position im literarischen Feld und der Präferenz für bestimmte Gattungen, Themen, Formen usw. herausgestellt.<sup>103</sup> In der Droste-Forschung hat Urte Stobbe eine diesen Zusammenhang ergründende Studie vorgelegt, in der sie nach der Rolle der adligen Herkunft bei der Entwicklung von Drostes poetologischem Standpunkt und bei dem stofflich-motivischen Profil ihres Werkes fragt<sup>104</sup>; in der Grabbe-Forschung findet die soziale Herkunft des Autors vor allem anekdotische Erwähnungen und dient der Legendenbildung um das gescheiterte Genie – die systematische Verortung seiner „Zwischenstellung zwischen Opposition und Regression, Geniegefühl und gesellschaftlicher Subalternität, Integrationsbemühung und narzisstischer Kränkung“<sup>105</sup> im literarischen Feld der Restaurationszeit steht allerdings noch aus. Schließen möchte ich diese Überlegungen deshalb mit einem Desiderat, das sich aus der Ko-Lektüre der Autor/innen ergibt: Die genannten Koinzidenzen werfen die Frage auf, inwiefern sich die Geschichte der Autonomieästhetik in der ‚Übergangszeit‘ zwischen Kunstperiode und Realismus als die Geschichte einer nicht-bürgerlichen, dem bürgerlichen Literaturbetrieb abgewandten oder von diesem ignorierten Literatur darstellt und welche Konsequenzen daraus für eine bürgerliche Literaturgeschichtsschreibung zu ziehen sind.

---

102 Løb: Christian Dietrich Grabbe (Anm. 51), S. 3.


103 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst (Anm. 5), S. 365-371 und S. 409-422.

104 Vgl. Stobbe: Adel (in) der Literatur (Anm. 74), S. 193-310.

105 Schnell: Das Lustspiel als Trauerspiel (Anm. 47), S. 79.

ANNA-SOPHIE SATTLER (FRANKFURT A. M.)

## Don Juan und Faust. Konzept und Inszenierung Frankfurt a. M. 2019



**FAUST**  
*Alles außer Goethe*

**PREMIERE**  
Freitag, 25. Januar 2019  
20 Uhr  
Kulturhaus Frankfurt

Eine Produktion von noctenytor

**FAUST – Alles außer Goethe**  
Eine Werkschau aus literarischen Bearbeitungen des Mythos vom gelehrtsten Doktor Faust und seinem Pakt mit dem Teufel.  
In der Hölle herrscht Hochbetrieb – es gibt niemand Genügendes zu verurteilen als dem hochgelehrten Doktor Faust. Keine Selbstaufgabe scheint idyllischer als die Inszenierung des Vollendeten Faust, die im irdischen Irrenhaus gegeben wird. Wenn begegnet der junge, wissensdurstige Faust seinem Willkürherrscher Don Juan, und Jule dessen Angeboten ist es, die der Teufel als zukünftige Braut für Faust auszuwählen. Doch dem illustren Publikum ist der Wettbewerb um die junge Darma nicht genug. Es fordert höhere Ziele von Faust – andere Beweggründe für seinen Teufelpakt als Erlernsucht, Herrschsucht und Maßlosigkeit, kurzum: mehr Macht!  
Die Teufel nahmen die Herausforderung bereitwillig an. Sie sind überaus – gleichgültig, welche Ziele Faust auch verfolgt – sein Weg wird immer hinaus in die Hölle führen.  
Siebenmal also verspricht sich der weltberühmte Doktor dem Satan – jedesmal schließt er einen Pakt mit dem Teufel, in sieben verschiedenen Variationen, aus sieben verschiedenen Beweggründen. Und jedes Mal gelingt es dem Teufel, Faust in die ewige Verdammnis zu stürzen. Denn wer allzuah in den Tiefen der Wahrheit forscht, dem muß die Willkür zum Verhängnis werden. – Oder auch nicht? Mit einer Instanz haben die Teufel nicht gerechnet: Die letzte Sibyllin kommt von oben!

**DARSTELLER**  
Arno Feltrin, Jacob Soff, Mike Marklove, Antonia Gorge, Lisbeth Kirschbaum, Lotte Fiebig, Gayleth Yildiz, Marco Zauner-Wieczorek, Martin Spielcker, Eric Lenke, Wolf Gerhardt, Alice Weizsäcker, Anastasia Pank, Emanuel Seif, Lynn Witsch, Anna-Sophie Sattler, Julia Seif, Marien Appuhn, u. a.

**PRODUKTIONSANGABEN**  
Regie: Anna-Sophie Sattler | Regieassistent: Eric Lenke | Autoren: Gräbe, Marklove, Geißelbrecht, Baggesen, Lenau, Klingemann, Vischer, Sattler  
Kostüme: Margartha Sattler | Fotos: Anja Kühn | Produktion: noctenytor

**SPIELTERMINE**  
KULTURHAUS FRANKFURT  
- 25. / 26. Januar 2019, 20 Uhr  
- 27. Januar 2019, 19.30 Uhr  
- 23. Mai 2019, 19.30 Uhr  
- 24. / 25. Mai 2019, 20 Uhr  
Eintritt: 15€ / 32€ (erm.)  
Pflingowiedstraße 2, 60336 Frankfurt  
www.kulturhaus-frankfurt.de

KELLERTHEATER FRANKFURT  
- 22. / 23. Februar 2019, 20.30 Uhr  
- 19. / 16. März 2019, 20.30 Uhr  
Eintritt: 12€ / 6€ (erm.)  
Mainstraße 2, 60311 Frankfurt  
www.kellertheater-frankfurt.de

www.noctenytor.de

Faust. Alles außer Goethe. Frankfurt a. M. 2019. Flyer

Die Tragödie *Don Juan und Faust* von Christian Dietrich Grabbe war Teil einer Produktion der Künstlerplattform noctenytor, die Ende Januar 2019 Premiere am Kulturhaus Frankfurt a. M. hatte. Unter dem Titel *Faust – Eine Werkschau. Alles außer Goethe* spielten wir Bearbeitungen des Faust-Stoffs in sieben verschiedenen Adaptionen.

Die Rahmenhandlung der Werkschau bot das Schauspiel von Jens Baggesen, der Faust in einem Tollhaus aufführen lässt – mit prominentem politischem Publikum als Kommentatoren. Auch wir hatten eine „illustre Gesellschaft“ auf der äußeren Bühne sitzen, die sich das Stück Faust in einem Tollhaus anzusehen gedachte – und eine „Tollhaus-Besetzung“, die allerdings, anstelle der Baggesen-Faust-Bearbeitung, das Stück von Grabbe spielte. Unsere „illustre Gesellschaft“ kommentierte zwischen den Szenen immer wieder das Geschehene – zum Beispiel mit Unverständnis, was Don Juan mit Faust zu tun habe – und wurde immer

wieder selbst Teil einer Faust-Handlung, indem sie selbst die Innenbühne betrat und andere Varianten von Faust in wechselnder Besetzung zum Besten gab. Auf diese Weise ließen sich Faust-Bearbeitungen von Johann Georg Geißelbrecht, Christopher Marlowe, Jens Baggesen, Nikolaus Lenau, August Klingemann, Friedrich Theodor Vischer und eben Christian Dietrich Grabbe in einem Abend vereinen, wobei die Grabbe-Adaption die einzige war, die von vorne bis hinten spielte und als in sich geschlossenes Stück auch ohne den Rest der Werkschau funktionierte. Wichtig war, die unterschiedlichen Gründe und Verläufe für und von Fausts Werdegang in Richtung des Bösen, Teuflichen, darzustellen. Jeder der gespielten Autoren weist Faust einen anderen Grund zu, der ihn zu seinem Pakt mit dem Teufel treibt – sei es Langeweile, Enttäuschung, Liebeswahn oder schlichtweg Wissensdurst.

Bei keinem anderen Autor aber hat Faust einen so prominenten Gegenspieler wie bei Grabbe. Setzt Geißelbrecht als Autor des klassischen Puppentheaters Faust die Figur des Hanswursts gegenüber, erhält Faust bei Klingemann sogar eine Ehefrau, die ihn sich an das Böse verkaufen sieht. Einzig bei Grabbe aber gibt es zwei in sich geschlossene Handlungsstränge – den des wissensdurstigen Faust und den des liebestollen Don Juan mit seinem Diener Leporello –, die allein durch die Hinterlist des Teufels (bei Grabbe: ein Ritter) miteinander verbunden werden. Er nämlich lässt Faust sich in dieselbe Frau verlieben, der Don Juan nachstellt, und schafft somit ein bitteres Rivalenspiel, das im Untergang beider Protagonisten enden muss.

Um dem Publikum die Darsteller-Zuordnung zu erleichtern – bei der Faust-Werkschau waren immerhin 18 Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne –, wurde die Grabbe-Adaption für ein Jugendtheater-Ensemble adaptiert. Dem Publikum war also schnell klar, dass die Handlung, die von Jugendlichen gespielt wurde, der rote Faden wäre, der sich durch die gesamte Werkschau zog. Die Grabbe-Variante mit Jugendlichen zu spielen, erschien am passendsten: Der Grabbe-Text ist entstehungstechnisch ein „junger“ Text; Grabbe schrieb ihn mit Mitte 20.

Das Jugendtheater-Ensemble umfasste 2018, als mit der Konzeption der Faust-Werkschau begonnen wurde – 14 Darstellerinnen und Darsteller im Alter von 13 bis 18 Jahren. Acht davon hatten sich für die Mitwirkung bei Faust – Eine Werkschau beworben, sodass das Stück von Grabbe besetzungstechnisch auf die relevanten Figuren und auf die Dauer von ca. einer Stunde gekürzt wurde. Dem Duo Don Juan und Leporello standen in unserer Bearbeitung das Duo Faust und der Ritter gegenüber, außerdem der Gouverneur Don Gusman (später: Die Bildsäule) und Don Octavio. Die Darstellerinnen von Donna Anna und Lisette spielten in zweiter Besetzung Signor Rubio und Signor Negro. In den Faust-Ritter-Szenen übernahmen alle übrigen zudem die Funktion der Geister.

Da das Bühnenbild für alle Faust-Adaptionen der Werkschau funktionieren musste, war es sehr schlicht gehalten: Zwei weiße Netz-Vorhänge links und rechts im hinteren Bühnenbereich als Soffitte bzw. überdimensionierte Gassenschals, leicht versetzt aufgehängt, sodass dazwischen ein von vorne nicht sichtbarer Eingang entstand und 50 Sitz-Pappkartons mit je zwei schwarzen und zwei weißen Seiten.

Abhängig von den Szenen konnten die Netz-Vorhänge in verschiedenfarbiges Licht getaucht werden – rosa für die Szenen mit Donna Anna und die Hochzeit, grün für das Labor von Faust, blau für die Szenen auf dem Montblanc, rotgelb für das Höllenfeuer am Schluss. Die Pappkartons dienten mit ihrer schwarzen Seite aufgestapelt als Mauern, einzeln als Sitzgelegenheit oder Grabsteine, mit ihrer weißen Seite als Schnee-Berge und das Zauberschloss. Umgebaut wurden sie im Verlauf der übrigen Werkschau-Szenen.

Die Kostüme orientierten sich an einer leichten Historisierung – Halbmäntel für die Spanier, ein schlichtes Hochzeitskleid für Donna Anna, Häubchen und Schürze für Lisette, ein langer schwarzer Mantel für Faust, ein Rüschenhemd und ein schwarzer Umhang für den Ritter und ein graues Gewand für die Bildsäule. Für Fausts und Don Juans Höllenfahrt am Ende gab es Flammenkostüme für den Ritter und die Geister.

Auch requisitentechisch galt es aufgrund der Fülle von Szenen und Material, möglichst wenig zu verwenden. So stellten eine Bibel und ein Höllenzwinger die Requisiten von Faust dar, ein Geldbeutel das Requisit von Don Juan, ein Essensbeutel das von Leporello – und eine Totenmaske für Faust am Ende das Requisit des Ritters. Alle anderen benötigten Requisiten (wie z. B. die Degen für den Zweikampf) wurden pantomimisch dargestellt oder durch entsprechende Szenenbewegung ersetzt.

Folia-Variationen von Alessandro Scarlatti mit Cembalo komplettierten das Szenario als Bühnenmusik, wobei jedem Charakter eine eigene Variation zugeordnet war für den Wiedererkennungseffekt.

Teil des Probenprozesses war eine Fahrt mit den Jugendlichen Anfang Januar 2019 nach Tutzing. In einer internen Vorstellung im Kapitelsaal der Missions-Benediktinerinnen gab es die Möglichkeit, die fertiggestellte Grabbe-Variante zu spielen – eine gute Gelegenheit, um auszuprobieren, ob die Bearbeitung tatsächlich auch für sich allein funktionierte und als geschlossenes Stück wahrgenommen und verstanden werden konnte. Die Rückmeldungen des Publikums zeigten, dass trotz oder gerade wegen der immensen Textkürzungen und der Zuspitzung der Charaktere die Handlung klar verständlich war und einen prägnanten, pointierten Blick auf Grabbes Werk ermöglichte. Davon ausgehend konnte die Grabbe-Inszenierung nun wunderbar als roter Faden in die Werkschau eingebaut werden.

Nach sechs Werkschau-Vorstellungen im Kulturhaus Frankfurt und vier Vorstellungen im Kellertheater Frankfurt – dort mit leichter Umbesetzung in den Rollen von Lisette/Signor Negro – gab es im Herbst 2019 wiederum die Gelegenheit, die Grabbe-Variante noch zweimal als Einzelstück zu spielen, ohne die Werkschau-Unterbrechungen. Bei dem 10jährigen Theaterjubiläum der Regisseurin im Sommer 2020 kam die Grabbe-Inszenierung dann ein letztes Mal auf die Bühne – aufgrund der Darsteller-Verfügbarkeit um ein paar Szenen reduziert und mit einer Ersatzbesetzung für den Ritter. Hier standen nur fünf Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne und zeigten die Quintessenz der Kontroverse zwischen Don Juan/Leporello und Faust/Ritter.

Mit Jugendlichen klassische Literatur zu spielen, birgt einen großen Reiz: Junge Leute haben einen sehr unverstellten, unpathetischen Sinn für Text und Ausdeutung. Worte werden als das genommen, was sie bedeuten, das Spieltempo entspricht ihrem eigenen Lebenstempo. Mit dieser Spielgeschwindigkeit, der authentischen Spielweise und den Textkürzungen ließ sich eine Inszenierung schaffen, die dem Werk des jungen Grabbe durchaus gerecht werden konnte.



Ensemble im Benediktinerinnen-Kloster in Tutzing



Szenenfotos

ICH GRABBE

Das Werk am Stück

Rolf Schönlau

Personen

ICH GRABBE

ER

SIE

EINE/R

ANSAGE



ICH GRABBE „Hört Ihr nicht, dass der Wind gleich einem Besen  
Vor dem Gewitter herfliegt, und die Straßen  
Auskehrt von Staub und Menschen?“

ANSAGE Ich Grabbe – Das Werk am Stück.

ICH GRABBE Nach meinem Ableben – nein, ich spiele nicht auf die nächtlichen Séancen an, in denen Fritz Ebers, alias Hans Mahnke, 1927 meinen Geist herbeizitieren wollte. Also besser gleich: Nach meinem Absaufen überboten sich die Kritiker mit ihren Diagnosen. „Er starb durch Selbsttrunk“, schrieb einer, als wär es ihm von meinem Schulmeister in die Feder diktiert worden. „Ein naiver westfälischer Landsmann“ soll ihm das gesagt haben. Dass ich nicht lache! Wer des Schulmeisters Feder führte, war nicht naiv, westfälisch mag angehen. Keiner wurde übrigens öfter behandelt als ich, dichterisch versteht sich, auch nicht Kleist. Seine oder meine *Hermannsschlacht*? That is the question.

Zurück zu den Befunden: Der Dichter („Ich saß an meinem Tisch und kaute Federn.“) schnappt alles auf, was man en passant fallenlässt, mit Vorliebe die „zwerigige Krabbe“. Zugegeben, Wulf Kirstens „Satire auf Podagra-beinen“ ist eine hübsche Variante, wobei die Frage erlaubt sei, ob er denn weiß, was drinsteckt. Man muss nur das Seziermesser rausholen, die Gichtgestalt Silbe für Silbe zerlegen: Po-da-gra- (Diphthong zerspleißen!) -be-i-ne. Da springt einen doch meine Formel an: „Sep(ulcrum) + b (be)“.

Apropos BB, der den *Baal* aus mir gemacht hat, den Gott des Bauches. Als Antithese zum „fiebrigen Hungerkünstler“, den ich bei Hanns Johst geben muss. Synthese, ruft die Dialektik dazwischen: Heb dich selber auf! Wie sagt nochmal mein Faust? „Nichts glauben kannst du, eh du es nicht weißt / Nichts wissen kannst du, eh du es nicht glaubst!“ Aufhebung aller Identität – als Schmerz – ist meine ureigenste Domäne. John (von Düffel) hat mir sogar den Lorbeer des Schmerzensmannes aufgesetzt: „Poeta dolorosus“. Ob er nicht vielleicht hätte erklärend hinzufügen sollen, dass „Poesie, Tochter des Schmerzes“ aus meiner Feder floss? Und die Via Dolorosa,

wenn mich nicht alles täuscht, an der (1. Term meiner Formel ersetzen!) -eskirche endet? Haha!

Die Abfolge stoßweise hervorgebrachter, unartikulierter Laute evoziert den Poeten (den vom „Selbsttrunk“), der ein Leben lang mit seiner Mantelgeschichte hausieren ging. Es war in Berlin, wo wir beide studierten. Eisiger Ostwind. Er hatte einen schönen, warmen Mantel, ich einen „fadenscheinigen, lebensmüden“ (seine Worte). Zur Begrüßung schließe ich vom Mantel auf den Dichter, *Stoff* als Tertium comparationis – seine südlich glühenden Lieder, mein Drama aus dem hohen Norden. Wär doch kein übler Einstieg in einen Dialog gewesen! Doch er, der fein Umhüllte, liest die Szene als mein Charakterbild: „Es war in ihm ein seltsames Gemisch von Demut und unbezwinglichem Poetendünkel“

Muss ich noch Namen nennen? Seine Initialen stehen für *hochgradig humorlos*. Auf meiner persönlichen Skala der Verdrießlichkeiten rangiert er noch vor Adolf Henze, dem Amtlichen Handschriftenvergleichler. „Kopfschwere Buchstaben, die ihr Gewicht fühlen“ will er in meinem Gekritzel entdeckt haben. Ob der Herr Chirogrammatomant (sic!) nicht einfach meine Kopfmännchen im Sinn hatte? Oder den Schulmeister aus *Scherz, Satire* usw., der sich mit einem Tintenstrich durchs Gesicht selbst annulliert? Jede Wette!

ALLE

(*singen die Arie aus der „Entführung aus dem Serail“*)

„Vivat, Bacchus, Bacchus lebe,  
Bacchus war ein braver Mann.  
Vivat, Bacchus, Bacchus lebe,  
Bacchus war ein braver Mann.“

ICH GRABBE

„Untergehen mit Begeisterung“ haben mir fast alle attestiert, auch Peter Hille, aber der wusste wenigstens, wovon er spricht. Trotzdem nennt man das – in Fein – Anleihen nehmen. Bitte sehr, ich gebe gern, vor allem wenn man mir aus der Hand frisst und meine „in sich selbst untergehenden Genies“ aus dem *Rheinisch-Westphälischen Anzeiger* von 1829 hinterher umso prächtiger dastehen. Manch ein Nachdichter nahm ganz unverhohlenen Maß an mir. Vor den Toren Braunschweigs,

wo ich mal zum Theater wollte, lebte einer, der machte mir nichts dir nichts einen Abklatsch und nannte ihn Felix Lip-poldes, „verunglückter Terzinen- und Stanzenepiker“. Als wär das nicht genug, setzte er auch noch „in Spiritus aufbewahrt“ hinzu, dieser Corvinus (Raab! Raab!), bevor er mich in einem stinkenden Mühlbach ersaufen ließ!

Ob Anselm Schlorer, von Peter Härtling als flüchtige Reise-bekanntheit seines „Niemsch“ nur so hingehuscht, auch mein Wiedergänger ist? Spricht einiges dafür. Wer sonst, „der Scheu um sich verbreitete wie Nesselfieber“, sollte im Früh-jahr 1833 schon auf dem Weg nach Lippe Detmold sein? Zur Copulation mit Lucie. (Terminus technicus für die kirch-liche Eheschließung.) Ziegler, mein Eckermann, notierte, wie es der Ente („Krack! Grabb! Grabb!“) erging, als sie der Eule zugeführt wurde. „Westfälische Käfighaltung“, sagt Olaf Velte dazu, sehr einfühlsam, und schickt den Herrn Auditeur Grabbe von der „Stadt Frankfurt“ – mein Gasthaus, mein Wirt, mein Schreibtisch in Detmold – nach Frankfurt am Main zu Kettembeil, meinem Verleger.

Kunstrichter? Nein, das wollte Immermann sein, Karl Lebe-recht, Appellationsgerichtsrat und Theaterdirektor in Düs-seldorf. „Wie ein Schwein von Talent“ würd ich schreiben, schrieb ausgerechnet er, dessen Talent sich darin erschöpfte, Gedankenstriche und Ausrufzeichen zu streichen. „Ich wollt, ich hätt so gut geschrieben, wie Sie gestrichen haben“, schrieb ich ihm. Ich wette, er hat das für bare Münze genommen.

ALLE „Vivat, Bacchus, Bacchus lebe,  
Bacchus war ein braver Mann.“

ICH GRABBE Na, immerhin, sprach er mein bleibendes Urteil: „Einer der Wenigen in der Gegenwart, die dichten, weil sie es nicht lassen können.“ Nur was bringt das ein? 'N Platz, 'n paar Straßen, 'n paar Büsten, 'ne Schule, 'n Archiv und 'n Preis. Göttinger Aka-demie-Ausgabe, historisch-kritisch, dazu drei, vier Reclam-Heftchen. Auf dass man mich in der Schule liest, wenn schon nicht spielt! An die 400 Aufführungen in 200 Jahren sind nicht die Welt.

„Kommt tempus, kommt Grabbe“, schrieb ich und nach mir viele, zuletzt Valentin, Thomas. Aber musste er mir auch noch in den Mund legen, ich wär „nur ein titanisches Kind“, und dass mein Eckermann das nicht hören soll, sonst würd er’s noch aufschreiben? Als wär ich der Geheimrat und besorgt um meine eigene Verklärung! Pfui Deiwel! Dann schon lieber die Apocolocytosis, die Verkürbissung, wie sie Seneca dem Claudius angedeihen ließ. Als ich das las, war ich gleich auf seiner Seite, ich meine, auf der des Kaisers mit den „verrenkten Beinen“ und dem „ungereimtem Gesicht“. Ich erkannte mich gleich wieder in diesem Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus und seinen drei neuen Buchstaben, die er ins Alphabet einführen wollte. Sapperment! Würde aber nichts draus. Wie beim Republikanischen Kalender in der Großen Revolution. Ratzfatz hatte der Tag wieder 24 Stunden, die Woche 7 Tage, das Jahr 12 christliche Monate. (*Singt*) „Ah! Ça ira, ça ira, ça ira. / Les aristocrates à la lanterne!“ – Wir schaffen das! Dumm Tuig!

Wie komm ich jetzt darauf? Ach, *Ich Grabbe*. Dass der Titel von Claudius stammt – *und* von Wolkenstein, dem wüsten Ritter. Der war wie Gothland und hätte sich auch nicht unwidersprochen angrinsen lassen von der Sonne. (Soweit die Quellenangaben, wie es sich gehört.) Fehlt noch einer in meiner Galerie, den ich gern kennengelernt hätte: Büchner, zwölf Jahre nach mir geboren, ein Jahr nach mir gestorben, schrieb in der Vorrede zu seinem Lustspiel das kürzest denkbare Drama: „E la fama?“, fragt der eine Dichter, daraufhin der andere: „E la fame?“ Das hätte ich mir auf dem Grabstein gewünscht. Und was hab ich gekriegt? „Hier ruhet in Frieden der Dichter“. Was kümmert’s? Ich hab ’nen Teufel ins Werk gesetzt, einen, den mir so leicht keiner nachmacht – oder alle.

ALLE

(*singen*) „Pleased to meet you  
 Hope you guess my name  
 But what’s puzzling you  
 Is the nature of my game  
 Stuck around St. Petersburg  
 When I saw it was a time for a change“

ER „Übrigens habe ich schon mehrere Werke ans Licht gestellt, wie erst kürzlich die Französische Revolution, ein Trauerspiel in vierzehn Jahren. Das Stück ist aber außerordentlich schlecht aufgenommen worden, besonders wegen des Fehlers, dass es die Kritiker guillotinierte. Auch kann ich es, ohngeachtet mancher Freunde, die im Stillen daran arbeiten, weder in Preußen, Österreich, noch England zum zweiten Male auf die Bühne bringen.“ – „Da stürzen die feindlichen Truppen siegjubelnd heran, wännen die–“

ICH GRABBE Das sagt aber nicht der Teufel!

ER Nein, Napoleon. (Rechte Hand in die Weste.)

ICH GRABBE Willst du denn alle spielen?

ER *(blättert in einem Buch)* Hier! *(Liest)* „Mit seinen Helden, Männern, lustigen Burschen geht es Goethe wie mit seinen Damen, – sind sie meistens ein Gretchen, so sind die Herren meistens Er selbst. Höchstens mit einem Anklänge von Demut dabei. Diesen Anklang wissen sie aber immer bald zu vertreiben: Egmont streicht sich über die Stirn, und fort ist alles. Faust vergisst sein dämonisches Wesen bei Liebeständeleien und Blocksbergsspektakeln. Werther, Götz, Wilhelm Meister, Söller etc., sind es nicht Leute nach demselben Modell? Orest und Tasso dazu, nur schwatzt letzterer etwa mehr als die anderen.“

ICH GRABBE Nicht unübel, gar nicht unübel. Aber lässt die Tatsache, dass ich das geschrieben habe, den Schluss zu, bei mir wären alle Grabbe? Der Teufel, Napoleon, Don Juan, Faust, Gothland, Hermann, Hannibal, der Schulmeister usw. Ist das das dramaturgische Konzept?

ER Ja. Zusammen mit dem Aphorismus über die Resteverwertung aus *Don Juan und Faust*.

ICH GRABBE „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen?“

ER Exakt. – Wo war ich? Ah, Napoleon: „Da stürzen die feindlichen Truppen sieg jubelnd heran, wähen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldne Zeit rückgeführt zu haben.“ Rollenwechsel: „Recht so, ihr Bürger, und mithin tret ich wieder in mein altes, vom Hannibal mir anmaßlich entrissenes Recht, und rat euch wohlmeinend, vor allem Ordnung zu halten, ohne welche keine wahre Freiheit denkbar; genießet der errungenen Freiheit, aber, bei Todesstrafe, sprecht nirgends ihren so leicht missverstandenen Namen aus, – erblickt getrost in mir den wahren rechtmäßigen Vertreter der Gesamtfreiheit.“ Wieder Napoleon: „Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald tausend kleine besitzen, statt der goldnen Zeit wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen. Nordamerika wird übrigens binnen vierzig Jahren ein größeres Karthago, der Atlantische Ozean ein größeres Mittelmeer, um welches die Alte und Neue Welt sich lagern.“

EINE/R „Brot, Wurst, Speck, Schinken und geräuchert Fleisch!“ „Dateln, Sago, Fisch! Ja Thunfisch! Syrakuser Thunfisch! Frischer! Allerbesten!“ „Wirsing und Kohl! Wirsing und Kohl!“

ICH GRABBE Dann machst du doch nicht alles allein?

EINE/R Ich bin die Nebenrolle. Eine/r für alle.  
(Singt nach der Musik von Leporellos Registerarie)  
Im *Hannibal* sind es fast achtzig  
In der *Hermannsschlacht* mindestens fünfzig  
Gut ein Dutzend im *Gothland*, zwei Handvoll im Lustspiel.  
Aber im *Napoleon* sind's hundert und mehr.

(ICH GRABBE stimmt mit ein.)

Hier drei schmucke Kürassiere,  
Dort die Knechte und Kuriere,  
Würfelspieler, Ofenheizer,  
Ammen, Emigranten, Schweizer,  
Christoph, Dietrich, Adeline,  
Und die Stuhlvermieterin,  
Kaum 'ne Gage, kein Gewinn.

- SIE Darf ich mich vorstellen: Die Frauenrolle.  
Hier Donna Anna, begehrt von Don Juan *und* Faust.  
„Musst du denn besitzen,  
Was dich erfreut? – Unerreichbar wandeln  
Die Sterne ihre Bahn, und jeder freut  
Sich ihrer dennoch!“
- ER „Flitter, Tand die Sterne!  
In deinem Aug nur wohnt mir Leben – Tot  
Bin ich, wenn du es mir entziehst. – O Himmel,  
Was ist der Hass? der Zorn? Vergängliche  
Empfindungen, nichts schaffend, selbst geschaffen!  
Lieb ist die einzige schöpferische Allmacht!  
– Wie schrumpft mir alles ein, nur du nicht! – Für  
Das Fleckchen, das dein Fuß hier hat betreten,  
Werf ich die ganze Welt weg“
- SIE Und du, Don Juan?  
„Musst *du* denn besitzen,  
Was dich erfreut?“
- ER „Ha, sie liebt mich!  
Nur Tugend, Treu, schützt sie entgegen. – Was  
Ist Eisen im Schmelzofen, und was ist Tugend  
Bei dem Verliebtsein? Tugend wirft man schon  
Zu Boden, wagt man mutig nur den Angriff –  
Der Unschuld Bestes ist, sie zu verlieren.  
'Ne Art Instinkt lehrt das die Damen, – auch  
Die Donna Anna fühlt davon ein bisschen!“
- SIE „Den Tag, wo wir im grünen Laubgitter des Buchenhains  
nach langem heimlichen Sehnen uns begegneten, und mehr  
zitterten, erbleichten und erröteten als die bunt durch die  
Blätter spielenden Strahlen der Morgensonne, – muss ich den  
vergessen?“
- ICH GRABBE Ein wahrer Teufelsritt: von Revolutionen und Tyrannen nach  
Amerika, zur Handelsmetropole Karthago, zum Warenregis-  
ter, zur Registerarie, zu Don Juan und Faust, zu Hermanns  
Thusnelda (meinem Neldchen) –

- EINE/R – und schwuppdwupp zum undotierten Eintrittspreis, verliehen von den Nebenrollen. Drei Stücke wurden mit ihren Ersten Worten nominiert. 54 der 279 abgegebenen Stimmen entfielen auf das hochprozentige Destillat mit dem *Scherz, Satire, Ironie* usw. einsetzt:
- ER „Utile cum dulci, Schnaps mit Zucker!“ (*Applaus*)
- EINE/R 83 Nebenrollen, darunter der Verbrecher Tocke aus *Herzog Theodor von Gothland*, entschieden sich für den hohen Spott im Entree von *Napoleon oder die hundert Tage*:
- ER „Lustig, Chassecoeur, die Welt ist noch nicht untergegangen.“ (*Applaus*)
- EINE/R Nun zum Sieger des Wettbewerbs um den besten Auftakt. (*Tusch*) Mit 142 gültigen Stimmen geht der Eintrittspreis an das größtmögliche Ehedrama auf kleinstmöglichem Raum, mit dem der *Hannibal* eröffnet. (*Tusch*)
- ER „Du liebst mich?“
- SIE Ewiges Gefrag.“ (*Bravorufe*)
- ICH GRABBE Hab ich nicht mal geschrieben, ich hätte statt Lucie lieber eine meiner Frauenfiguren heiraten sollen? Mollfels, wie hast du nochmal um Liddys Hand angehalten?
- ER „Fräulein, entsetzen Sie sich nicht über meinen Antrag, denn ich selber weiß recht gut, dass meine Taille die Pferde scheu zu machen pflegt, weil sie wie ein heruntergelassener Schlagbaum aussieht, – dass meine Stiefeln, ohngeachtet meine Waden darin stecken, so leer sind wie ein paar ausgehöhlte Bäume, – dass meine Ohren – Und meine Nase! Hohoho, meine Nase! Die Menschheit schaudert zusammen! Unförmlich wie ein Tigergekrös, rot wie ein Fuchs und so kurz wie eine Sekunde!“
- SIE „Wozu soll Ihre begeisterte Selbstschilderung denn eigentlich führen?“



- ER „Dazu, dass ich vor Sie hinstürze, dass ich Sie anbete, dass ich Sie liebe! dass ich mich schäme, Rindfleisch und Senf zu essen, weil es mir für einen Liebenden zu gemein scheint, – dass ich in meiner Ekstase ein abgeschmacktes Trauerspiel geschrieben habe. Das Volk heult, die Glocken läuten, die Prinzessin jammert, als ob sie dem Satan schon in den Krallen säße. Der Kaiser hat eine Napoleonsweste an und die Großen stehen in grauen Gamaschen, welche sie vor Betrübnis aufgeknöpft haben, um seine Majestät herum. In der einen Stubenecke liegen zwei Strümpfe, welche höchst erbittert auf einander sind und sich vergiften wollen–“
- SIE „Halten Sie ein! Ich zittere für meinen Verstand!“ (*Für sich*)  
„Der Mann könnte einem Mädchen mehr gefallen, als er selber denkt.“
- ICH GRABBE Ein Trauerspiel brauchte ich für Lucie nicht zu schreiben – es war auch so eins. Ich widmete ihr aber ein Gedicht:
- „Ach Lucie!  
Vor der Eh'  
Da waren es süße Träume!  
Nun blüh'n die Bäume.  
Denkst Geld!  
Mein Herz ist eine Welt,  
Woraus es ist zu pressen,  
Durch dich verdirbt das Essen.“
- Sie pfuschte mir sogar ins Handwerk, schrieb ein Vorwort für die *Hermannsschlacht*, nannte sie „unvollendet“, bat um „nachsichtsvolle Beurteilung“. Pfui Deiwel!
- SIE Du hast mich doch auch in deine Stücke eingebaut!
- ICH GRABBE Das wüsste ich aber!
- SIE Im *Napoleon* schreibst du: „Der Korse muss fort vom nahen Elba, auf eine abgelegene Insel, weit weg, zum Beispiel nach St. Helena oder St. Lucie.“
- ICH GRABBE Die Insel Santa Lucia in der Karibik, französisch Sainte-Lucie!

- SIE Und warum schreibst du dann nicht auch Sainte-Helene?
- ICH GRABBE „Herr, mich verwirft Chimene.“
- SIE Chimene?
- ICH GRABBE So beginnt mein Opernlibretto.
- SIE Was für ein Libretto? Nicht mal deine Biographen wussten davon. Ziegler, Duller–
- ICH GRABBE Bleib mir weg mit Duller! *Grabbe's Leben von Eduard Duller*. Eingeblesen von Lucie, Louise Grabbe, geb. Clostermeier. Neunzig Seiten Verleumdungen. Gedruckt in der Erstausgabe meiner *Hermannsschlacht* – noch vor dem Stück. „Von der Gattin treu gepflegt, erholte sich Grabbe in Detmold bald wieder soweit, dass er die *Hermannsschlacht* vollenden konnte.“ Das stinkt zum Himmel! Mit der Polizei musste ich anrücken, um überhaupt ins Haus zu kommen, Ziegler und Petri waren dabei.
- (Verhalten, im Sprechgesang)*  
 „Sich auskleiden,  
 An sich selbst sich weiden,  
 Delikat!  
 Welch ein Busen!  
 Alle Musen...“
- SIE So'n Schweinkram! Sieht dir ähnlich. Singt das diese Chimene? Wie heißt denn die Oper?
- ICH GRABBE *Der Cid*. Ich spiel dir eine Szene vor:
- „8.b oder bäh, wegen der Schafe. Weites Schlachtfeld mit praktikablen Fenstern am Himmel. (Rechts vom Zuschauer Cid zu Schaf, links eine Million Gegner) CID: Dies ist ein schreckensvoller Tag! Wenn nur das Schaf die Feinde mag! Haha! (Das Schaf beginnt die Million aufzufressen) – SCHAF (nachdem es alles aufgefressen): Ich bin satt. CID: Das ist viel, Herr Schaf. (Galoppiert mit dem Schafe ab.)“

SIE Ein sturzbesoffenes Stück. „Wenn ein Bewohner des Mondes auf die Erde fiel“, schrieb Immermann, „er würde sich zu uns anderen nur ungefähr so fremd verhalten wie mein irrender Ritter der Poesie.“ Er meinte dich, mein Dieterich.

ICH GRABBE Herumgeirrt bin ich mein Leben lang – geirrt hab ich selten. Immermann! Was er über meine äußere Erscheinung schreibt, ist heute in jeder lausigen Biografie zu lesen: schmales, spärliches Männchen; feine, zarte Hände mit eckichten, rohen Bewegungen; Oberkörper und Füße im Widerstreit; die untere Gesichtspartie scheu zurückkriechend, die obere frei und stolz. Auch meine inneren Inkongruenzen, vor allem im *Gothland*, wurden zur Genüge erkundet. Von hauchzart:

ER „Und wenn  
Die Sterne mit den goldnen Füßen leis  
Und still, um nicht der Erde Schlaf zu stören,  
Des Nachts dahinzieh'n über unsren Häuptern...“

ICH GRABBE Bis rabiat:

ER „Ha, Sonne! Könnt  
Ich dich einmal bei deinen Strahlenhaaren packen –  
Am Felsen wollt ich dein Gehirn zerschmettern  
Und dich, was Schmerz heißt, fühlen lassen!“

ICH GRABBE Tieck schrieb, das Stück habe ihn „angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt“. Zwei Seelen in der Brust? Wie erbärmlich, „ich habe *fünf* Seelen im Kopf“ – ohne das melancholische „ach“ des Fürstendienerers aus Weimar.

„Ein entsetzliches Experiment der Natur“, schimpfte mich Hebbel. Ob er da nicht was verwechselt hat? Der Autor kann Figur und kann Darsteller werden, hab ich beides durchgespielt. Aber die Figur kann nicht Autor werden! Ich nicht Gothland! Ich Grabbe! Oder hat Hebbel bloß die Allerwelts-erklärung nachgebetet: „Ach, was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren geführt zu haben?“ Klabund hat gleich daraus geschlossen: „Gothland, Napoleon, Hannibal haben

alle etwas von Zuchthäuslern, die an den Stäben ihres Gefängnisses rütteln.“

Ich verbitte mir solch weinerliches Mitgefühl für den armen Christian Dietrich und seine schreckliche Kindheit im Detmolder Zuchthaus. Alles erfunden, wahrscheinlich von mir selbst. Verbürgt ist allein, dass ich mich mit elf Jahren über den unteren Flügel der Deelentür hängte und meinen Namen ins Holz ritzte. Seitdem steht CD GRABBE auf dem Kopf.

ER „Wenn man hinaufsieht, ist's, als drehte Die Welt sich wie ein Eimer um, als ob Die *Höhe Tiefe* würd, als könnt ich in Den Himmel *fallen!*“

SIE Sagt das dein Teufel?

ICH GRABBE Nein, mein Leporello im Höhenrausch. „Es gehört schon eine bedeutende Portion Verstandes dazu, um so *wahnwitzig* zu sein.“

SIE Für mich hat er einen Sparren.

ICH GRABBE Du meinst, eine „*Aberratio mentalis partialis*. Zweite Spezies: fixe Idee mit allgemein vernünftigem Zustand, wie Woyzeck bei Büchner? Untersuchen wir den Casus, machen wir einen Satzergänzungstest.

SIE „Gibt es einen Pfad zum Himmel –

ICH GRABBE – so führt er durch die Hölle, mindestens für mich.“

SIE „Reu um Geschehenes –

ICH GRABBE – ist verlorene Arbeit.“

SIE „Gefühl –

ICH GRABBE – schadet dem Teint.“

- SIE „Die frechste Lügnerin –
- ICH GRABBE – ist die Erinnerung.“
- SIE „Die Hosensklappe sollte man –
- ICH GRABBE – eher vorm Gesichte als vorm Bauche tragen.“
- SIE „Lieber will ich unter Qualen bluten als –
- ICH GRABBE – glücklich sein aus Dummheit.“
- SIE „Die Welt ist –
- ICH GRABBE – ein ausgelesenes Buch, das wir repetieren.“
- SIE „Jedes Ziel –
- ICH GRABBE – ist Tod.“
- SIE „Gott zeichnet mit dem Teufel wie –
- ICH GRABBE – Kinder mit der Kohle.“ Oder wie die Katze mit der Tinte, die ich ihr auf den Pelz goss, als sie die Milch naschte. Das gab ein hübsches Muster im Haus.
- SIE In *meinem* Haus!
- ICH GRABBE Lieber Petri!  
Dieser Brief hätte Dich verwundert. Du kennst „meine jahrelange Operation, den Verstand als Scheidewasser auf mein Gefühl zu gießen“. Das trifft auch auf diese „Grabbage“ zu: Liebe, Ehe und andere Metzereien, umgestülpte Welten. „Alle Staatsrevolutionen helfen doch nichts, wenn nicht auch jede Person sich selbst revolutioniert d. h. *wahr* gegen sich und andere wird. Darin steckt alle Tugend, alles Genie. Ist das toll von mir gedacht?“ Stammt aus einem Brief an Menzel von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*. „Ich bin Ich, der sich Selbst erschuf“ – sagt Napoleon. Ich bin – Ich Grabbe. Darum konnte ich auch nie aus der Rolle fallen. Bei der Vereidigungsszene

wär's mir aber beinahe passiert: Militärauditeur Grabbe, du weißt schon, in langen, weißen Unterhosen und roter Nachjoppe, den Frack übergeworfen, Krawatte um den nackten Hals, Pantoffeln an den Füßen, ein Glas Rum auf dem Tisch – will zwei angehenden Offizieren den Eid abnehmen. Die können kaum an sich halten. Er geht in die Hocke, so dass die Unterhosen vom Tisch verdeckt sind, und liest, als wär's ein Stück von ihm, die Kriegsartikel vor. Dann bricht er mitten im Satz ab, sie wüssten ja was drinsteht, lässt sie schwören und stößt mit ihnen an. Vorhang. Ich muss dir nicht erzählen, wie sie sich in Detmold die Mäuler zerrissen! Im Lande Shakespeares hätte man gejubelt über den Jokus. Bei uns gibt's nicht mal 'ne ordentliche Übersetzung für *practical joker*. Witzbold? Dass ich nicht lache! Du willst ein Beispiel? 150 Jahre nach meiner Zeit, ein Doppeldeckerbus in London: Der Fahrer liegt lallend am Boden, leere Bierflaschen kullern herum. Die Fahrgäste steigen ein, gucken irritiert, werden ungeduldig, bis der Mann schließlich aufsteht, sich ans Steuer setzt und losfährt. Vorhang. „Amicissime, verzeih den wilden Brief, umso mehr als Briefe doch das hin und her springende Gespräch ersetzen müssen und vielleicht umso besser sind, je mehr sie sich der Unbefangenheit der persönlichen Unterredung nähern.“ Was ich Schreiner schrieb, meinem Düsseldorfer Verleger, wiederhole ich für dich, meinen einzigen Freund von Jugend auf: „Mein Herz ist grün vor Wald.“  
Dein Grabbe

ER „Sieh, es ist Herbst, und an  
Der Gelbsucht krankt die sterbende Natur;  
Auf öden Feldern heult der rauhe Nord;  
Laut rauscht das falbe *Laub* – es winselt nach  
Vergänglichkeit!“

ICH GRABBE Dann hätte sich mein Lebensplan erfüllt: „Toll will ich eintreten und vernünftig enden.“ – Zumindest, wenn man die Farbenlehre der Empfindsamkeit anlegt: Gelb mit siebzehn-, achtzehn beim *Gothland*, grün kurz vorm Tod bei der *Hermannsschlacht*.

Doch was als vernünftig galt, als sie 1936 in Düsseldorf den Platz nach mir benannten, war meine Sache nicht. Dass sich

einer wie ich nicht zum „Hurra-Optimismus“ eignet, hat schon Adorno gesagt. Mit mir ist kein Staat zu machen. Die das versuchten, mussten meine *Hermannsschlacht* erst auf ihr erbärmliches Niveau zusammenstreichen.

ER Es naht die Zeit,  
 Wo Krieg und Frieden, Lieb und Glück, und Gott  
 Und Glauben nur die *Worte* sind von dem,  
 Was sie gewesen. *Ganz ergebenst* gibt  
 Man dann dem Bettler einen Fußtritt, und  
*Gehorsamst* fordert man vom Diener ein Glas Wasser.

ICH GRABBE Wobei das auch bei Shakespeare hätte stehen können. Meine Voraussage über Amerika und den Atlantik war übrigens nichts Besonderes, dazu brauchte es nur ein Fünkchen Geschichtskennntnis. Meine geopolitische Langzeitprognose war dagegen, mit Verlaub, ein Bravourstück.

ER „Zwei, drei ärmliche Jahrhunderte, und dann wandeln auf den Inseln und Küsten der noch grenzenloseren Südsee die Herrscher des Menschengeschlechts.“

ICH GRABBE Und was mein Don Juan dem Polizeidirektor ins Stammbuch schreibt, ist zwar nicht prophetisch, aber äußerst hellsichtig.

ER „Jetzt merkt wohl! Es gibt  
 'Ne hohe Polizei und eine niedere –  
 Die hohe ist die klügste – denn die niedere  
 Beachtet das nur, was *Vergehen* ist,  
 Die hohe achtet nur auf das, was *nützt*.  
 Wahr ist's, dass unter andern Mädchen ich  
 Der Donna Anna nachgestellt und nachstell,  
 Dass ich deshalb den Gouverneur, den Don  
 Octavio erschlagen habe – Wahr  
 Ist's aber auch, dass ich ein span'scher Grande,  
 Der Neffe Gonzalos, des Kardinals,  
 Günstling des Papstes, bin. Herr, spricht: was sagt  
 Ihr nun?“

ICH GRABBE „Ich glaube, hoffe, wünsche, liebe, achte, hasse nichts, sondern verachte nur noch immer das Gemeine. Ich bin mir selbst so gleichgültig, wie es mir ein Dritter ist. Die Welt ist mir bisweilen eine 1, denn alles ist eins und einerlei, und nicht einmal Null (obgleich die Erde und der Himmel und der Menschenschädel ohngefähr so rund wie eine Null aussehen wollen.)“  
Der Mensch –

ER „– erklärt das Gute sich hinein,  
Wenn er die Weltgeschichte liest, weil er  
Zu feig ist, ihre grause Wahrheit kühn  
Sich selber zu gestehn!“  
(Aus *Gotthland*)

ICH GRABBE Der Mensch –

ER „– trägt Adler in dem Haupte  
Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote!  
Wer war so toll, dass er ihn schuf?  
Wer würfelte aus Eselsohren und  
Aus Löwenzähnen ihn zusammen?“  
(Auch aus *Gotthland*)

ICH GRABBE Der Mensch –

ER „Ein Eingeweidewurm im Herzen der Natur.“  
(Wieder aus *Gotthland*)

ICH GRABBE Der Mensch –

ER „Ein gemästeter Schuft, mit fettigem, immer lächelndem Gesicht! 'Ne klebrige, an ihrem eignen Schleim so hoch gekrochene Schnecke!“  
(Aus *Hannibal*)

ICH GRABBE Der Mensch –

ER „Niederträchtiges Krötenschnupftuch.“  
(Aus *Scherz, Satire* usw.)



ICH GRABBE (Endlich, das Stichwort.) Der elende Schauspieler im Detmolder Hoftheater drückte das rote Schnupftuch in der Hand zusammen, als stände ich dort persönlich. Hohe Stirn, zurückweichendes Kinn, herabfallende Schultern, selbst der Regenschirm fehlte nicht. Wäre ich mir dergestalt im Dunkeln begegnet, hätte ich für nichts garantiert. Ich weiß noch genau das Datum. Es war am 29. Dezember 1828, auf den Tag drei Monate vor der Uraufführung von *Don Juan und Faust* mit Lortzing in der Hauptrolle. Da brachten sie mich in Detmold zum ersten Mal auf die Bühne – mich als Parodie des Dichters, nicht mein Stück. „Grabbe! Grabbe!“, schrie das Parterre. Ich war angefressen, verlangte den Abbruch der Vorstellung. Natürlich vergebens.

Hätten wir meinen *Cid* damals in Düsseldorf uraufgeführt, wäre es genau umgekehrt gewesen. *Ich* hätte im Parterre herumgeschrien und die anderen hätten den Abbruch gewollt. Meine Clique natürlich nicht, die aus dem „Drachenfels“ – mein Gasthaus, mein Wohnzimmer, mein Schreibtisch. Die kannten das Libretto, hätten gewusst, dass ich das „vielhäufige Mannweib“ spiele, sprich: das Publikum. *Der Cid – Große Oper in 2 – 5 Akten*, mit der Musik von Norbert Burgmüller. Im Frühjahr 1836 haben wir uns zum letzten Mal gesehen. Er wollte eigentlich nur zur Kur nach Aachen. Ein paar Tage später war er tot, ertrunken in der Badewanne.

EINE/R                      Annonce im *Düsseldorfer Fremdenblatte*: „Norbert, du hast dein Wort schlecht gehalten, bist weiter gereist und kommst nicht wieder, starbst am 7. Mai.“

ICH GRABBE                Mendelssohn komponierte einen Trauermarsch. (*Summt den Beginn von op. 103 a-Moll*) Tout Düsseldorf trug ihn zu Grabe. (Hier kein Witz.) Zurück in Detmold, hatte ich noch vier Monate, „mein Sterbebett im Auge zu halten“ und „laokoontisch“ mit den Schmerzen zu ringen, schrieb Immermann. Minus 2 „o“, minus 1 „t“ (= „lakonisch“) hätte die Sache weit besser getroffen. Was kümmert's? Ich habe vorgemacht, wie man enden kann. – Aufgeklärt, wie in der *Hermannsschlacht*:

- ER „Der nahe Tod streift die Welt von mir ab, als wäre sie mir mit ihren Sonnen und Sternen nur eine bunte Schlangenhaut. – Tiberius, ich bedaure dich. Nach meinem Tode werden alle sich erheben. Halte mit dem Volk und dem Pöbel, nicht mit den Vornehmen und Reichen.
- EINE/R Ich danke dir für deine Lehre. Ich will den hohen Häuptern schon auf den Kopf schlagen.
- ER Klatscht in die Hände! Hab ich meine Rolle in allen Verhältnissen nicht gut gespielt? Livia, sei ruhig. Es tritt nur ein Schauspieler ab.“
- ICH GRABBE Post-heroisch, wie im *Napoleon*:
- EINE/R „Imperator, falle!
- ER General, mein Glück fällt – ich falle nicht!
- EINE/R Verzeihung, Kaiser! Du hast Recht!
- ER Den Mantel mir fester zugemacht! – Es regnet immer stärker! – – Bertrand, besteige ein Pferd, – – tun sie ebenfalls so, meine Herren Offiziere. – Reitende Garderegiment bahnt uns den Weg! – Granitkolonne, lebe wohl!“
- ICH GRABBE Immer neugierig, wie im *Hannibal*:
- ER „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin. – Trink!
- EINE/R (*trinkt*) Da nimm den Rest – Es schmeckt kräftig – Teufel was wird? Dreh ich mich um die Welt, oder die Welt sich um mich? Ich schwitze, und – es – ist heißes Eis – Feldherr – ? – (*Stirbt*)
- ER (*trinkt den Rest des Giftes*) Ei, wirkt es noch nicht bei mir? Das währt lange! Ha, da – es kommt – Schwarzer Pilot, wer bist du? – – (*Stirbt*)“
- ICH GRABBE Apathisch, wie im *Gothland*:

- ER „Euer Leben kann  
Ich Euch nicht schenken, aber Eure Strafe  
Kann ich zur Hälfte Euch erlassen. – Geht  
Und schlagt den Kopf ihm ab!
- EINE/R Meinetwegen!“
- ICH GRABBE Theatralisch, wie in *Don Juan und Faust*:
- EINE/R „(*Seinen roten Mantel in die Höhe werfend*)  
Mantel, breit  
Dich aus, entfalt den Stoff, aus dem du bist  
Verfertigt, überflamm als *Feuersbrunst*  
Dies Haus, samt den Bewohnern es verzehrend!  
(*Feuer und Feuerregen*)  
– Dich aber, Juan, rei ich mit mir, – schmiede  
Dich an den Faust. – Ich weiß, Ihr strebet nach  
*Demselben* Ziel und kartt doch auf *zwei* Wagen!
- ER Noch jetzt ruf ich, als letztes Wort auf Erden:  
*„König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!“*  
(*Der Ritter versinkt und reißt den Don Juan mit fort.*)“
- ICH GRABBE Anti-illusionistisch, wie in *Scherz, Satire* usw.:
- ER „O so schlage der Donner darein! Kommt mir der Kerl mit  
seiner Laterne noch spät in der Nacht durch den Wald, um  
uns den Punsch aussaufen zu helfen! Das ist der vermaladeite  
Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwer-  
gigte Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm  
wie’n Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber  
nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades  
Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron,  
schließen Sie vor ihm die Tür zu!
- ICH GRABBE O du verdammter Schulmeister! Du unermesslicher Lügen-  
beutel!
- ER Schließen Sie die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie die Tür zu!

- SIE Schulmeister, Schulmeister, wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der Sie geschrieben hat! (*Es klopft*) Herein!“
- ICH GRABBE Oder stocknüchtern, wie im *Cid*:
- ALLE „Lasst uns furchtbar schrecklich dazu singen  
Damit den Beifall wir erzwingen.
- EINE/R Gottlob, dass die Sache zu Ende ist.
- ALLE Bravo!“
- ICH GRABBE „Als er kalt war, legte seine Frau / ihm einen Lorbeerkranz um die Stirn, / wie sie schriftlich vor der Ehe / versprochen hatte. Sechzehn Personen / gaben ihm das letzte Geleit, ihm / der Tausenden eine Rolle geschrieben hatte.“ Danke, Jörg Fauser. Ganz nach meinem Sinn.
- ANSAGE Sämtliche Zitate, wenn nicht anders ausgewiesen, sind aus dem Œuvre von Christian Dietrich Grabbe, geboren am 11. Dezember 1801 in Detmold, ebendort am 12. September 1836 gestorben.
- ICH GRABBE Und doch stammt der schönste Nachruf von Immermann: „Wenn der in den Himmel kommt“, soll er erzählt haben, „darf sich der liebe Gott nie von seinem Thron erheben.“ Warum nicht? „Dann setzt sich Grabbe drauf!“
- ANSAGE Zweitverwendet wurden Bruchstücke aus: *Herzog Theodor von Gothland* (1822), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822), *Über die Shakspearo-Manie* (1827), *Don Juan und Faust* (1828), *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1830), *Napoleon oder die hundert Tage* (1831), *Hannibal* (1835), *Der Cid* (1835), *Die Hermannsschlacht* (1836) sowie Briefe von und an Grabbe.
- ICH GRABBE „Wenn ich wollte, habe ich noch stets gegen das Publikum gesiegt.“ „Tirilili! Trallera!“

ANDRÉ HISCHEMÖLLER (VÖLKLINGEN)

## Christian Dietrich Grabbe im gymnasialen Unterricht Drei Beispiele aus der Praxis

### *1. Einleitung, Bemerkungen zum Forschungsstand und Zielsetzung des Aufsatzes*

Es ist mittlerweile ein Topos der Grabbe-Forschung, dass sich die zeitgenössische Germanistik nur wenig für Christian Dietrich Grabbe interessiert. Neben seinen bekannten Zeitgenossen Georg Büchner und Heinrich Heine fristet Grabbe oft ein Schattendasein. Diese Tatsache ist aber umso erstaunlicher, als der Detmolder Dramatiker doch als Impulsgeber und Wegbereiter des modernen Dramas gelten kann – sei es im Hinblick auf die bisweilen fast kinematographisch anmutenden Szenenkonfigurationen, im Zusammenhang mit der Vermischung von tragischen und komischen Elementen oder letztlich in Bezug auf die den Dramen innewohnende Figurengestaltung.<sup>1</sup>

Trotz der Modernität des Detmolder Autors und seines Facettenreichtums gelten diese Aussagen leider auch für die Fachdidaktik Deutsch und den Deutschunterricht an den Schulen der Bundesrepublik. Schon im Jahr 1990 fragte Werner Broer, ehemaliger Direktor des Grabbes-Gymnasiums in Detmold: „Warum werden die Werke Christian Dietrich Grabbes im Deutschunterricht der Schulen so wenig behandelt, und wie ist eine breitere Präsenz des Autors Grabbe in den Schulen zu erreichen?“<sup>2</sup>

Und diese Frage hat auch dreißig Jahre später nicht an Aktualität verloren. Zwar lassen sich gelegentliche Aufführungen von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere*

---

1 Vgl. in diesem Zusammenhang Detlev Kopp: „Laßt uns furchtbar schrecklich singen, Damit den Beifall wir erzwingen.“ Eine Vorbemerkung. In: Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid. Große Oper in 2 – 5 Akten. Text – Materialien – Analysen.* In Verbindung mit Maria Portmann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009, S. 7-8. Detlev Kopp stellt insofern eine rezeptionsgeschichtliche Einsicht Kurt Jauslins an den Anfang: „Naturalismus, Expressionismus, Surrealismus, Artauds Théâtre de la Cruauté, Jarry und das Absurde Theater, wo immer die Pioniere der modernen Literatur zu neuen Ufern vorstießen, fanden sie im Sand die Fußspur schon vor, deren leicht schwankendes Schrittmaß ihnen signalisierte: Grabbe was here.“ (S. 7).

2 Werner Broer: *Grabbe im Schulunterricht.* In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit.* Tübingen 1990, S. 245.

*Bedeutung* durch die Theater-AGs mancher Schulen verzeichnen.<sup>3</sup> Die unterrichtliche Durchnahme der Grabbe'schen Theaterstücke oder seiner theatertheoretischen Schriften – von der Dokumentation möglicher Unterrichtsreihen ganz zu schweigen – scheint in der schulischen Bildungslandschaft fast inexistent zu sein. Als logische Folge findet man ebenso nur wenige wissenschaftliche Aufsätze, die sich mit der Analyse und Interpretation der Grabbe'schen Werke im Unterricht auseinandersetzen.<sup>4</sup> Zudem sind diese Studien oft überaltert und lassen einen aktuellen wissenschaftlichen und fachdidaktischen Blick auf den Autor und sein Werk vermissen.

So sieht Gerhard Kaiser Ende der Fünfzigerjahre das Drama *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* als Komödie der Verzweiflung und liefert eine stark fachlich orientierte Deutung des bekannten Lustspiels. Obwohl sein Aufsatz in der Zeitschrift *Der Deutschunterricht* erschienen ist, spielen didaktische oder methodische Aspekte keine Rolle. Auch eignet sich die sehr laborierte Deutung Kaisers, der zufolge das Prinzip des Lustspiels „bis zur Grenze des Umschlags in einen tragischen Pessimismus“<sup>5</sup> radikalisiert wird, wahrscheinlich weniger für den Alltagsgebrauch von Lehrern und Schülern.

Christa Bürger vertritt in ihrer Arbeit eine am Mainstream der frühen Siebzigerjahre orientierte Sichtweise von Unterricht als Weg zur Selbstaufklärung.<sup>6</sup> Bei der Besprechung von *Napoleon oder die hundert Tage* legt aber auch sie kein literaturdidaktisches Konzept vor. Vielmehr beschränkt sie sich auf die Analyse der Dramenstruktur sowie der dort waltenden historischen Kräfte und beklagt am Ende des Kapitels sogar in wenig nachvollziehbarer Weise Grabbes „politische Standortlosigkeit“<sup>7</sup>.

Werner Broer gibt ohne Zweifel den interessantesten Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten, den Autor im Unterricht jenseits von „Heimattümelei“ und „bornierte(m) Provinzialismus“<sup>8</sup> zu behandeln. Dennoch stellen auch

---

3 Vgl. hierzu die Zusammenstellung von Claudia Dahl: Grabbe-Inszenierungen 1992-2000. In: Grabbe-Jahrbuch 38 (2019), S. 148-150.

4 Zu nennen sind neben dem Aufsatz von Werner Broer die folgenden Aufsätze: Gerhard Kaiser: Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ als Komödie der Verzweiflung. In: *Der Deutschunterricht* 11 (1959). H. 5, S. 5-14 oder das Kapitel zu *Napoleon und die hundert Tage* in Christa Bürger: *Deutschunterricht – Ideologie oder Aufklärung. Mit drei Unterrichtsmodellen*. Frankfurt a. M., Berlin, München 1970, S. 63-68.

5 Kaiser: Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (Anm. 4), S. 13.

6 Vgl. Bürger: *Deutschunterricht* (Anm. 4), S. 27 ff., besonders S. 29.

7 Ebd., S. 67.

8 Broer: Grabbe im Schulunterricht (Anm. 2), S. 250.

die in diesem Aufsatz ausgeführten Anmerkungen lediglich allgemein gehaltene Vorschläge dar, konkrete Anleitungen oder Ansätze von Stundenplanungen sucht man leider vergebens.

Ein ähnlich tristes Bild zeigt sich, wenn man einen Blick auf die gymnasialen Lehrpläne des Faches Deutsch in ausgewählten Bundesländern wirft. Aufgrund der sogenannten Kompetenzorientierung werden hier häufig viele fachliche oder literarische Inhalte zunehmend zurückgedrängt, sodass in logischer Konsequenz für einen Autor wie Christian Dietrich Grabbe selbst in unverbindlichen Lektüreempfehlungen kein Platz mehr zu bleiben scheint. Als Beispiel seien hier die Lehrpläne aus dem bevölkerungsreichsten Bundesland Nordrhein-Westfalen,<sup>9</sup> aus Niedersachsen<sup>10</sup> sowie aus dem Saarland<sup>11</sup> zitiert, die Grabbe weder empfehlen noch berücksichtigen und dafür den bekannteren Zeitgenossen Heinrich von Kleist oder Georg Büchner den Vorzug geben.

Hinzu kommen noch zwei weitere Faktoren, die eine Beschäftigung mit Grabbe im Schulalltag für viele Lehrerinnen und Lehrer erschwert: Das nahezu flächendeckend eingeführte Zentralabitur<sup>12</sup> lässt vielen Kolleginnen und Kollegen leider sehr wenig Freiheit bei der Auswahl von Abiturlektüren. Im Saarland muss Christian Dietrich Grabbe bei der Auswahl des abiturrelevanten Textkorpus stets den genannten, vermeintlich repräsentativeren Autoren weichen. Auch stellen einschlägige Verlage wie bspw. Klett, Schöningh, Oldenbourg oder Stark weder unterrichtstaugliche Interpretationen noch Lektürehilfen oder Unterrichtsmodelle zur Verfügung, was für gymnasiale Deutsch-Lehrkräfte mit vollem Stundendeputat und hoher Korrekturbelastung häufig eher abschreckend als motivierend wirkt.

---

9 Vgl. [https://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/11/KLP\\_GOSt\\_Deutsch.pdf](https://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/11/KLP_GOSt_Deutsch.pdf) (Gymnasiale Oberstufe) und [https://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/196/g9\\_d\\_klp\\_%203409\\_2019\\_06\\_23.pdf](https://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/196/g9_d_klp_%203409_2019_06_23.pdf) (Sekundarstufe I: Klasse 5-10), zuletzt aufgerufen am 06.07.2020.

10 Vgl. [https://db2.nibis.de/1db/cuvo/datei/de\\_gym\\_go\\_kc\\_2016.pdf](https://db2.nibis.de/1db/cuvo/datei/de_gym_go_kc_2016.pdf) (Gymnasiale Oberstufe) [http://db2.nibis.de/1db/cuvo/datei/kc\\_gym\\_deutsch\\_nib.pdf](http://db2.nibis.de/1db/cuvo/datei/kc_gym_deutsch_nib.pdf) (Sekundarstufe I: Klasse 5-10), zuletzt aufgerufen am 06.07.2020.

11 Vgl. <https://www.saarland.de/SID-BBC3488C-60799050/209629.htm> (Lehrpläne Saarland), zuletzt aufgerufen am 06.07.2020.

12 Zu Argumenten für die Einführung von Zentralabituren bzw. zum Vorschlag eines gesamtdeutschen Zentralabiturs: vgl. Tobias Hoymann: Umdenken nach dem Pisa-Schock. Das gesamtdeutsche Zentralabitur als Motor für den Wettbewerb im Bildungsföderalismus. Marburg 2005.

Trotz dieser eher widrigen Umstände setzt sich der vorliegende Aufsatz zum Ziel, verschiedene Möglichkeiten zur Behandlung der Werke Grabbes im Unterricht in verschiedenen Fächern aufzuzeigen – und das trotz der oft einengenden Anforderungen eines Zentralabitur-Lehrplans in zahlreichen Bundesländern.

*2. Christian Dietrich Grabbe als Gegenstand der Didaktik  
oder „Warum sollte Christian Dietrich Grabbe im gymnasialen Unterricht  
des Jahres 2020 behandelt werden?“*

Ohne Zweifel hat Werner Broer in seinem Aufsatz wichtige didaktische Grundsätze und allgemeine Gründe thematisiert, die eine Integration Grabbes in den modernen Gymnasialunterricht nahelegen. So eignen sich die Werke des Autors in sehr Gewinn bringender Weise dazu, die Unterschiede zwischen den Merkmalen des klassischen Dramas und der nachklassischen Epoche zu erarbeiten. Auch in einer Unterrichtsreihe zum Vormärz darf der Detmolder Autor eigentlich nicht fehlen, ist er doch in allen einschlägigen Abrissen zur deutschen Literaturgeschichte präsent und wird dort zumindest mit sparsamen Ausführungen bedacht.<sup>13</sup>

In zentraler und zeitloser Weise lassen sich die Strukturmerkmale des offenen Dramas an Werken Grabbes festmachen und in Abgrenzung zum streng geschlossenen Drama ableiten.<sup>14</sup> Diese grundsätzliche Unterscheidung bereits im Schulunterricht ausführlich vorzunehmen und zu besprechen, ist umso wichtiger, als sie auch ein Konstituens für die literaturwissenschaftliche Arbeit an deutschen und europäischen Universitäten darstellt.

Neben diesen wichtigen didaktischen Anregungen vergisst Broer im Jahr 1990 dennoch einige Aspekte, die in einem modernen Konzept des Deutschunterrichts nicht fehlen dürfen. In diesem Zusammenhang ist in erster Linie die rezeptionsgeschichtliche Bedeutung Grabbes als Vorläufer des modernen Dramas zu nennen. Lothar Ehrlich hat überzeugend nachgewiesen, inwiefern Grabbe die Theorien und Figurenkonzeptionen einer Reihe moderner deutschsprachiger Autoren vorwegnimmt. Entscheidend beeinflusst hat Grabbe nicht nur die Figurengestaltung der Dramen von Gerhart Hauptmann, der die

13 Vgl. bspw. Wolfgang Beutin u. a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5. überarbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 1994, S. 251.

14 Vgl. hierzu das Standardwerk von Volker Klotz: Offene und geschlossene Form im Drama. 10. Auflage. München 1980, S. 215–223; außerdem: Grabbes potenziertes Theater. „Hannibal“, für die Bühne gesichtet. In: Grabbe-Jahrbuch 9 (1990), S. 7–45; Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde. Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996.



Wirklichkeitsnähe der Grabbe'schen Figuren lobt.<sup>15</sup> Auch Bertolt Brecht reiht sich bewusst in die Tradition des Grabbe'schen Theaters ein, wenn er erklärt:

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. Es ist eine sehr kräftige Linie, leicht verfolgbar.<sup>16</sup>

Ein besseres Verständnis des epischen sowie des naturalistischen Theaters im Unterricht kann also ebenso durch die Behandlung Grabbe'scher Werke im Unterricht gelingen, da Schüler so für Strukturelemente und Charakteristika dieser modernen Dramentypen bereits im Vorfeld sensibilisiert werden und gleichzeitig Einblicke in die Genese und Vermittlung literarischer Traditionen erhalten.

Ähnlich verhält es sich mit Friedrich Dürrenmatts tragischen Komödien sowie tragikomischen Helden. Auch hier lässt sich ein Bezug zu Grabbe herstellen, denn ohne Zweifel mischen sich bereits in der Charakteranlage ausgewählter Figuren Grabbes oder auch in der Gestaltung vieler Szenen tragische und komische Aspekte.<sup>17</sup> Besonders die Vermengung von Gattungselementen lässt sich wie eine Vorausdeutung auf das Theater Dürrenmatts und die Gestaltung seiner Anti-Helden lesen.<sup>18</sup>

Die Autoren Hauptmann, Brecht und Dürrenmatt gehören unabhängig von Bundesland und Schulform zu den meistgelesenen Autoren des schulischen Literaturunterrichts. Als Beweis mag hier ausnahmsweise einmal eine Google-Recherche gelten, die in überzeugender Weise zeigt, wie stark Dürrenmatt, Hauptmann und Brecht den Kanon der bundesrepublikanischen Schullektüren in Mittel- und Oberstufe prägen.<sup>19</sup> Schülern, die sich bereits mit Grabbe und seinem Theater befasst haben, wird auch die Beschäftigung mit Autoren

---

15 Vgl. Lothar Ehrlich: Grabbe, Büchner und das deutschsprachige Drama seit dem Naturalismus. In: Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner. Bielefeld 2016, S. 143.

16 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Frankfurt a. M. 1988-1998. Bd. 22, S. 317-318.

17 Vgl. bspw. die Figuren des Herzog Theodor von Gothland oder des Hannibal und die häufig wiederkehrenden Schlachtenszenen in Grabbes Geschichtsdramen.

18 Zur Theaterkonzeption Dürrenmatts vgl. Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. Zürich 1963. Als Beispiel eines Anti-Helden vgl. Friedrich Dürrenmatt: Romulus der Große. Eine ungeschichtlich geschichtliche Komödie in 4 Akten. Zürich 1980.

19 Es genügt hier, die Stichworte „Autor (z. B. Dürrenmatt) + Unterricht, Unterrichtsmaterial oder Lehrplan/Lektüreempfehlung“ in die Suchmaschine Google

wie Brecht oder Dürrenmatt zweifelsohne leichter fallen, da sie bereits grundlegende Kenntnisse zu wichtigen Elementen des modernen Dramas, wie bspw. Verfremdung, Satire oder Aufhebung von Gattungsgrenzen, erworben haben.

Doch die allgemeine didaktische Relevanz Grabbes erschöpft sich nicht in der Vorwegnahme des modernen Dramas. Der Detmolder Autor inszenierte in seinen Schlachtendramen – sozusagen *avant l'heure* – in der Tat schon wahre Leinwandbilder oder Kinolandschaften, die in mancherlei Hinsicht an die Batailleszenen aus den „Herr der Ringe-Verfilmungen“ eines Peter Jackson erinnern. Julia Hiller von Gaertringen schreibt in diesem Zusammenhang: „Er [Grabbe] ignorierte die technischen Möglichkeiten des Theaters und antizipierte in vielerlei Hinsicht, etwas im kaleidoskopartigen Wechsel der Perspektiven, das Medium des Films.“<sup>20</sup> Freilich ist es übertrieben, Grabbe als einen der großen Vordenker des Films zu stilisieren. Jedoch ist es in Zeiten, wo die Disziplin der Intermedialität auch im traditionellen Deutschunterricht durch die verpflichtende Analyse von Literaturverfilmungen Einzug hält,<sup>21</sup> sicherlich interessant, Auszüge aus Grabbes Werken unter dem Aspekt der filmischen Umsetzung oder der Antizipation von Filmszenen zu betrachten.

Grabbe lediglich als Repräsentant einer literarischen Epoche oder des modernen Dramas zu sehen, wäre sicherlich zu kurz gegriffen und entspräche auch nicht den Standards eines modernen Literaturunterrichts. Vielmehr muss es ganz im Sinne der Rezeptionsästhetik darum gehen, jedem Schüler einen individuellen Zugang zu Autor und Werk zu ermöglichen. Oft manifestiert sich in der alltäglichen Unterrichtspraxis, dass Schüler völlig andere (als die von der Lehrperson erwarteten) Aspekte aus den präsentierten Texten herauslesen oder zu gänzlich neuen Einsichten gelangen, die von den Lehrenden bisweilen aufgrund einer literarischen und literaturwissenschaftlichen Betriebsblindheit nicht erkannt oder vernachlässigt werden.

Abgesehen von allen fachdidaktischen Ausführungen macht Broer am Ende seines Aufsatzes eine fast beiläufig daherkommende, aber dennoch zentrale

---

einzugeben, um sich ein Bild von den umfassenden Angeboten des Online-Literaturbetriebs, der Verlage oder der Lehrpläne zu machen.

20 Julia Freifrau Hiller von Gaertringen: „Was geht uns Rom an“. Christian Dietrich Grabbes Genre- und Bataillienstücke. In: Imperium Konflikt Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht. Bd. 3: Mythos. Katalog zur Ausstellung des Lippischen Landesmuseums Detmold 2009. Hrsg. vom Landesverband Lippe. Stuttgart 2009, S. 191-200. Zitat entnommen aus der Online-Version: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueberuns/aus-unserer-arbeit/texte/2009-5.html>.

21 Vgl. hierzu: Marion Böninghausen, Heidi Rösch (Hrsg.): Intermedialität im Deutschunterricht. Baltmannsweiler 2004.

Bemerkung: „Die Beschäftigung und die Auseinandersetzung mit Grabbe muß nicht auf den Deutschunterricht beschränkt bleiben.“<sup>22</sup>

### 3. Annäherungen an Grabbe in der Praxis oder „Wie bringt man 2020 Grabbes Werk den Schülern nahe?“

Diese Aussage ist umso wichtiger, als es in dem hier dargestellten Unterrichtsprojekt darum geht, den Schülern eine Erstbegegnung mit Grabbe zu gewähren. Denn dieser erste Kontakt findet zuerst einmal unabhängig von den skizzierten didaktischen und fachwissenschaftlichen Argumenten oder von spezifischen Methoden statt. Aus diesem Grund hat der Autor die folgende Vorgehensweise gewählt. Zunächst sollen drei ausgewählte Werke Grabbes in den Klassenstufen 10 und 11 des saarländischen Warndt-Gymnasiums (Völklingen) in Form von kurzen Unterrichtssequenzen thematisiert werden. Diese Kurzsequenzen, bestehend aus jeweils 2 Stunden, verfolgen das Ziel, ausgewählte Textauszüge aus drei Grabbe'schen Dramen in Anlehnung an die aktuellen saarländischen Oberstufen-Lehrpläne zu analysieren und zu kommentieren. Im Hinblick auf die Durchführbarkeit ist diese Herangehensweise in jeglicher Hinsicht unproblematisch, da sie den Lehrenden weder eine umfassende Reihen- oder Sequenzplanung abverlangt noch viel Unterrichtszeit raubt, die ja – wie bereits dargelegt – in Zeiten von Zentralabitur, einheitlichen Prüfungsanforderungen und festgelegten Lektüreprogrammen oft knapp ist.

Wie von Broer gefordert, gelten hierbei keine Beschränkungen auf den Deutschunterricht. Vielmehr werden verschiedene Fächer aus dem literarisch-gesellschaftswissenschaftlichen Aufgabenfeld berücksichtigt, um Grabbe aus verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven betrachten zu können. Trotz der mittlerweile bestehenden Vielfalt an Methoden sowie Sozial- und Unterrichtsformen<sup>23</sup> sollen die genannten Unterrichtsstunden in einer eher traditionellen Art und Weise gestaltet werden, da kooperative Arbeitsformen oft relativ zeit- und vorbereitungsintensiv sind, was den Rahmen einer Erstbegegnung ohne Zweifel sprengen würde. Darüber hinaus bleibt es wissenschaftlich nahezu unbestritten, dass die von John Hattie genannte „direkte Instruktion“ als eine sehr erfolgreiche Methode beschrieben werden kann.<sup>24</sup>

22 Broer: Grabbe im Schulunterricht (Anm. 2), S. 250.

23 Vgl. Tilman von Brand: Deutsch unterrichten. Einführung in die Planung, Durchführung und Auswertung in den Sekundarstufen. 6. aktualisierte Auflage. Seelze 2018. Tilman von Brand gibt in diesem Werk einen guten Überblick über das Panoptikum an Arbeits- und Sozialformen im Deutschunterricht.

24 Vgl. Nancy Quittenbaum: Training für die direkte Instruktion. Heilbronn 2016, S. 9.

*Auf den Lehrer kommt es an. Studie stellt pädagogisches Kerngeschäft in den Vordergrund.* Der Bildungsforscher John Hattie aus Melbourne erstellte eine Megastudie, über das, was guten Unterricht ausmacht. Seine Kernbotschaft lautet: Unterricht muss gut strukturiert vom Lehrer gelenkt werden.<sup>25</sup>

So lauten auch der Titel und der Untertitel eines Deutschlandfunk-Artikels aus dem Jahre 2013, die im Hinblick auf den Literaturunterricht folgendes Faktum erneut unterstreichen: Die lehrergesteuerte Textanalyse und deren Auswertung im Unterricht mit anschließender Diskussion ist weit besser als ihr Ruf, selbst wenn es bei der Unterrichtsgestaltung freilich in besonderem Maße auf das Geschick und auf das Engagement sowie auf die Fertigkeiten des Lehrers ankommt.

Die zur Analyse und gemeinsamen Besprechung gewählten Textgrundlagen stammen aus den folgenden Dramen: Für einen Deutsch-Grundkurs der Klassenstufe 11 wird ein Auszug aus *Don Juan und Faust* mit den Schülern gelesen und besprochen. Wie schon Werner Broer darlegt, eignet sich dieses Drama in besonderer Weise für den Deutschunterricht der Oberstufe:

Bei der Behandlung von Goethes Faust, dem immer noch häufigsten Bühnenwerk in den Leselisten der Oberstufe, ist es gute Gewohnheit, mit der Geschichte des Faust-Stoffes [...] bekannt zu machen, oft in Referaten oder mit Leseproben. Hier wird man die doppelte literarische Kühnheit des Dramatikers Grabbe den Schülern nicht vorenthalten können. Er konkurriert mutig mit dem Zeitgenossen Goethe [...] und versucht darüber hinaus, die andere große Gestalt der Literatur, Don Juan, mit Faust im dramatischen Spiel zusammenzufügen.<sup>26</sup>

Dieser Einschätzung ist auch aus der Sicht des Praktikers nichts mehr hinzuzufügen. Die konkrete Ausarbeitung der Unterrichtsstunde folgt im nächsten Kapitel.

Als weiteres Bühnenwerk soll die nur wenig beachtete Opernparodie *Der Cid* in einem Französisch-Leistungskurs der Klasse 12 behandelt werden.

Die Lektüre klassischer literarischer Texte, z. B. von Corneille oder Stendhal, kommt nicht mehr vor, stattdessen beschäftigen sich die Lernenden jetzt mit Alltagskommunikation und landeskundlichem Wissen. [...] Gerade dieser Fokus auf die alltagsprachliche Kommunikation, die Einsprachigkeit und damit der direkte Zugang zur Zielkultur prägen den Französischunterricht bis heute,<sup>27</sup>

25 [https://www.deutschlandfunk.de/schwerpunktthema-auf-den-lehrer-kommt-es-an.1148.de.html?dram:article\\_id=245959](https://www.deutschlandfunk.de/schwerpunktthema-auf-den-lehrer-kommt-es-an.1148.de.html?dram:article_id=245959), zuletzt aufgerufen am 20.05.2020.

26 Broer: Grabbe im Schulunterricht (Anm. 2), S. 248.

27 Christiane Fäcke: Fachdidaktik Französisch. Eine Einführung. 2. Auflage. Tübingen 2017, S. 36.

behauptet Christiane Fäcke in ihrer *Fachdidaktik Französisch* im Hinblick auf die sogenannte „direkte Methode“ und scheint dabei die aktuelle Lage an deutschen Gymnasien zu verkennen. In der Tat gehören klassische Autoren, allen voran Molière, aufgrund der Zeitlosigkeit der verhandelten Themen immer noch zum Kanon der französischsprachigen Literatur des Oberstufenunterrichts. Das zeigt nicht zuletzt ein Blick auf den saarländischen Französisch- und Abibac-Lektüreplan des laufenden Schuljahres.<sup>28</sup> Interessant ist nun, wie zu zeigen sein wird, die Rezeption des klassischen *Le Cid* durch den Detmolder Autor und der Vergleich von Grabbes Fassung mit dem Originaltext.

Als drittes Drama gilt es, *Napoleon oder die hundert Tage* genauer zu betrachten, aber nicht als Gegenstand des klassischen Literaturunterrichts, sondern als fachlichen Inhalt eines Politik-Kurses der Klassenstufe 10. Im Rahmen des Themas „Die Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen“ kann sich eine Beschäftigung mit Grabbes *Napoleon* als durchaus fruchtbar erweisen, denn der Leitgedanke ist in dieser Hinsicht ein doppelter: So soll es auf der einen Seite darum gehen, anhand Grabbes Drama die Napoleon-Verehrung des 19. Jahrhunderts an einem literarischen Beispiel zu exemplifizieren. Auf der anderen Seite zeigt sich in diesem Werk ebenso eine starke Skepsis gegenüber Frankreich, was den Detmolder Schriftsteller auch hier als Kind seiner Zeit charakterisiert.

Dieses ambivalente Frankreichbild im 19. Jahrhundert soll hier mit den Schülern gemeinsam analysiert und gegebenenfalls anhand ergänzender Texte, beispielsweise aus den Schriften des zeitgenössischen Historikers Ernst Moritz Arndt, diskutiert werden. Interessant wäre es ebenso, mit den Schülern das Paradoxon einer gleichzeitigen Idealisierung und Dekonstruktion des „großen Mannes Napoleon“ zu beleuchten. Das gilt umso mehr, als der moderne Politikunterricht den Schülerinnen und Schülern die Unvereinbarkeit der Herrschaft des starken Einzelnen mit der Demokratie verdeutlichen soll – in historischer und aktueller Perspektive.

---

28 Vgl. das Rundschreiben an die saarländischen AbiBac-Gymnasien: Lehrplan für das Fach Französisch – Hauptphase – in der gymnasialen Oberstufe Saar (GOS): Verpflichtend zu behandelnde Themen und Werke in den E-Kursen AbiBac vom 6. Juli 2015, S. 2.

4. „Don Juan und Faust“, „Napoleon oder die hundert Tage“ und „Der Cid“ – drei konkrete Unterrichtskonzepte für eine Erstbegegnung mit Christian Dietrich Grabbe und deren Auswertung

Der Grundkurs Deutsch der Klassenstufe 11 des Warndt-Gymnasiums setzt sich aus Schülern zusammen, die gerne aktiv diskutieren und ihre Gedanken in das Unterrichtsgespräch einbringen. Jedoch stellt für die Lernenden das Fach Deutsch nicht zwingend eine Priorität in ihrer Schullaufbahn dar. Trotzdem zeigten sich die Elfklässler gegenüber den Inhalten von Goethes *Faust* sehr aufgeschlossen, sodass sie der Lektüre von Auszügen aus einem weiteren Faust-Drama durchaus mit Interesse begegneten.

Die Vorgehensweise kann im Hinblick auf die gemeinsame Erarbeitung von *Don Juan und Faust* als klassisch bezeichnet werden. Nach Abschluss der Unterrichtsreihe zu Goethes *Faust* wurden die Schüler gebeten, sich in häuslicher Vorbereitung über die Geschichte des Fauststoffes, über die Figur des Don Juan, über Grabbe und sein Drama *Don Juan und Faust* zu informieren.<sup>29</sup>

Nach einer ersten Annäherungs- und Gesprächsphase, in der die Schüler sowohl die Ergebnisse der häuslichen Vorbereitung präsentieren als auch Fragen stellen oder Unklarheiten darlegen konnten, wurden nun drei exemplarische Auszüge aus *Don Juan und Faust* gelesen. Dabei hat der Autor die Auszüge so gewählt, dass alle wichtigen Handlungsphasen des Grabbe'schen Dramas abgedeckt wurden und dass für die Schülerinnen und Schüler zudem ein klarer Bezug zu Goethes *Faust* erkennbar war. So beschäftigte sich der Kurs in einem ersten Schritt mit dem Pakt zwischen Faust und dem Ritter (I, 2), untersuchten dann die erste Begegnung zwischen Faust und Donna Anna auf dem Montblanc (III, 2) und beschäftigten sich letztlich mit der Schlussequenz des Dramas (IV, 4), mit dem Tod Fausts sowie mit dem Charakter und Verhalten von Don Juan.

Im Zusammenhang mit dieser Analysephase ist hervorzuheben, dass die Schüler wichtige konstitutive Elemente von Grabbes Faust-Drama selbständig erläuterten und ebenso die grundlegenden Differenzen zu Goethes *Faust* ausführten. So erkannten sie, dass der Grabbesche Faust viel stärker nach Transzendenz strebt als die Faustfigur bei Goethe.<sup>30</sup>

29 Zur Erstinformation hat der Lehrer die entsprechenden Wikipedia-Seiten angegeben, um den Schülerinnen und Schülern eine leicht zugängliche und leicht verständliche Quelle zur Verfügung zu stellen. Vgl. zum Fauststoff: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fauststoff>, zur Figur des Don Juan: [https://de.wikipedia.org/wiki/Don\\_Juan](https://de.wikipedia.org/wiki/Don_Juan), zu Christian Dietrich Grabbe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Dietrich\\_Grabbe](https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Dietrich_Grabbe) und zu seinem Drama Don Juan und Faust: [https://de.wikipedia.org/wiki/Don\\_Juan\\_und\\_Faust](https://de.wikipedia.org/wiki/Don_Juan_und_Faust)

30 Vgl. Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996, S. 53.

Auch der Unterschied zwischen der Wette in Goethes *Faust* und dem eher traditionelleren Teufelspakt in *Don Juan und Faust* war ein Thema des Unterrichtsgesprächs. Hier gelangten die Schülerinnen und Schüler zu der Erkenntnis, dass der Pakt von Grabbes Faust den Verlust seines Seelenheils gleichsam durch die Verwendung des Konjunktivs Irrealis und die damit einhergehende Erkenntnis des Scheiterns impliziert und somit im Gegensatz zur ergebnisoffenen Wette bei Goethe steht.<sup>31</sup> Die Beziehung zwischen Faust und Donna Anna beschrieben besonders die emotional sensibleren Schülerinnen als „von Anfang an gestört“ (M. B.)<sup>32</sup> und bemerkten sehr wohl die übersteigerten Egoismus eines Protagonisten, der sich in der ersehnten Liebesbeziehung zur spanischen Gouverneurstochter nur selbst zu bespiegeln scheint.

Die mit der Lerngruppe vorgenommene Analyse des Dramenschlusses förderte ebenso interessante Ergebnisse zu Tage: So zeigten die Schüler großes Interesse für den hedonistischen Diskurs der Don Juan-Figur und die spannungsreiche Handlung, die mit dem Mord an Donna Anna zum Ende hin noch einmal richtig an Fahrt aufnimmt. Differenziert betrachteten die Schülerinnen und Schüler die Reue des Grabbe'schen Faust, die in Goethes Drama aufgrund der Entelechie-Konzeption des Autors eine untergeordnete Rolle spielt.<sup>33</sup>

Letztlich fielen die Kommentare der Schüler sehr positiv aus. D. K. empfand den Konkurrenzkampf zwischen Don Juan und Faust als „spannend und irgendwie realitätsnäher.“ N. K. gefielen die lebendige Handlung und die philosophischen Digressionen: „Da geht es richtig ab.“ Oder: „Der Spruch ‚Mußt du denn b e s i t z e n, / Was dich e r f r e u t?‘ (I, 476) kommt auf meine What's App Status-Pinnwand.“ Für M. S. war das Drama „nicht so spießig wie die zuvor behandelten Unterrichtslektüren“, auch wenn sie intuitiv Goethe die ultimative poetische Meisterschaft zuspricht: „So gut schreiben wie der Goethe kann der Grabbe aber nicht.“ Bis auf die letzte Äußerung hätten diese Statements aus dem 21. Jahrhundert Grabbe sicherlich gefreut...

In eine Unterrichtsreihe zu „Le classicisme français et le siècle des Lumières“ (Leistungskurs Französisch 11) wurde nun ein weiterer Vergleich eingebettet, hier jedoch zwischen Auszügen von Corneilles *Le Cid* und Grabbes Opernparodie *Der Cid*. Ohne Zweifel lag der Schwerpunkt – ähnlich wie bei der Behandlung von *Don Juan und Faust* – ebenso auf einer komparativen Untersuchung

31 Vgl. hierzu Ralf Sudau: Johann Wolfgang von Goethe. Faust I und Faust II. Interpretation von Ralf Sudau. 2. Auflage. München 1998, S. 72 ff.

32 Auf Wunsch der Schülerinnen und Schüler nenne ich nur ihre Initialen, sodass eine Anonymisierung erfolgt, aber die Authentizität ihrer Kommentare nicht durch eine komplette Streichung der Namen in Frage gestellt werden könnte.

33 Vgl. Sudau: Interpretation (Anm. 31), S. 123.

der beiden Werke sowie auf der Einführung des Begriffes der Parodie. Deshalb war es das Ziel der ersten Unterrichtsstunde, wichtige Merkmale des klassischen Dramas anhand einer Inhaltsangabe des Dramas von Pierre Corneille und zweier ausgewählter Sequenzen<sup>34</sup> zu erarbeiten. So machten die Schüler bspw. die Ständeklausel, die in Versform gestaltete Hochsprache oder die Konfrontation des Protagonisten mit einem tragischen Konflikt zwischen Liebe und Pflicht<sup>35</sup> als wichtige Elemente des klassischen Dramas aus und verbalisierten diese Erkenntnisse in französischer Sprache.

Unter Berücksichtigung der Leitfrage „Und was hat Christian Dietrich Grabbe aus Corneilles Drama gemacht?“ widmeten sich die Schüler den Szenen 1, 8 und 8b von *Der Cid* (vgl. II, 525ff.; 536ff.; 540), um hier die die parodistische Verkehrung der „Tragikomödie“ Corneilles herauszuarbeiten. Wie es die folgende Tafelanschrift zeigt, waren die Schüler sehr wohl in der Lage, diese Persiflage und ihre verschiedenen Ausprägungen in den behandelten Textauszügen zu verstehen:

Corneilles *Cid* – und was Grabbe daraus gemacht hat

- Cid fällt aus der Rolle und bittet darum, wie ein mit „Vernunft verliebte[r] Feldherr“ (II, 525) „komponiert“ zu werden.
- Komponist Burgmüller und andere Figuren platzen in die Handlung hinein und geben teilweise abstruse Kommentare ab.
- Chimène fällt ebenso aus ihrer Rolle und kommentiert ihre Bezahlung als Schauspielerin.
- Die Liebesbegegnung zwischen Chimène und Cid artet zu einer Art „Rauferei“ aus: „mörderische Ohrfeige“ (II, 538).
- In der Szene 8b wird der große Feldherr in vielerlei Hinsicht lächerlich gemacht, z. B.: „Galoppiert mit dem Schafe ab“ (II, 540).

Vielleicht etwas zurückhaltender, aber dennoch ebenso positiv waren die Einschätzungen der Schüler im Hinblick auf dieses Unterrichtsprojekt. E. W. fand das Dramenfragment „witzig, auch wenn der Bezug zum Original nicht immer

34 Pierre Corneille: *Le Cid*. Texte intégral. Préface et commentaire par Catherine Eugène. Paris 1998, S. 27-30, S. 62-64.

35 Vgl. hierzu die in der französischen Sprache mittlerweile zum gängigen Wortschatz gehörende Formel des „Dilemme cornélien“, das landläufig als unüberwindbarer Gegensatz zwischen Liebe und Pflicht aufgefasst wird. Weitere Informationen liefert Bénédicte Louvat: *L'invention du dilemme cornélien*. In: *Appropriations de Corneille. Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en octobre 2014*, publiés par Myriam Dufour-Maitre. Publications numériques du CÉRÉdI, „Actes de colloques et journées d'étude“, n° 24, 2020: <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=840>.



klar ist.“ Für L. A. ist *Der Cid* „gar nicht so schlecht und wirklich mal was anderes.“ K. G. erklärt: „Das ist zumindest kein langweiliger Text und man schaltet nicht so schnell ab, wie bei anderen literarischen Texten!“ A. K. bietet vielleicht die aus der Lehrerperspektive reifste Stellungnahme an: „Die Interpretation eines Originalwerkes erlaubt immer auch einen anderen Blickwinkel auf das Stück.“

Einen anderen oder zumindest differenzierten Blickwinkel sollte auch die Behandlung eines Auszugs aus *Napoleon oder die hundert Tage* erlauben. Anders als bei den beiden vorangegangenen Texten wurde dieses Theaterstück, wie bereits erwähnt, nicht im Literaturunterricht, sondern als Teil des Themas „Die deutsch-französischen Beziehungen in Geschichte und Gegenwart“ im Rahmen des bilingualen Politikunterrichts der Klasse 10 besprochen.

Nach der häuslichen Wiederholung ihrer Kenntnisse zur Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen sowie zu Ernst Moritz Arndt und seinen Schriften wurden die Lernenden mit mehreren Auszügen aus *Napoleon oder die hundert Tage* (II, 349-354; 452-454; 459) konfrontiert. Ausgehend von ihren zu Hause erworbenen Kenntnissen und unter Berücksichtigung der gegebenen Dramensequenzen sollten die Schülerinnen und Schüler nun versuchen, das Frankreichbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Ein zentrales Lernziel war, gemeinsam die Ambivalenz eines Frankreichbildes herauszuarbeiten, das zwischen Napoleon-Verehrung und Franzosenhass oszilliert.

Das gelang den Schülern im Großen und Ganzen in angemessener Weise. Den bereits zuvor erwähnten Franzosenhass legten sie nachvollziehbar dar und griffen dabei auf recherchierte oder vom Lehrer präsentierte Texte von Ernst Moritz Arndt zurück, in denen dieser seiner Abneigung gegen die Franzosen einen unmissverständlichen Ausdruck verleiht.<sup>36</sup> Auch erkannten sie anhand der im Unterricht behandelten Auszüge, wie sehr Napoleon an wichtigen Stellen des vorliegenden Dramas glorifiziert wird, sei es durch die von den Anhängern vorgenommene Überhöhung oder durch die sehr positive Darstellung von Napoleons Verhalten in der Schlacht.

Jedoch zeigten sich bei der Behandlung von *Napoleon oder die hundert Tage* auch die Grenzen einer Vorgehensweise, die sich aus häuslicher Vorbereitung und der Arbeit mit Textausschnitten zusammensetzt. So bedurfte es im Unterricht einer stärkeren Führung durch die Lehrperson, um die gewünschten Lernziele zu erreichen. Ebenso zögerten viele Schüler, sich zum besprochenen Drama zu äußern. Kommentare wie „Es ist schwierig, von einzelnen Textteilen auf das

---

36 Vgl. die verschiedenen Zitate Ernst Moritz Arndts auf folgender Internetseite: <https://www.unihohearnndt.de/wofur-steht-arndt/arnchts-franzosenhass/>, zuletzt aufgerufen am 06.07.2020.

gesamte Drama zu schließen“ (S. K.) oder „Zumindest die Napoleon-Verehrung kommt da gut heraus“ (Z. K.) illustrieren die oben genannten Schwierigkeiten und verdeutlichen darüber hinaus noch eine weitere Problematik: Ein literarisches Werk auf seine kulturhistorische Beispielfunktion zu reduzieren – so wie hier durch die Einbindung in den Politikunterricht geschehen – ist in literaturwissenschaftlicher und literaturdidaktischer Hinsicht stets sehr unbefriedigend, da die ästhetisch-künstlerische Dimension des Werkes auf diese Weise größtenteils verloren geht. Trotz allem haben die Schüler die Behandlung des Dramas nicht als Belastung empfunden: „War in Ordnung“ erklärte M. D. am Ende der Unterrichtsstunde wohlwollend und verriet damit wahrscheinlich unabsichtlich, dass sich wahre Euphorie etwas anders vermittelt...

### 5. Schlussbetrachtung und Ausblick

Ohne Zweifel sind die oben ausgeführten Unterrichtssequenzen in stürmischen Zeiten durchgeführt worden. Das Corona-Virus hat nicht nur das öffentliche Leben lahmgelegt, auch ein geregelter und regulärer Schulbetrieb war über einige Monate hinweg nicht möglich. Trotz dieser eher ungünstigen Umstände haben sich jedoch die Schülerinnen und Schüler des Warndt-Gymnasiums auf die Unterrichtsstunden zu Grabbe eingelassen und die präsentierten Textauszüge mit Interesse gelesen und besprochen.

Letztlich zeigt die Durchführung der Unterrichtsstunden in den schwierigen Tagen des Juni 2020 vielleicht umso deutlicher, dass es möglich ist, diesen oft vernachlässigten Autor auch im regulären Schulbetrieb zumindest in den Unterricht zu integrieren. Und diese Aussage gilt im übertragenen Sinne auch für andere Autoren, die oft nicht dem schulischen Lektürekanon entsprechen oder in gängigen Lektüreempfehlungen zu kurz kommen.<sup>37</sup>

Aufgrund der besonderen Umstände zum Ende des Schuljahres 2019/2020 (Aussetzung des Schulbetriebs während mehrerer Wochen und digitaler Unterricht, Aufteilung der Klassen und Kurse in kleine Lerngruppen im Sinne des Infektionsschutzes, Durchführung des Abiturs unter besonderen Bedingungen...) hat der Autor darauf verzichtet, die Schüler zu eigenen Produktionen oder einer genaueren Dokumentation der Arbeit anzuregen. Ohne Zweifel wären diese Arbeitsproben in einem „normalen“ Schulalltag sehr aufschlussreich

---

37 In diesem Zusammenhang könnte neben Christian Dietrich Grabbe noch eine Reihe weitere Autoren genannt werden, die zwar literaturgeschichtlich von Bedeutung sind, in der Schule aber nur sehr selten behandelt werden, z. B. Jean Paul, Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine, Georg Weerth.

im Hinblick auf die Sichtweise und das individuelle Verständnis der Schüler gewesen.

Jedoch zeigen die im vorangegangenen Kapitel dokumentierten Statements ebenfalls, was die Schüler an Grabbe interessiert und wie sie diese Erstbegegnung mit dem Autor erlebt haben. Angetan haben es ihnen die spannenden Handlungsverläufe, die komischen Gestaltungselemente sowie Darstellung der historischen Figur Napoleons. Grabbe ist also keinesfalls in die Abstellkammer des Literaturunterrichts zu stellen, die Schüler interessiert die Modernität des Detmolder Autors und seine Andersartigkeit fordert sie heraus. Deshalb hat diese erste unterrichtliche Erfahrung den Autor des Aufsatzes darin bestärkt, den Schülern weiterhin Grabbe nahezubringen. Die Ergebnisse dieses Aufsatzes würde er gerne im Saarbrücker Landesinstitut für Pädagogik und Medien im Rahmen einer Nachmittagsfortbildung oder eines Ateliers vorstellen. Als nächstes Projekt ist geplant, eine Unterrichtsreihe zu *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* in einer Klassenstufe 10 vorzubereiten, durchzuführen und zu dokumentieren, da sich dieses Lustspiel aus verschiedenen Gründen zur Behandlung in der ausgehenden Mittelstufe oder in der beginnenden Oberstufe eignet.

FRANÇOIS MELIS (BERLIN)

## Engels zweifacher Irrtum und Georg Weerth versus Ferdinand Lassalle

1880

Friedrich Engels schrieb an den französischen Sozialisten Paul Lafargue, Karl Marx' Schwiegersohn, am 4. Mai 1880: „Lassalle ist niemals Redakteur der *Neuen Rheinischen Zeitung*‘ gewesen. Er hat sogar niemals einen Beitrag geliefert mit Ausnahme des Feuilletons einer einzigen Nummer, und das wurde noch von der Redaktion vollkommen überarbeitet. [...] Niemals haben Marx oder ich mit Lassalle zusammengearbeitet.“<sup>1</sup> Den Feuilletonbeitrag hat Engels leider nicht genannt. Unabhängig davon enthalten die Aussagen einen zweifachen Irrtum. Dass Lassalle nicht als Redakteur der *Neuen Rheinischen Zeitung* (künftig NRhZ) tätig war, ist unbestreitbar. Alle anderen Ausführungen bedürfen der Korrektur.

1956/1957

Erstmals nach Abschluss umfassender Recherchen legte Bruno Kaiser Georg Weerths „Sämtliche Werke in fünf Bänden“ der Öffentlichkeit vor – eine herausragende editorische Leistung, da bis zu diesem Zeitpunkt Weerth in keinem einschlägigen Literaturlexikon vorkam und kein Literaturhistoriker ihn erwähnt hatte.<sup>2</sup> Im Vierten Band „Prosa 1848/49“ erschien aus der NRhZ vom 18. März 1849 der Feuilleton-Beitrag „Le jeune Saedt“, der Weerth zugesprochen wurde.<sup>3</sup> Auf diesen Beitrag wurde später verwiesen<sup>4</sup>, als Beispiel für

- 
- 1 Friedrich Engels an Paul Lafargue, 4. Mai 1880. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Berlin 1956-1971 (künftig MEW), Bd. 34, S. 443. Aus dem Französischen. Siehe auch: Friedrich Engels a Paul Lafargue, a Londres. In: Friedrich Engels, Paul et Laura Lafargue. Correspondance. Texte recueillis, annotés et présentés par Émile Bottigelli. Tom I. Paris 1956, S. 52. Der Brief ist die Antwort zum Entwurf einer vorgesehenen Einleitung von Benoît Malon für die französischen Übersetzung von Engels' Schrift *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*.
  - 2 Siehe Siegfried Unseld: Georg Weerth – Lebenslauf eines Unbekannten. In: Georg Weerth: Fragment eines Romans. Frankfurt a. M. 1965, S. 5-18.
  - 3 Georg Weerth: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Bruno Kaiser. Berlin 1956/1957, Bd. 4, S. 233-238. Siehe auch Le jeune Saedt. In NRhZ. Nr. 249, 18. März 1849. Zweite Ausgabe. S. 1, Sp. 1 bis S. 2, Sp. 2.
  - 4 Siehe Freiligraths Briefwechsel mit Marx und Engels. Bearbeitet und eingeleitet von Manfred Häckel. Teil II. Berlin 1968, S. 12.

seine ironisch-satirische Angriffslust auf die preußisch-feudale Justiz<sup>5</sup> bzw. in Dokumentationen.<sup>6</sup>

2020

In gemeinsamer Editionsarbeit legten Jürgen Herres und der Autor den zweiten „Revolutions“-Band der historisch-kritischen Marx-Engels-Gesamtausgabe vor mit den publizistischen Arbeiten, vor allem mit ihren Artikeln aus der NRhZ von Oktober 1848 bis Februar 1849.<sup>7</sup> Im Apparat-Band werden zugleich auf Grundlage neuer Forschungsergebnisse Einblicke in den arbeitsteiligen Prozess der acht Redakteure, die Mitwirkung der Korrespondenten und weiterer Demokraten sowie in die Tätigkeit der Geschäftsführung und der Kommanditaktengesellschaft der NRhZ gegeben. Zu den Demokraten, die sich in der Revolution von 1848/49 politisch engagierten und eng mit der Zeitung verbunden waren, gehörte auch Ferdinand Lassalle. Die Untersuchung seines Wirkens für die NRhZ führte zu der Erkenntnis, dass er mit annähernder Sicherheit Autor des anonym erschienenen Feuilletonbeitrages *Le jeune Saed* ist und nicht Georg Weerth. Darüber hinaus kann nunmehr mit annähernder Sicherheit nachgewiesen werden, dass Lassalle seit dem Wiedererscheinen der NRhZ am 12. Oktober 1848 und bis zu seiner erneuten Verhaftung am 22. November 1848 vier Korrespondenzen an die Marxsche Zeitung übermittelt hat.<sup>8</sup>

### *Zum zweifachen Irrtum von Engels*

Marx als Chefredakteur der NRhZ und seine Mitarbeiter lernten den intelligenten und rhetorisch äußerst begabten jüdischen Philosophiestudenten Ferdinand Lassalle im Sommer 1848 kennen, der sich nach seiner Freilassung aus

5 Siehe u. a. Florian Vaßen: Die Bourgeoisie und die Langeweile oder Da hilft nur eine richtige Revolution. Georg Weerths Feuilleton im Frühjahr 1849. In: Michael Vogt (Hrsg.): Georg Weerth und das Feuilleton der „Neuen Rheinischen Zeitung“. Kolloquium zum 175. Geburtstag am 14./15. Februar 1997 in Detmold. Bielefeld 1999 (Vormärz-Studien, 2), S. 39.

6 U. a. in Bernd Füllner: Georg-Weerth-Chronik (1822–1856). Bielefeld 2006, S. 105.

7 Karl Marx, Friedrich Engels: Gesamtausgabe. Berlin u. a. 1975ff. (künftig MEGA<sup>2</sup> mit römischer Abteilungs- und arabischer Bandangabe), Abt. I, Bd. 8. Werke, Artikel, Entwürfe Oktober 1848 bis Februar 1849. Text und Apparat. Bearbeitet von Jürgen Herres und François Melis. Berlin, Boston 2020. Der erste „Revolutions“-Band erschien 2016, der dritte ist gegenwärtig in Arbeit.

8 Da der vorliegende Beitrag einem spezifischen Thema gewidmet ist, wird die journalistische Tätigkeit von Lassalle für die NRhZ Gegenstand einer gesonderten Abhandlung sein.

dem Gefängnis in Düsseldorf aktiv politisch betätigte. Wegen des Vorwurfs der Beihilfe zum Kassettendiebstahl,<sup>9</sup> saß Lassalle von Februar bis August 1848 in Untersuchungshaft, wurde jedoch am 11. August in einem über Deutschland hinaus beachteten Geschworenenprozess freigesprochen.<sup>10</sup> Die NRhZ hatte ausführlich über die Verhandlungen mittels stenografischer Aufzeichnungen berichtet.<sup>11</sup> Ihre Veröffentlichung weckte allerdings nach Aussagen von Gustav Mayer bei einigen Redaktionsmitgliedern Bedenken, dass Lassalle die NRhZ im Dienst privater Händel nutzen würde, zumal ein Ruch der Kriminalität über den Prozess lag.<sup>12</sup>

Marx setzte sich offensichtlich über diese Bedenken hinweg. Entgegen den erwähnten Ausführungen von Engels, kam es nach Aussagen von Eduard Bernstein zwischen Marx und Lassalle zu einer näheren Verbindung und sie „verkehrte[n] mündlich und schriftlich“ miteinander. Wiederholt sandte Lassalle „Mitteilungen und Korrespondenzen“ an die Zeitung.<sup>13</sup> Er soll auch gelegentlich selbst in der Redaktion erschienen sein. Dass sich ein „allmählich freundschaftlicher persönlicher Verkehr“ zwischen den beiden herausgebildet hat, so Bernstein weiter<sup>14</sup>,

- 
- 9 Als „Generalbevollmächtigter“ der Gräfin Sophie von Hatzfeldt im Scheidungsprozess gegen Edmund Graf von Hatzfeldt-Wildenburg, unterstützt vom Arzt Arnold Mendelsohn und vom angehenden Juristen Felix Alexander Oppenheim, hatte er dabei zu unlauteren Mitteln gegriffen, wie dies auch die Gegenseite tat. Siehe Britta Stein: *Der Scheidungsprozess Hatzfeldt (1846–1851)*. Münster 1999; zu Gräfin Hatzfeldt siehe Christiane Kling-Mathei: *Sophie Gräfin Hatzfeldt 1805–1881. Eine Biographie*. Bonn 1989.
- 10 Jürgen Herres: *Der Kölner „Cassetten-Diebstahl“ von 1846. Ein hochadeliger Rosenkrieg, drei Geschworenenprozesse und der Kampf um das französische Recht*. In: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsverein e. V.* 81 (2011/12). Wien, Köln, Weimar 2012, S. 251-266.
- 11 Siehe Kriminal-Prozedur gegen Ferdinand Lassalle wegen Verleitung zum Diebstahl. In: NRhZ. Nr. 67, 69-73, 79, 81, 83-86 und 93; 6.-12., 18., 20., 23.-26. August und 3. September 1848. Die Berichterstattung wurde dann nicht weitergeführt, obwohl eine Fortsetzung angekündigt war.
- 12 Siehe Ferdinand Lassalle: *Nachgelassene Briefe und Schriften*. Hrsg. von Gustav Mayer. 3. Bd.: *Der Briefwechsel zwischen Lassalle und Marx, nebst Briefen von Friedrich Engels und Jenny Marx an Lassalle und von Karl Marx an Gräfin Sophie Hatzfeldt*. Berlin 1922, S. 3. Kling-Mathei: *Sophie Gräfin Hatzfeldt (Anm. 9)*, S. 41.
- 13 Unmittelbar nach seiner Freilassung sandte Lassalle am 13. August 1848 einen Beschwerdebrief an die *Kölnische Zeitung* über ein „verfälschtes, ein kaum wiederzuerkennendes Bild der Prozedur“. Da die Zeitung sich geweigert hatte, den Brief zu veröffentlichen, sah sich die Redaktion der NRhZ „um so mehr verpflichtet“, ihn „in unserm Blatt“ zu veröffentlichen. Siehe An die Redaktion der *Kölnischen Zeitung*. In: NRhZ, Nr. 77 und 78, 17. August 1848, Beilage, S. 2, Sp.3.
- 14 Ferd. Lassalle's Reden und Schriften. Neue Gesamt-Ausgabe. Mit einer biographischen Einleitung hrsg. von Ed. Bernstein. London. Erster Bd. Berlin 1892, S. 24.

bestätigen auch die erhalten gebliebenen Briefe von Marx und Lassalle Ende 1848 und im Frühjahr 1849, in denen u. a. die Anrede mit „Du“ dazu gehörte.<sup>15</sup> Ihre enge Zusammenarbeit während der Revolution zeigt sich insbesondere in zwei spektakulären Ereignissen.

Am 17. Oktober 1848 bewarfen ein Unteroffizier und Soldaten der Düsseldorfer Garnison während einer Volksversammlung des Vereins für demokratische Monarchie<sup>16</sup> die Fenster des Vereinshauses in der Bolkerstraße mit Steinen und misshandelten Bürger. Lassalle, der zufällig mit einem Bürgerwehrehauptmann in der Nähe war, wurde von einer Anzahl von Soldaten mit gezogenen Säbeln bedrängt. Zusammen mit einer Deputation des Vereins führten sie Beschwerde über den Exzess beim Düsseldorfer Standortkommandanten Generalleutnant Otto von Drigalski. Es kam zu einem heftigen Wortwechsel, den der General als Hausfriedensbruch auslegte.

Wahrscheinlich noch am Abend, spätestens am folgenden Morgen, entwarf Lassalle über den Vorfall eine Korrespondenz für die NRhZ, die am 20. November mit der Ortsangabe „Düsseldorf“ und dem Signum „÷“ anonym erschienen – eine in der damaligen Zeit gebräuchliche Verfahrensweise.<sup>17</sup> Spöttisch bezeichnete er darin Drigalski aufgrund seines wütenden und lautstarken Auftretens gegenüber der Abordnung als einen „Auerhahn“. Der General würde sich mit seiner „donnernden Stimme“ zu einem „ohrenzerreißenden Gebrülle“, wobei er „kirschbraun“ anlief, hinreißen lassen. Abschließend resümierte Lassalle den Vorfall: „Auf so pöbelhafte, so schamlose Weise wird von der obersten Militärbehörde Düsseldorf eine Deputation Bürger empfangen, welche sich an den Schutz derselben mit einer Beschwerde wendet.“ An die Leser gewandt, ergänzte er: „Ich kann Sie versichern, daß wir über die Exzesse des Herrn Drigalsky bei weitem mehr entrüstet waren als über die Soldaten.“<sup>18</sup>

---

15 Siehe u. a. Marx an Ferdinand Lassalle, 13. November 1848. In: MEGA<sup>2</sup> III/2, S. 168.

16 Der Verein für demokratische Monarchie, dem fast 2000 Mitglieder angehörten, wurde im April 1848 gegründet und setzte sich als Ziel die Volkssouveränität in Gestalt der konstitutionellen Monarchie. Ebenfalls im Frühjahr bildete sich in Düsseldorf der Volksklub, der eine republikanische Staatsform favorisierte und mit der Losung der „sozialen Demokratie“ die Rechte des besitzlosen Standes vertrat. Nach seinem Freispruch wurde Lassalle in dessen Vorstand gewählt und war nicht, wie Marx schrieb, Mitglied des Vereins für demokratische Monarchie.

17 [Ferdinand Lassalle]: ÷ Düsseldorf, 17. Okt. (Militairisches.) In: NRhZ, Nr. 121, 20. Oktober 1848, S. 4, Sp. 1–3.

18 Ebd., Sp. 2 und 3. In der *Düsseldorfer Zeitung* erschien der Artikel einen Tag später. Siehe [ders.]: Erklärung. In: *Düsseldorfer Zeitung*, 21. Oktober 1848, Beilage, S. 1. Dieser ist umfassender als der wahrscheinlich von Marx redigierte Beitrag in der

In seiner Ehre durch die Zeitungsbeiträge bloßgestellt, schaltete Drigalski die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft ein. Der Suche nach dem „Übeltäter“ zuvorzukommen, stellte sich Lassalle freiwillig dem stellvertretenden Oberstaatsanwalt Gustav von Ammon, indem er sich in einem Brief am 23. Oktober als Verfasser zu erkennen gab.

Dass sich hinter dieser Korrespondenz in der Tat Lassalle verbarg, einschließlich der juristischen Folgen, ist einem Glücksumstand zu verdanken. Der Historiker Heinz Zumfeld fand 1983 zufällig Gerichts- und Prozessakten aus dem Revolutionsjahr 1848.<sup>19</sup> Außer der kompletten Prozessakte gegen Ferdinand Freiligrath im Zusammenhang mit seinem Gedicht *Die Toten an die Lebenden* befanden sich darunter u. a. das 12seitige Manuskript der Korrespondenz und ein von Marx unterschriebenes Vernehmungsprotokoll vor dem Instruktionsrichter Franz Joseph Kratz in Köln vom 21. Dezember 1848. Marx sollte als Chefredakteur der NRhZ aufgrund Lassalles Korrespondenz wegen „Beteiligung an der Verläumdung des Generals von Drigalsky“ angeklagt werden.<sup>20</sup> Lassalles Korrespondenz mit der Ortsangabe „Düsseldorf“ und dem Signum „÷“ dürfte zusammen mit inhaltlichen Aussagen der Schlüssel für die Identifizierung weiterer Berichte aus seiner Feder sein.

Die Zusammenarbeit zwischen Marx und Lassalle intensivierte sich dann in den nächsten Wochen und Monaten. Vorausgegangen war die im November 1848 sich zuspitzende politische Situation in Preußen, die die sogenannte Steuerverweigerungskampagne im Spätherbst 1849 auslöste.

Nach der blutigen Niederschlagung des Wiener Oktoberaufstandes ging König Friedrich Wilhelm IV., gestützt auf das Militär, gegen die Berliner Nationalversammlung vor. Sie hatte mehrheitlich gegen die Berufung von Friedrich Wilhelm Graf von Brandenburg zum preußischen Ministerpräsidenten

---

NRhZ. So betonte der Vorstand des Vereins für demokratische Monarchie abschließend gegenüber den Soldaten der Garnison, nicht ihnen in ihrer Gesamtheit den Exzess während der Volksversammlung anzulasten. Der Zweck, durch solchen Vorgang Misstrauen und Hass gegen die Demokraten zu erlangen, werde „nimmer gelingen“. Ebd.

- 19 Heinz Zumfeld: Neue Funde zu Marx, Lassalle und Freiligrath im Revolutionsjahr 1848/49. Originaldokumente in sechs Prozeßakten in Heinsberg entdeckt. In: Geschichte, Politik und ihre Didaktik. Heft 1/2, 1985, S. 13-30; ders.: Dokumente über Marx, Lassalle und Freiligrath im Kreis Heinsberg gefunden. In: Heimatkalender des Kreises Heinsberg 1985, S. 43-45.
- 20 Zumfeld: Neue Funde zu Marx (Anm. 19), S. 18. Zu Lassalles Prozessakten beigeheftet waren auch der „Erscheinungsbefehl“ und die Zustellungsurkunde für Marx. Siehe auch Vernehmung von Karl Marx durch den Kölner Instruktionsrichter am 21. Dezember 1848. Protokoll. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 546, 1146/1147.



gestimmt. Deshalb verfügte der König am 9. November die Verlegung und Vertagung der Nationalversammlung nach Brandenburg. Als Reaktion darauf fasste die in Berlin verbliebende Mehrheit der Abgeordneten, bereits unter Belagerungszustand und Kriegsrecht, am 15. November den Steuerverweigerungsbeschluss.<sup>21</sup> Dieser löste in Preußen eine breite Resonanz aus.

Schon vor dem Beschluss der Berliner Versammlung erließen Marx und der Kölner Rechtsanwalt Karl Schneider am 14. November 1848 im Namen des Rheinischen Kreis Ausschusses der Demokraten einen Aufruf, sofort die Vereine zusammenzurufen und an allen Orten der Nachbarschaft Volksversammlungen zu organisieren, um die gesamte Bevölkerung zur Steuerverweigerung aufzufordern, „als dem zweckmäßigsten Mittel“, den „Gewalthandlungen des Gouvernements entgegenzutreten“.<sup>22</sup> Schon einen Tag zuvor schrieb Marx, offensichtlich in Eile,<sup>23</sup> an Lassalle in Düsseldorf: „Beschließt in eurem demokratisch-monarchischen Clubb: 1) *Allgemeine Steuerverweigerung* – speziell auf dem Lande zu propagiren; 2) Freischaren nach Berlin; 3) Geldsendungen an den demokratischen Centralausschuß in Berlin. Im Auftrage des rheinischen demokratischen Provinzialausschusses“.<sup>24</sup>

Lassalle reagierte unverzüglich auf Marx' Aufforderung. Während er am 14. November in der Versammlung des Volksklubs sprach, wurde ihm Marx' Brief zugereicht. Nachdem er ihn überflogen hatte, stellte er den Antrag, Freischaren in Düsseldorf zu bilden. Es würden dafür Listen ausgelegt, in denen sich Freiwillige eintragen sollten. Damit korrigierte Lassalle seine drei Tage zuvor vertretene

---

21 Siehe Rüdiger Hachtmann: Berlin 1848. Eine Politik- und Gesellschaftsgeschichte der Revolution. Bonn 1997, S. 746-757.

22 Karl Marx/Karl Schneider: Aufruf des Rheinischen Kreis Ausschusses der Demokraten vom 14. November 1848. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 85, 778-781.

23 Im selben Brief informierte Marx, dass er für den kommenden Tag eine Vorladung vor den Kölner Instruktionsrichter erhalten habe und man glaube allgemein, dass er dabei verhaftet werden würde. Karl Marx: Erscheinungsbefehl für Karl Marx. Ebd., S. 83, 774. Grund der Vorladung war der Abdruck eines Aufrufs des süddeutschen Republikaners Friedrich Hecker in der NRhZ vom 14. Oktober 1848, der eine gerichtliche Untersuchung durch den Kölner Staatsanwalt Julius Hecker zur Folge hatte. Siehe Karl Marx: Der Staatsprokurator „Hecker“ und die „Neue Rheinisch Zeitung“. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 47-51, 726-730. Die Verhaftung erfolgte nicht. Eine vor dem Appellhof (Justizgebäude in Köln) „ansehnliche Volksmasse“, die ihre Teilnahme bekundeten und das Resultat des Verhörs abwartete, empfing Marx bei seinem Wiedererscheinen mit „lauten Beifallsbezeugungen“. Siehe NRhZ, Nr. 143, 15. November 1848, S. 1; Karl Marx: K. Marx. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 86, 782.

24 Marx an Ferdinand Lassalle, 13. November 1848. In: MEGA<sup>2</sup> III/2, S. 168.

Ansicht, von der Bildung von Freischaren abzusehen.<sup>25</sup> Er wurde in eine Kommission gewählt, die die Beschaffung von Waffen und Munition zu organisieren hatte.<sup>26</sup> Der Düsseldorfer Gemeinderat erklärte sich bereit, dieser Kommission dafür Geldmittel zur Verfügung zu stellen. Einen Tag später sprach Lassalle in einer zahlreich besuchten Volksversammlung in Hamm bei Düsseldorf, auf der er ebenfalls die Beschlüsse des Rheinischen Kreis Ausschusses propagierte. Über diese Versammlung mit ihren Beschlüssen, darunter die Eröffnung von Subskriptionen für den Demokratischen Zentralausschuss in Berlin, sowie über weitere Aktivitäten der Demokraten in der Bürgerwehr berichtete Lassalle an die NRhZ in einer Korrespondenz.<sup>27</sup> Am 17. November übermittelte er einen weiteren Beitrag, in dem er das Wirken der Düsseldorfer Bürgerwehr und insbesondere das vom Kaufmann Lorenz Cantator vorbrachte, der bereits am Vortag unter dem „stürmischen Jubel der Bevölkerung [...] für die Tage der Gefahr“ zum provisorischen Chef ernannt wurde. Durch die Wahl dieses Mannes „von seltener Entschiedenheit und der erprobtesten Tüchtigkeit“ habe die Bürgerwehr mehr als durch alle Adressen an den Tag gelegt, welche Haltung sie einschlagen wolle.<sup>28</sup> Tags darauf schrieb er in einer zwei Spalten umfassenden Korrespondenz aus Düsseldorf: „Hier herrscht eine so unendlich rege Thätigkeit, daß ich Ihnen unmöglich Alles berichten kann“ und da „nur kurz das Hauptsächlichste“. Bereits der Titel zu

- 
- 25 Bei Lassalles Verhaftung am 22. November wurden vier Listen mit 93 Namen beschlagnahmt, die erhalten geblieben sind. Siehe Rheinische Briefe und Akten zur Geschichte der politischen Bewegung 1830–1850. Zweiter Bd., Zweite Hälfte. Unter Benutzung der Vorarbeiten von Joseph Hansen bearbeitet von Heinz Bobe-rach. Köln, Bonn 1976, S. 515, Anm. 14; hier auch die Aufzeichnung eines Spitzels über die Versammlung.
- 26 Siehe Dieter Dowe: Aktion und Organisation. Arbeiterbewegung, sozialistische und kommunistische Bewegung in der preußischen Rheinprovinz 1820–1852. Hannover 1970, S. 209.
- 27 [Ferdinand Lassalle]: ÷ Düsseldorf, 16. Nov. Gestern fand in Hamm ... In: NRhZ, Nr. 146, 18. November 1848. Außerordentliche Beilage, S. 1, Sp. 1. Für Lassalle als Korrespondent spricht, dass, neben Ortsangabe und Signum, in ihr über die Beschlüsse der Volksversammlung in Hamm berichtet wurde, die inhaltlich übereinstimmen mit Marx' Brief vom 13. November (siehe Anm. 23) und dem genannten Aufruf des Rheinischen Kreis Ausschusses. Zu Lassalles Auftreten in Hamm siehe Dowe: Aktion und Organisation (Anm. 26), S. 210.
- 28 So Hans Jürgen Friederici: Ferdinand Lassalle. Eine politische Biographie. Berlin 1985, S. 40. [Ferdinand Lassalle]: ÷ Düsseldorf, 17. Nov. (Bewegung. – Proklamation.) In: NRhZ, Nr. 148, 21. November 1848, S. 1, Sp. 1/2. Lassalle als Autor wird dadurch unterstrichen, dass unmittelbar nach seiner Verhaftung am 22. November das Signum „÷“ nicht mehr in der NRhZ erscheint. Andere Berichterstatter aus Düsseldorf erhielten durch die Redaktion andere Korrespondenzzeichen.

dem Bericht deutete das vielseitige Wirken der Demokraten der letzten Tage an: „Volksbewegung. – Proklamationen. – Rede der Chefs der Bürgerwehr.“<sup>29</sup> Der Druck der Straße war so stark, dass beispielsweise die Behörde des Rechnungswesens den Forderungen des „Präsidiums der permanenten Volksversammlung“ nachkommen wolle, weder Schlacht- noch Mahlsteuer erheben zu lassen. Der zuständige Steuerrendant erklärte ferner, dass er die vorhandenen und noch eingehenden Barbestände seiner Kasse keiner höheren Behörde freiwillig abliefern werde.<sup>30</sup> Die Bürgerwehr kontrollierte auf dem Postamt, ob in der Tat die Regierung keine Steuergelder nach Berlin sandte.<sup>31</sup>

Lassalles Korrespondenz für die NRhZ über die Steuerverweigerungskampagne in Düsseldorf sollte allerdings die letzte sein. Der Regierungspräsident Adolph von Spiegel-Borlinghausen nahm die erwähnte Kontrolle der Post durch die Bürgerwehr zum Anlass, um am 22. November den Belagerungszustand über Düsseldorf und Umgebung zu verhängen. Damit war die vollziehende Gewalt in die Hände der Militärs übergegangen. Noch am Nachmittag desselben Tages wurde Lassalle auf dem Rathaus verhaftet,<sup>32</sup> am 9. Dezember Cantator und der Arbeiter Peter Wilhelm Weyers vom Volksklub. Die Tätigkeit aller politischen und sozialen Vereine wurden untersagt, das Versammlungsrecht stark beschränkt und die Bürgerwehr aufgelöst.<sup>33</sup>

Marx' publizistisches und Lassalles öffentliches Auftreten zur Steuerverweigerung rief die Staatsanwaltschaft auf den Plan. Gegen Marx, Schneider und Karl Schapper, der den zweiten Aufruf des Rheinischen Kreis Ausschusses zur Steuerverweigerung vom 18. November mitunterzeichnet hatte, wurden gerichtliche Untersuchungen eingeleitet. Am 8. Februar 1849 mussten sie sich vor dem Kölner Geschworenengericht wegen „Aufreizung zur Rebellion“ verantworten. Die Verhandlung endete für sie mit Freisprüchen.<sup>34</sup>

Für Lassalle hatte sein Engagement fatalere Folgen. Lediglich mehr als drei Monate in Freiheit, saß er jetzt erneut bis Anfang Juli 1849 in Haft. Gegen ihn erhob die Staatsanwaltschaft Anklage wegen Aufforderung zum gewaltsamen Widerstand gegen die königliche Gewalt. Die Untersuchung wurde bewusst bis

---

29 [Ders.]: ÷ Düsseldorf, 19. Nov. (Volksbewegung. – Proklamationen. – Rede der Chefs der Bürgerwehr.) Ebd., Nr. 149, 22. November 1849, S. 1/2.

30 Ebd.

31 Siehe Düsseldorf, 24. November (Die Düsseldorfer Vorfälle.) Ebd., Nr. 152, 25. November 1848, S. 1, Sp. 1.

32 Ebd., Nr. 150, 23. November 1848, Extra-Blatt, S. 1, Sp. 1/2.

33 Siehe Bericht des Regierungspräsidenten Frh. von Spiegel an Innenminister Frh. v. Manteuffel. In: Rheinische Briefe und Akten (Anm. 25), S. 550.

34 Siehe \* Köln, 27. Februar. Assisenverhandlung wegen Aufreizung zur Rebellion. Verhandelt zu Köln den 8. Februar. In: NRhZ, Nr. 233, 28. Februar 1849, S. 2, Sp. 1.

3. Mai 1849 verschleppt, um ihn als eine charismatische Führungspersönlichkeit in der Revolution auszuschalten. Nach zwei Verhandlungstagen erhielt er zusammen mit Weyers von den gewählten Geschworenen einen Freispruch. Doch kam er sofort wieder in Haft, da er nunmehr wegen Widerstands gegen Staatsbeamte an das Zuchtpolizeigericht verwiesen wurde. Berufsrichter verurteilten ihn am 5. Juli zu sechs Monaten Gefängnis. Auf Grund seines Gesundheitszustandes wurde er gegen Kautions von 500 Reichstalern auf freiem Fuß gesetzt, musste aber dann die Strafe vom 1. Oktober 1850 bis 1. April 1851 verbüßen.<sup>35</sup>

Als die Nachricht über den Belagerungszustand in der Kölner Redaktion eintraf, ging Marx sofort in seinem Artikel „Drigalski der Gesetzgeber, Bürger und Kommunist“ scharf und zugleich mit Spott gegen den Standortkommandanten vor.<sup>36</sup> Mit seinen profunden Kenntnissen des französischen Strafgesetzbuches Code Pénal – dieses galt bis 1851 in der Rheinprovinz – und der während der Revolution erlassenen Gesetze zog er alle Register und blamierte damit Drigalski in der Öffentlichkeit: „Hr. v. Drigalski hat keine Kabinettsordre, er handelt aus eigener Machtvollkommenheit und maßt sich königliche Befugnisse an, obgleich er ein *königlich-gesinnter ‚Bürger und Kommunist‘* ist.“<sup>37</sup> Marx bezog sich dabei auf dessen Anzeige in der *Düsseldorfer Zeitung* vom 23. November 1848, in der er erklärt hatte, dass er „als Gott und meinem Könige treu ergebener Communist“ eine jährliche Summe von 1000 Talern der Armenkasse der Stadt spende: „Mitbürger! Nehmt ein Beispiel daran und seid Kommunisten im edlen Sinne und bald wird hier wie überall Ruhe, Frieden und Vertrauen sein.“ Die Anzeige unterschrieb er mit „Bürger v. Drigalski.“<sup>38</sup> In seinen späteren Artikeln hat Marx dann den Begriff „Bürger und Kommunist“ als Bonmot gegen Drigalski verwendet, der auch von Korrespondenten aufgegriffen wurde.<sup>39</sup>

---

35 Friederici: Ferdinand Lassalle (Anm. 28), S. 45/46.

36 Karl Marx: Drigalski der Gesetzgeber, Bürger und Kommunist. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 136-140.

37 Ebd., S. 138.

38 *Düsseldorfer Zeitung*, Nr. 311, 24. November 1848, S. 4. – In: NRhZ, Nr. 153, 26. November 1848, S. 3, Sp. 2. Es kann angenommen werden, dass Marx veranlasst hat, ihn in die Zeitung zu setzen, da die Anzeige unmittelbar unterhalb seines Artikels steht und nur durch einen Strich getrennt ist.

39 Siehe u. a. Karl Marx: Drigalskis Prozess gegen die „Neue Rheinische Zeitung“. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 252; derselbe zusammen mit Engels: Censur. In: NRhZ, Nr. 246, 15. März 1849, S. 1, Sp. 3; Düsseldorf, 26. November (Der Kabeljaufreund Spiegel.– Verhörmanöver. – Schwere Verwundung durchs Militär.), Ebd., Nr. 157, 1. Dezember 1848, S. 1, Sp. 1/2; = Berlin, 20. Dezember (Verbot der „Freien Blätter“.), Ebd., Nr. 176, 23. Dezember 1848, S. 2, Sp. 1/2.

In den folgenden Wochen und Monaten setzten sich Marx und Engels sowie die beiden Redaktionsmitglieder Heinrich Bürgers und Georg Weerth vehement für Lassalle und die Gräfin Sophie von Hatzfeldt ein. Darüber hinaus organisierten die demokratischen und Arbeitervereine von Düsseldorf und Köln eine Adresse mit 2800 Unterschriften, die eine 16köpfige Delegation am 2. Januar 1849 dem Kölner Generalstaatsanwalt Georg Heinrich Franz Nicolovius überreichte und um die Beschleunigung der Untersuchung gegen Lassalle sowie um dessen bessere Behandlung baten. Die Adresse brachte die NRhZ zwei Tage später an der Spitze des Blattes.<sup>40</sup> Nicht zufällig veröffentlichte es auch auf der Titelseite im Feuilletonteil einen Brief Heinrich Heines an den Chronisten Karl Augst Varnhagen von Ense über Lassalle aus dem Jahre 1846<sup>41</sup> als Ausdruck der Solidarität mit dem Inhaftierten.<sup>42</sup> Darauf weist der anschließend wahrscheinlich von Georg Weerth verfasste Kommentar hin.<sup>43</sup>

Die NRhZ öffnete ihre Spalten nicht nur für Erklärungen von Lassalle<sup>44</sup>, sondern Marx nutzte vor allem die nachgewiesene absichtliche Verschleppung der Untersuchung gegen diesen, um auf die Motive hierfür<sup>45</sup> und auf die schikanösen Haftbedingungen sowie auf die zahlreichen Fälle von Amtsmissbrauch aufmerksam zu machen. Er und Lassalle standen fortwährend brieflich in Verbindung, um sich über das Vorgehen auszutauschen und abzustimmen. So hatte sich Marx „alle Acten“ zu Lassalles behördlichen Vorgängen nach Hause kommen lassen.<sup>46</sup> In seinem Leitartikel „Lassalle“ brachte er beispielweise detailliert das skandalöse Auftreten des Düsseldorfer Gefängnisdirektors Morret am 5. Januar 1849 im Beisein des Instruktionsrichters vor, in dem dieser Lassalle in einem Wortgefecht Gewalt

---

40 Siehe \* Köln, 2. Januar. (Deputation und Adresse an Herrn Nicolovius). In: NRhZ, Nr. 186, 4. Januar 1849, S. 1-3.

41 Ebd., S. 1, Sp. 1-3. In der NRhZ irrtümlich 1845.

42 Siehe Nikolaus Gatter: Der Fabelkönig, sein Waffenbruder und die Gladiatoren. Heines Empfehlung für Ferdinand Lassalle: zur Publikationsgeschichte. Mit einem textkritischen Anhang. In: Georg Weerth und das Feuilleton der „Neuen Rheinischen Zeitung“ (Anm. 5), S. 129-150.

43 Nach Weerth soll die Veröffentlichung des Briefes auf Wunsch der Gräfin von Hatzfeldt erfolgt sein. Siehe Georg Weerth an Heinrich Heine, 21. Februar 1851. In: Georg Weerth: Sämtliche Briefe. Hrsg. und eingel. von Jürgen-Wolfgang Goette unter Mitwirkung von Jan Gielkens. Frankfurt a. M., New York 1989, Bd. 2, S. 582.

44 Siehe \* Köln, 13. Januar. Beifolgendes Memoiren Lassalle's ... In: NRhZ, Nr. 195, 14. Januar 1849, S. 1, Sp. 1-3. Siehe auch den Wortlaut des Anklageakts gegen Lassalle und Weyers. Ebd., Nr. 277, 20. April 1849, S. 1, Sp. 1/2.

45 Siehe Karl Marx: Lassalle's Prozeß. Ebd., Nr. 238, 6. März 1849, S. 2, Sp. 1/2. Siehe auch Friedrich Engels: Lassalle. Ebd., Nr. 283, 27. April 1849.

46 Siehe Ferdinand Lassalle an Marx, 26. März 1849. In: MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 315.

angedroht hatte. Eine Beschwerdeführung gegenüber von Ammon wegen Amtsüberschreitung des Direktors wies dieser aus fadenscheiniger Begründung ab. Das veranlasste Marx, den Vorfall *coram publicum* zu machen, damit „die öffentliche Stimme die Beschwerde des Gefangenen unterstütze“. <sup>47</sup> Einen Tag zuvor war Marx davon überzeugt, dass nach dem Freispruch der Geschworenen im Steuerverweigerungsprozess vom 8. Februar Lassalle und Cantator aufgrund derselben Anklage „wohl bald wieder in Freiheit gesetzt werden“. <sup>48</sup> Doch hier irrte er sich, die preußische Staatsgewalt saß am längeren Hebel.

Ungeachtet dessen nutzte Marx die journalistische Feder, um die Machenschaften der Staatsanwaltschaft anzuklagen. Als bekannt wurde, dass die Düsseldorfer Ratskammer <sup>49</sup> am 22. Februar 1849 beschlossen hatte, Lassalle, Cantator und Weyers für dasselbe Vergehen nicht nur vor die Geschworenen, sondern auch vor das Zuchtpolizeigericht zu stellen, richtete Marx, nachdem er auf der Grundlage des in der Rheinprovinz geltenden Code d'instruction criminelle <sup>50</sup> nachgewiesen hatte, dass niemand nach einem Freispruch für dasselbe Vergehen nochmals angeklagt werden kann, an die Ratskammer die Frage, „ob ihr patriotischer Eifer ihren juristischen Scharfsinn nicht übertölpelt hat“ und ob hinter dieser Entscheidung seitens des Instruktionsrichters eine „persönliche Feindschaft gegen Lassalle“ stehe? Die Errungenschaft der französischen Gesetzgebung verteidigend, betonte er: Der schwebende Fall sei nicht nur wichtig, weil es sich um die Freiheit und das Recht eines Mitbürgers, eines unserer Parteifreunde handele, sondern, ob es dem Gutdünken der besoldeten Robe anheimgestellt bleibt, das unbesoldete Geschworenengericht zu einem bloßen Schiedsgericht herabzuwürdigen. <sup>51</sup> Schon zwei Monate vor der Gerichtsverhandlung sah Marx voraus, dass Lassalle nach der Urteilsverkündung der Geschworenen erneut in Haft kommen werde. Noch am selben Tag, als Marx den Artikel geschrieben hatte, wurde er zusammen mit Engels, Schapper, dem Mitglied der Kölner Demokratischen Gesellschaft Moritz Rittinghausen und dem Sohn der Gräfin Hatzfeldt Paul <sup>52</sup> beim Generalstaatsanwalt Nicolovius vorstellig. Dieser erklärte, dass ein

---

47 Karl Marx: Lassalle. Ebd. I/8, S. 389-391.

48 Ders.: Der Steuerverweigerungsprozess. Ebd., S. 388.

49 Ein in der Rheinprovinz aus der französischen Gesetzgebung resultierendes Tribunal, das über die Ergebnisse der Voruntersuchung zu entscheiden hatte, ob ein Gerichtsverfahren durchgeführt oder abgewiesen wird.

50 Französische Strafprozessordnung.

51 Karl Marx: \* Köln, 3. März. (Lassalle.). In: NRhZ, Nr. 237, 4. März 1849, S. 1, Sp. 3.

52 Paul von Hatzfeld, obwohl erst 17 Jahre alt, engagierte sich im Düsseldorfer demokratisch-republikanischen Volksklub und wurde als Kassierer in den Vorstand gewählt.

weiterer Lassalles belastender Brief aufgetaucht sei und mit der erneut notwendigen Untersuchung der Assisen-Prozess verschoben werden müsse.<sup>53</sup> Da Marx allerdings bereits von dem Inhaftierten am 28. Februar informiert worden war, dass von Ammon den Brief bewusst drei Wochen zurückgehalten und ihn nicht dem Instruktionsrichter übergeben hatte,<sup>54</sup> unterstellte Marx ihm prompt in einem weiteren Artikel: „Uns scheint das wahre Motiv dieses Verfahren kein anderes zu sein, als: Furcht vor der öffentlichen Führung eines Prozesses, der durch die in jüngster Zeit zu Köln verhandelten bereits zu Gunsten der Angeklagten entschieden ist.“<sup>55</sup> Marx bezog sich hierbei auf seinen bereits erwähnten eigenen Freispruch vom 8. Februar 1849.

Sowohl die Veröffentlichung des Anklageakts gegen Lassalle und Weyers<sup>56</sup> – zwischenzeitlich hatten die Behörden am 17. März 1849 die Anklage gegen den populären Cantador fallen gelassen und ihn am folgenden Tag aus der Haft entlassen<sup>57</sup> – als auch den bevorstehenden Prozess am 3. Mai nahm Engels zum Anlass,<sup>58</sup> um in zwei aufeinanderfolgenden Leitartikeln nochmals einen Überblick über den Verlauf der sich über fünf Monate hinziehenden Untersuchung zu geben und zu den gegen Lassalle im Anklageakt zur Last gelegten „Verbrechen“ Stellung zu nehmen. Dabei brachte er dies auf dem Punkt: „Das Geheimnis des ganzen Prozesses gegen Lassalle ist der Tendenzprozess gegen den lästigen Agitator. Es ist ein versteckter Prozeß wegen ‚Erregung des Mißvergnügens‘, wie wir bis zum März [1848] das Vergnügen hatten sie auch hier am Rhein zu genießen.“<sup>59</sup>

Aufgrund der Bedeutung verfolgte Heinrich Bürgers am 3. Mai 1849 nicht nur als Korrespondent der NRhZ unmittelbar vor Ort den Prozess in Düsseldorf, sondern er war auch persönlich mit Lassalle und der Sophie von Hatzfeldt verbunden. Er wirkte führend in der Demokratischen Gesellschaft in Köln und

---

53 [Karl Marx]: \* Köln. (Lassalle's Prozeß.). In: NRhZ, Nr. 238, 6. März 1849, S. 2, Sp. 1/2.

54 Ferdinand Lassalle an Marx, 28. Februar 1849. In: MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 267/268.

55 [Marx]: (Lassalle's Prozeß.). In: NRhZ, Nr. 238, 6. März 1849, S. 2, Sp. 2.

56 Die NRhZ veröffentlichte den Anklageakt gegen Lassalle und Weyers in der Nummer 277 vom 20. April 1849 an Stelle eines Leitartikels.

57 In seinem Leitartikel „Lassalle“ vom 2. Mai 1849 in der NRhZ schrieb Engels dessen Freilassung dem Umstand zu, dass er „trotz seines politischen Auftretens unter der Düsseldorfer Bourgeoisie eine große Menge Freunde“ hatte. Siehe ebd., Nr. 287, 2. Mai 1849, S. 1, Sp. 1.

58 Marx war zu dieser Zeit auf einer Reise nach Westfalen und Norddeutschland, um Geldmittel für die Zeitung zu akquirieren.

59 Friedrich Engels: Lassalle. Ebd., Nr. 287 und 288, 2. und 3. Mai 1849. Zitat: 3. Mai 1849, S. 1, Sp. 2. (MEW, Bd. 6, S. 466).

genoss weit über die Rheinmetropole hinaus hohes Ansehen.<sup>60</sup> Nach der Verhängung des Belagerungszustandes am 26. September 1848 über die Kölner Festungsstadt, musste Bürgers fliehen, um einer Verhaftung zu entgehen. Er konnte bei der Gräfin in Düsseldorf untertauchen, wo seine Schwester Lina in Diensten stand. Zudem war Bürgers zeitweise als Hauslehrer ihres Sohnes Paul tätig.

Während der Gerichtsverhandlung kam es zu einem Zwischenfall. Ein Polizeibeamter wollte Bürgers des Saales verweisen. Seinem scharfen Einspruch und dem Unmut des Publikums war es zu verdanken, dass er doch am folgenden Tag für die Leser der NRhZ im Protokollstil wichtige Auszüge aus der Verhandlung mitteilen konnte.<sup>61</sup> Am folgenden Tag wurde durch einen „Gewaltstreich“ die Öffentlichkeit von der Prozessverhandlung ausgeschlossen, da der Gerichtshof jede Meinungsbekundung der Zuhörer zu Lassalles Verteidigungsrede unterbinden wollte. Als Korrespondent konnte Bürgers am selben Tag der NRhZ noch unter „Neueste Nachrichten“ das erwähnte Urteil der Geschworenen mitteilen. Zu Weyers kommentierte er: „Mit der Freisprechung Weyers haben die Geschworenen den Ruf ‚Tod dem König!‘ für strafflos erklärt. Die Geschworenen haben diesmal in der That die Volksstimme der Rheinprovinz vertreten. Avis au citoyen Hohenzollern!“<sup>62</sup>

### *Georg Weerth versus Ferdinand Lassalle?*

Der Feuilletonbeitrag „Le jeune Saedt“ steht mit der Hatzfeld-Affäre in unmittelbarem Zusammenhang und berührt zugleich den Fall Lassalle, der fast sechs Monate wegen des Vorwurfs der Beihilfe zum Kassettendiebstahl in Untersuchungshaft saß. Am 5. August 1848 wurde er mit einer Kutsche vom Gefängnis zum Kölner Appellhofplatz zur Eröffnung der Geschworenenverhandlung gebracht. Dabei hatte die Gräfin von Hatzfeldt dem vorbeifahrenden Lassalle eine Kusshand zugeworfen, wobei auch ein Taler in den Wagen gefallen sein soll.<sup>63</sup> Diese Handlung wurde vom Staatsanwalt als Versuch angesehen, die begleitenden

60 Siehe François Melis: Heinrich Bürgers (1820–1878). Protagonist der demokratischen und kommunistischen Bewegung. In: Helmut Bleiber, Walter Schmidt, Susanne Schötz (Hrsg.): Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49. Berlin 2003, S. 139-221.

61 [Heinrich Bürgers]: \* Düsseldorf, 3. Mai. Prozeß gegen Lassalle und Weyers. In: NRhZ, Nr. 289, 4. Mai 1849, Beilage, S. 2, Sp. 2/3.

62 [Ders.]: \* Düsseldorf, 4. Mai. Heute Morgen ... Ebd., Nr. 290, 5. Mai 1849, S. 4, Sp. 1/2. In der Ausgabe vom 6. Mai hat Bürgers ausführlich über den zweiten Verhandlungstag berichtet. Ebd., Nr. 291, 6. Mai 1849. Zweite Ausgabe, S. 4, Sp. 1-3.

63 Kling-Mathei: Sophie Grafin Hatzfeldt (Anm. 9), S. 57.



Polizisten zu bestechen. Sie wurde deshalb vor das Zuchtpolizeigericht gestellt, jedoch am 17. März 1849 freigesprochen. Otto Saedt, Staatsanwalt am Kölner Landgericht, vertrat die Anklage gegen die Gräfin. Einen Tag vor der Verhandlung veröffentlichte die NRhZ den Feuilletonartikel.<sup>64</sup> Eigentlich wurden im Vorfeld von Gerichtsprozessen gegen missliebige Demokraten oder auch gegen mutige Liberale durch die Redaktion der NRhZ Kommentare zu ihrer Verteidigung im politischen Teil der Zeitung veröffentlicht. Hier wurde jedoch gezielt der Feuilletonbereich „unter dem Strich“ genutzt, da der Verfasser von „Le jeune Saedt“ die Verhandlung als „ein[n] interessante[n] Gegenstand für das Feuilleton“ der NRhZ ansah. So zog sich ein „stummgeschenkter Thaler und eine stumme nicht konstatierte Kußhand“ wie ein roter – genauer spottgeladener – Faden durch den ganzen Beitrag, für die der Staatsanwalt drei Monate Gefängnis beantragt hatte: „Ach, Herr Saedt, wenn jede Kußhand so teuer zu stehen käme, wo käme die Welt und namentlich die *jungen Pseudografen*.“ hin. Der Spott saß tief und Saedt war in der Öffentlichkeit blamiert. Die Resonanz war zumindest in der Rheinprovinz groß. Der Jurist Bartholomäus Junck aus Kleve – der Geburtsstadt von Saedt – schrieb an Marx, man habe uns hier in der Gesellschaft „Concordia“ die Nummer der Zeitung, „worin le jeune Saed daguerreotypirt ist, escamotirt“. Marx solle so gütig sein, „zwey neue Exemplare sous bande“ zuzusenden.<sup>65</sup> Und wenig später schrieb Lassalle aus Düsseldorf an Marx: „Unser ‚jeune Saedt‘ hat einen ganz unbeschreiblichen Erfolg hier wie in Cöln gehabt. Wie ich aus sichrer Quelle höre hat Saedt sofort auf seine – Versetzung angetragen! Der wäre also aus Cöln heraus geschlagen.“<sup>66</sup> Letzteres war allerdings ein Gerücht.

Genau einen Monat zuvor hatten Marx und Engels im Zusammenhang mit den Gerichtsprozessen in Preußen, vor allem gegen prominente Steuerverweigerer, – so auch in der Rheinprovinz – mit Saedt die politische und juristische Klinge gekreuzt.<sup>67</sup> Der Demokrat und Universitätsprofessor Gottfried Kinkel musste sich vor dem Bonner Zuchtpolizeigericht verantworten, da er einerseits in einer Bürgerwehrversammlung am 19. November 1849 „zum gewaltsamen Angriff gegen die Steuerfordernden Zollbeamten aufgeregt“ und andererseits durch einen Artikel in seiner „Neuen Bonner Zeitung“ „die sämtlichen in Mainz stehenden Preußischen Soldaten verläumdet“ habe.<sup>68</sup> In dem Artikel

---

64 Die NRhZ wurde bereits am 17. März hergestellt und ausgeliefert, aber mit dem Datum 18. März gedruckt.

65 Bartholomäus Junck an Marx, 23. März 1849. In: MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 308.

66 Ferdinand Lassalle an Marx, 26. März 1849. Ebd., S. 313.

67 Siehe Karl Marx, Friedrich Engels: Saedt. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 458/459, 1084/1085.

68 Siehe \* Köln, 16. Febr. In: Neue Kölnische Zeitung, Nr. 41, 18. Februar 1849, S. 2; Bonn, 14. Febr. (Kinkel vor der Correctionellkammer.). In: Neue Bonner Zeitung, Nr. 37, 15. Februar 1849, S. 1.

bezeichneten der Chefredakteur und sein Stellvertreter Engels ironisch den Staatsanwalt als „Hr. Saedt“, der „noch jung“ sei.<sup>69</sup> Vor allem eine Äußerung von Saedt, der die Anklage gegen Kinkel erhoben hatte, nahmen sie aufs Korn, um ihn der Lächerlichkeit preiszugeben: „*Zu Deutsch*: Sie dürfen Alles was ich sage, widerlegen, aber Sie dürfen meinen Vortrag nicht kritisieren.“<sup>70</sup> Engels, der mehrere Fremdsprachen beherrschte, wiederholte dann in fünf von ihnen den Ausspruch. Sich an den Staatsanwalt wendend, meinte er dann spöttisch: „Hr. Saedt möge selbst entscheiden, in welcher Sprache sein Ausspruch am heitersten lautet.“<sup>71</sup>

Der ironisch bezeichnete „junge Saedt“ taucht auch hier nicht zufällig einen Monat später als Feuilletonitel wieder auf. Dass Bruno Kaiser den anonymen Beitrag Georg Weerth zugesprochen hat, lag auf der Hand. Bezeichnete Ferdinand Freiligrath ihn doch im Juni 1849 als den humoristische[n] Theil des entschlafenden Feuilletons.“<sup>72</sup> Und hatte Engels nicht überschwängliche Worte für Weerths Tätigkeit an der NRhZ gefunden, als er schrieb: „Weerth übernahm das Feuilleton, und ich bezweifle, ob je eine andere Zeitung ein so lustiges und schneidiges Feuilleton hatte.“<sup>73</sup> Diese Sicht als „Cheffeuilletonist der NRhZ“ hatte bis weit in die 1990er Jahren unter Literaturwissenschaftlern und in der Historikerzunft Bestand.<sup>74</sup>

---

69 Saedt war zur damaligen Zeit 34 Jahre alt. Vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. persönlich angeordnet und die Richtung bestimmt, vertrat er zusammen mit dem Staatsanwalt August Heinrich von Seckendorff 1852 im Kölner Kommunistenprozess – von Zeitgenossen als „Monstreproceß“ bezeichnet – die Anklage. Nach der Verurteilung der sieben Angeklagten erhielten Saedt und Seckendorff vom König persönlich den roten Adlerorden. Siehe Jürgen Herres: Der Kölner Kommunistenprozess 1852. In: *Geschichte in Köln*, Nr. 50. Köln 2003, S. 133-155.

70 Marx, Engels: Saedt. In: MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 458.

71 Ebd., S. 459. Nachdem Marx und Engels in London erfahren hatten, dass Saedt als Ankläger im Kölner Kommunistenprozess tätig sein würde, meinte Engels zu Marx: „Übrigens ist der Prozeß autant gegen uns gerichtet wie gegen die Kölner; wir werden auch unser Fett abkommen, und besonders da le jeune Saedt jetzt denkt seine Revanche ungezügigt nehmen zu können. Engels an Marx, 22. Juli 1852. In: MEGA<sup>2</sup> III/5, S. 154, 746.

72 Ferdinand Freiligrath an Marx, 22. Juni 1849. In: MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 364. Einen Monat zuvor, am 19. Mai, wurde durch Marx' Ausweisung aus Preußen sowie die juristische Verfolgung eines Großteils der Redakteure die NRhZ unterdrückt.

73 Friedrich Engels: Georg Weerth. Ebd. I/30, S. 4; MEW, Bd. 21, S. 6.

74 Siehe François Melis: Georg Weerth und die Artikel von Marx und Engels. Notwendige Autorschaftskorrekturen in Vorbereitung der MEGA<sup>2</sup>-Bände I/7–I/9. In: Marx-Engels-Jahrbuch 2005. Berlin 2005, S. 174–206.

Die erwähnten, 1983 durch Zumfeld aufgefundenen Gerichts- und Prozessakten aus dem Revolutionsjahr waren in Vorbereitung der Editionsarbeit am MEGA<sup>2</sup>-Band I/8 Veranlassung, einen schärferen Blick auf den Briefwechsel zwischen Marx und Lassalles im Spätherbst 1848 und Frühjahr 1849 sowie auf die anonymen Korrespondenzen aus Düsseldorf zu werfen. Dadurch konnte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Lassalle als authentischer Autor von „Le jeune Saedt“ identifiziert werden. Mehr noch: Der Beitrag wurde darüber hinaus von Marx redigiert, in dem er Einfügungen vorgenommen hat. Eine Schlüsselrolle bei der Identifizierung spielt Lassalles Brief vom 26. März 1849 an Marx. Im Zusammenhang mit seinem Vorschlag an den Chefredakteur, ein 16seitiges Manuskript über die Kritik der Zivilrechtspflege als Serie in die NRhZ aufzunehmen, bat er ihn: „Verbinden würdest Du mich, wenn Du noch etwas von dem giftigsten être suprême [überragend] Deines Geistes in Form von Anmerkungen oder Einschaltungen hinzu thust. Wie neulich bei Saedt.“<sup>75</sup>

Drei weitere Indizien sprechen für Lassalle: Der von Marx und Engels in ihrem Artikel vom 18. Februar bezeichnete „Hr. Saedt, der noch jung ist“ wurde offensichtlich von Lassalle für den Titel seines Feuilletonbeitrags aufgegriffen. Es dürfte auch kein Zufall sein, dass er zu Beginn seines Briefes vom 26. März von „unser[em], jeune Saedt“ schrieb als Zeichen der gemeinsamen Freude über die Resonanz des Beitrages in Düsseldorf und Köln. Des Weiteren erwähnte Lassalle in seinem Feuilletonbeitrag an die Adresse des Staatsanwalts, dass er „weit pikantere, sehr küßliche Geschichten“ besäße, die er vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt vorlegen werde. Marx hatte bereits „vor langer Zeit“ ihn um eine „serieuse Kritik der Civilrechtspflege des Appell Hofes“ ersucht, deren Disposition er jetzt im Brief vorschlug. Er hob hervor, dass der Kölner Gerichtshof ebenso kompromittiert werde und „noch mehr als Saedt neulich au ridicul“ [lächerlich]. Ein weiterer wichtiger Aspekt von Lassalles Autorschaft, der bereits angedeutet wurde: An zwei Sätzen von „Le jeune Saedt“ erfolgten zum besseren Verständnis für die Leser in Klammern ergänzende Angaben, die von Marx vorgenommen wurden. Im ersten Fall wurden für die Strafhandlung wegen „Bestechung von Beamten“ die entsprechenden Gesetzesartikel des französischen Strafgesetzbuches von 1810 hinzugesetzt: „Art. 177, 179 Code pénal“. In einem weiteren Zusammenhang wies Lassalle auf das Geschäftsgebaren hin, in dem eine „Leistung, eine Valuta, für welche eine *Gegenleistung*, eine Gegenvaluta erfolgt“. Darauf in Klammern ergänzt: „sei es nun eine Ware oder ein anderer *Wert*, wie z. B. eine *Handlung*“ – letztere offensichtlich auf die „Kußhand“ bezogen. Solche Einfügungen sowie auch im Text mehrfache typographische

---

75 Ferdinand Lassalle an Marx, 26. März 1849. In: MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 313. Der Anfang der Serie, wie auch in Gänze, erschien in der NRhZ nicht.

Hervorhebungen sowie ein bis drei Ausrufezeichen gehörten bei Marx und Engels in ihren Artikeln zur journalistischen Gepflogenheit.

### Anlage

[Ferdinand Lassalle]

Le jeune Saedt.

I.<sup>76</sup>

Gestern<sup>77</sup> fand vor dem hiesigen Zuchtpolizeigericht<sup>78</sup> die Verhandlung einer Anklage Statt, die wegen ihrer excessiven Lächerlichkeit berichtet zu werden verdient. Es war nämlich wieder einmal die Gräfin v. Hatzfeld[t], gegen welche das öffentliche Ministerium eine Verfolgung „wegen Bestechung von Gensd’armen“ zu erheben beliebt hatte. Das derselben zu Grunde liegende Faktum war nach der eignen Aussage der Belastungszeugen, der Gensd’armen, folgendes: Am 4. August 1848 als die Assisenverhandlungen gegen Herrn Lassalle eröffnet wurden, holten die Gensd’armen denselben in einem Wagen aus dem Gefängniß nach dem Assisensaale ab. Unweit des Gefängnisses hatte sich auch die Gräfin Hatzfeldt eingefunden; sie grüßte Herrn Lassalle als er einstieg mit der Hand; (!) Herr Lassalle rief ihr zu, sie möchte beim Assisenpräsidenten die Erlaubniß nachsuchen ihn zu sprechen (!) und dann auch für einen andern Wagen Sorge tragen. In dem Augenblick als der Wagen an ihr nun vorbeirollte, *warf die Gräfin einen Thaler in denselben hinein* (!!!). Die Gensdarmen constatirten zugleich, daß die Gräfin während *des ganzen Vorgangs kein Wort gesprochen* und eben so wenig als sie den Thaler in den Wagen warf, irgend ein Verlangen gestellt oder irgend eine Aeußerung gemacht habe. Der Thaler war somit *vielleicht* für Herrn Lassalle bestimmt; *vielleicht* war er es auch für die Gensdarmen. Im letzteren Falle war er, da kein *Gegenverlangen* für die Verabreichung desselben gestellt war, eine reine *Liberalität*, ein Geschenk!

Und auf *diesen* Thatbestand hin hatte das öffentliche Ministerium eine Correctionnel-Verfolgung wegen *Bestechung von Beamten* (Art. 177, 179 Code pénal)<sup>79</sup> erhoben! Auch wurde die Anklage von dem Vertreter des öffentlichen

---

76 Eine Fortsetzung ist nicht erschienen.

77 17. März 1849.

78 Köln, Appellhofplatz.

79 Einfügung wahrscheinlich von Marx. Lassalle schrieb am 26. März 1849 an ihn: „Verbinden würdest Du mich, wenn Du noch etwas von dem giftigsten être suprême

Ministeriums Hr. Saedt auf das lebhafteste soutinirt und mit einem Strafantrage glücklich gekrönt. Wir sehen hier gänzlich von der totalen Bodenlosigkeit der Anklage in juristischer Hinsicht ab; wir sind nicht so vielverlangend, eine einigermaßen eindringende Gesetzkenntniß von den Vertretern unseres öffentlichen Ministeriums zu beanspruchen. Aber *Eins* hätten Sie nicht übersehen dürfen, Herr Saedt, Sie dessen haarscharfe Logik in der Kinkelschen Procedur<sup>80</sup> sogar die berühmte Unterscheidung erfand, man dürfe ihre Requisitorien wohl widerlegen, aber nicht kritisieren,<sup>81</sup> – *Eins* hätten Sie nicht übersehen dürfen, nämlich: den Unterschied zwischen einem ohne ein Verlangen zu äußern gemachten Geschenk und einer Bestechung!

Wie konnte Hr. Saedt bei seinem angeblichen Unterscheidungstalent dieser Unterschied entgehen! Eine *Bestechung*, Hr. Saedt, ist nichts mehr und nichts weniger als ein abgeschlossenes oder mindestens versuchtes *Geschäft*, mit dem einzigen Zusatz, daß es ein vom Gesetz verbotenes *Geschäft* ist. Was aber ein *Geschäft* ist, Hr. Saedt – wie viele Handlungs-Commis gibt es nicht in Köln, die Ihnen das gesagt haben würden?! Ein *Geschäft* würden sie Ihnen gesagt haben, ist eine *Leistung*, eine Valuta, für welche eine *Gegenleistung*, eine Gegenvaluta (sei es nun eine Waare, oder ein anderer *Werth*, wie z. B. eine *Handlung*)<sup>82</sup> erlangt oder beansprucht wird. Eine Leistung, welche *keine Gegenleistung* beansprucht, ist ein *Geschenk* und kein *Handel* ergo auch keine Bestechung. Est-ce clair, Hr. Saedt? Z. B. wenn ein Mädchen geschwängert wird von einem öffentlichen Wächter der Sittlichkeit, ohne baar bezahlt worden zu sein, oder baare Bezahlung im Austausch gegen ihre Unschuld verlangt zu haben, so ist die Hingebung des Mädchens ein *Geschenk* und kein *Geschäft*, namentlich unter französischem Gesetze, wo die Alimentationsgelder gesetzlich nicht oktroyirt sind. Est-ce clair Hr. Saedt? Es ändert natürlich bei diesem Verhältnisse nichts, wenn irgend ein

---

Deines Geistes in Form von Anmerkungen oder Einschaltungen hinzu thust. Wie neulich bei Saedt.“ Siehe MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 313. Die im Text vorgenommenen typographischen Hervorhebungen und Ausrufezeichen sind wahrscheinlich ebenfalls von Marx.

- 80 Gemeint ist der Steuerverweigerungsprozess gegen den Universitätsprofessor und Demokraten Gottfried Kinkel vor dem Bonner Zuchtpolizeigericht wegen Erregung zum gewaltsamen Angriff gegen Zollbeamten und Verleumdung Mainzer Soldaten. Die Anklage erhob der Staatsanwalt Otto Saedt (1816–1886). Am 23. Februar 1849 wurde Kinkel freigesprochen. Siehe NRhZ, Nr. 230, 24. Februar 1849, S. 4.
- 81 Lassalle übernahm diese Äußerung annähernd wörtlich aus dem Artikel „Saedt“ von Marx und Engels, der einen Monat zuvor in der NRhZ Nr. 225 vom 18. Februar 1849 erschienen ist. Siehe auch MEGA<sup>2</sup> I/8, S. 458.
- 82 Siehe Anm. 3.

Instruktionsrichter den Zwischenträger gespielt hat zwischen der Unschuld und der Verführung.

Während der Zeugenvernehmung hatte noch ein interessantes Incident Statt. Hr. Saedt fragte nämlich den deponirenden Gensd'armen: (Hört!)<sup>83</sup> „Ob die Gräfin nicht Hrn. Las[s]alle eine Kußhand zugeworfen habe?“ Die Kußhand reduzierte sich nun auf einen Gruß mit der Hand *more italico*. Wenn es nun aber auch eine Kußhand gewesen wäre, Hr. Saedt, – gewiß es ist etwas sehr Pikantes um eine solche Kußhand – aber was kümmerte das die Bestechungsprozedur, Hr. Staatsprokurator? Eine Kußhand besticht immer nur den, an den sie gerichtet ist, nicht aber zusehende Gensd'armen, eine Kußhand ist nichts Korrektives; eine Kußhand ist nichts konfiszirliches, eine Kußhand kümmert sich nicht um den Code penal; frei und ätherisch schwimmt sie einher in würziger Luft, unendlich erhaben über die Requisitorien eines Staatsprokurator's; sie kann nicht nur nicht kritisirt, sie kann nicht einmal *widerlegt* werden!<sup>84</sup>

Gewiß, diese Kußhand wäre höchst pikant gewesen! Sie war ein interessanter Gegenstand für das Feuilleton der N. Rh. Ztg. – Sie aber, Hr. Saedt, Sie, ein *homme posé*, ein Mann in Amt und Würden, – was wollten *Sie* mit der Kußhand?

Es gelang Hrn. Saedt leider nicht, die Kußhand zu konstatiren!

Wir aber versichern Hrn. Saedt zur Entschädigung, daß wir *sehr wohl konstatarite*, noch weit pikantere, sehr küßliche Geschichten besitzen.<sup>85</sup> Erzählen wir sie hier nicht, so geschieht es aus dem einfachen Grunde, weil sie mit der Sache nichts zu thun haben, und wir gewohnt sind, Alles an seinen Platz zu stellen, was auch Hr. Saedt hätte bedenken sollen bei seiner korrektiven Prozedur.

Vielleicht aber öffnen wir nächstens in unserm Feuilleton unsern Taubenschlag, und wenn sie dann herausflattern die lieben Kuß- und Kußhandsgeschichtchen, gewiß dann wird sich Hr. Saedt mit uns freuen, wenn er sieht, was für ein schönes Ding es ist, nicht um eine mißlungene, nein um eine wohl konstatarite Kußhand.

Nun, nach dem Verhör der Belastungszeugen erklärte der Vertheidiger, Hr. Hagen,<sup>86</sup> der schon früher auf seine Schutzzeugen verzichtet hatte, daß er

83 Siehe Anm. 3.

84 Ironischer Bezug auf Saedts Äußerung. Siehe Anm. 5.

85 Wahrscheinlich bezieht sich der Hinweis auf Lassalles geplante Ausarbeitung einer Kritik der Zivilrechtspflege, die er im Brief vom 26. März 1849 Marx vorgetragen hat: „Schon vor langer Zeit hast Du mich um eine serieuse Critik der Civilrechtspflege des Appell Hofes ersucht; ich schicke Dir heute dieselbe“. MEGA<sup>2</sup> III/3, S. 313.

86 Theodor Hagen (1823–1871). Er übernahm auch Georg Weerths Verteidigung im Schnaphahnski-Prozess im Juli 1849, in dem er in *contumaciam* zu drei Monaten Haft verurteilt wurde.

sich außer Stand sähe, die Vertheidigung zu führen, weil er trotz alles Grübelns bisher noch nicht habe erfindlich machen können, was man der Gräfin zur Last lege, und auf welchem Gesetz die Anklage beruhe. Er müsse es daher dem öffentlichen Ministerium überlassen, seinen Antrag zu nehmen und zu motiviren. Darüber aber ergrimmt Hr. Saedt äußerst heftig und behauptete, der Vertheidiger müsse entweder jetzt sofort vertheidigen, oder überhaupt auf's Wort verzichten.

Diese zweite große Entdeckung, welche die Welt Hrn. Saedt verdankt, und die sich würdig einer ersten von der Kritiklosigkeit staatsprokuratorischer Requisitorien anreihet, wurde indeß vom Gerichtshof nicht gebührend gewürdigt. Vielmehr ließ sich der Gerichtshof von dem alten Motiv leiten, daß die Vertheidigung stets, wenn sie es verlange, das letzte Wort gesetzlich haben müsse und daher mit Vorbehalt der Replik auf das erste Wort verzichten könne. Demzufolge verordnete der Hof, daß Hr. Saedt seinen Antrag nehme.

Hr. Saedt wußte auch dafür Rath. Er erhob sich und nahm, ohne ihn mit *einem Worte zu begründen*, den Antrag, die Gräfin auf Grund des Art. 179 zu *3 Monat Gefängniß zu verurtheilen!*

*Drei Monat Gefängniß* für einen stumm geschenkten Thaler und eine stumme nicht konstatarite Kußhand! Ach, Hr. Saedt, wenn jede Kußhand so theuer zu stehen käme, wo käme die Welt hin und namentlich die *jungen Pseudografen!*

Jetzt mußte allerdings Hr. Hagen zuerst sprechen, ohne auf diese Weise einen staatsprokuratorischen Vortrag vor sich zu haben, den er hätte „kritisiren“ können; er mußte sich also begnügen, das Re[q]uisitorium zu *widerlegen*, denn ein unmotivirtes, dürres Requisitorium kann kein Mensch kritisiren, und so hat denn Hr. Saedt seinen großen Satz von der Widerlegbarkeit aber Kritiklosigkeit seiner Requisitorien in dieser Sitzung glücklich in die Praxis eingeführt. Hinterher sprach noch Hr. Saedt mit gewohnter Logik und nach einer zwei Minuten langen Berathung verwarf wie natürlich der Gerichtshof die Anklage, weil ein Geschenk ein Geschenk und keine Bestechung sei.

Gewiß war die Sitzung äußerst komisch. Aber es ist bei alledem auch ein sehr ernster Skandal, zu sehen, bis zu welcher sinnlosen Spitze sich die Verfolgungswuth des öffentlichen Ministeriums gegen mißliebige Personen treibt.

[Ferdinand Lassalle]: Le jeune Saedt. Redigiert von Karl Marx. Neue Rheinische Zeitung, Nr. 249, 18. März 1849. Zweite Ausgabe. S. 1, Sp. 1 bis S. 2, Sp. 2.

## In memoriam Ernst Fleischhack

Ernst Fleischhack lernte ich 2009 kennen, als ich nach Detmold kam – und zwar zunächst über seine Bibliographien, da er seit 1988 im Ruhestand war. Der zweite Band der *Lippischen Bibliographie*, den er 1982 besorgt hatte, stand bereits ebenso in meinem neuen Büro wie die Freiligrath-Bibliographien, *Freiligraths Gedichte in Lied und Ton* von 1990 und die *Bibliographie Ferdinand Freiligrath 1829-1990* von 1993. Die Erscheinungsdaten zeigen, dass Fleischhack auch im Ruhestand noch tätig war.

Geboren wurde Ernst Fleischhack am 8. Januar 1926 in Chemnitz als Sohn eines Pfarrers. Seine Jugend verbrachte er in Oberlungwitz und Waldenburg im Landkreis Zwickau. In Waldenburg besuchte er die staatliche Oberrealschule und wurde zum Luftwaffenhilfsdienst, dann zum Arbeits- und Militärdienst eingezogen. 13 Monate verbrachte er in sowjetischer Kriegsgefangenschaft, erst 1946 erlangte er die Hochschulreife. Die sowjetische Militäradministration verwehrte ihm das Jurastudium in Leipzig, und so bewarb er sich auf einen Ausbildungsplatz für den gehobenen Dienst in Bibliotheken. Am 26. Mai 1947 stellte er sich einer „Vorprüfung“ in der Deutschen Bücherei in Leipzig. In einer Erinnerung schreibt Fleischhack, dass er auf die Frage der Aufnahmekommission, wie er zur Einheit der Arbeiterklasse stehe, nur stotternd habe antworten können. Vom Juni 1947 bis Mai 1949 absolvierte er die Ausbildung zum Diplom-Bibliothekar. Danach wurde er in den Dienst der Deutschen Bücherei übernommen.

Nach der Gründung der DDR erweiterte die SED ihren politischen Einfluss. Auch in der Deutschen Bücherei musste die Belegschaft an Schulungen teilnehmen. Fleischhack erinnert sich, dem Druck, sich „gesellschaftlich stärker einzusetzen“, durch Eintritt in den Freien Deutschen Gewerkschaftsbund nachgekommen zu sein; der „Nötigung, der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft beizutreten“, widersetzte er sich. In den Schulungen nahm er kein Blatt vor den Mund. Im Januar 1951 wurde Fleischhack der bibliographischen Abteilung der Deutschen Bücherei zugewiesen, wo er mit der „einseitigen fließbandartigen Arbeit“ der Fahnenkorrektur des *Jahresverzeichnisses des deutschen Schrifttums* beschäftigt war.

Seit 1952 arbeitete Ernst Fleischhack in der Thüringischen Landesbibliothek in Weimar (heute Herzogin Anna Amalia Bibliothek). Die Tätigkeit in ihrer Zeitschriftenstelle war vielfältiger; es blieb auch Gelegenheit, seinen literarischen und kulturellen Interessen nachzugehen. Währenddessen verschärfte sich die politische Situation. Fleischhack bekam die strengere Kontrolle auch dadurch zu spüren, dass die Westzeitschriften nicht mehr lückenlos den Weg nach Weimar fanden. Er beschwerte sich darüber brieflich. Im Sommer 1955



warf man ihm sogar die Teilnahme an einer „konterrevolutionären Verschwörung“ vor.<sup>1</sup> Das führte am 2. August 1955 zur Kündigung, die anderthalb Monate später aus formalen Gründen für ungültig erklärt wurde. Doch fortan stand er unter Beobachtung, ein Disziplinarverfahren endete mit einer „strengen Rüge“. Am 9. November 1955 überquerte er in Berlin die deutsch-deutsche Grenze und erlangte Anerkennung als politischer Flüchtling. Seine Frau und die ein Vierteljahr alte Tochter folgten im Dezember nach.

Es gelang Fleischhack schnell, eine neue Stelle zu finden. Am 2. Januar 1956 trat er in den Dienst der Niedersächsischen Landesbibliothek in Hannover ein, wo er sieben Jahre tätig war. Das Abgangszeugnis bescheinigt ihm überdurchschnittliche Tüchtigkeit, große Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit, ein stark ausgeprägtes Arbeitsethos und umfangreiche bibliographische, bibliothekarische und literarische Kenntnisse, die verbunden seien mit einer vorbildlichen menschlichen Haltung, Objektivität und Gerechtigkeitssinn.

1963 wechselte Fleischhack nach Detmold an die Lippische Landesbibliothek, der er bis zu seinem Ruhestand die Treue hielt. Zusätzlich zu seinen Aufgaben in der Katalogabteilung war er seit 1966 verantwortlich für das Projekt *Neues Schrifttum über das Lipperland und seine Bewohner*. 1979 wurde er Leiter der neu gebildeten Lippe-Abteilung und zum Bibliotheksamtsrat befördert. In seiner Freizeit arbeitete er am zweiten Band der *Lippischen Bibliographie*, in der er mehr als 15.000 Titel verzeichnete, und zwischen 1983-1985 an den 653 Kurzbiographien und -Bibliographien des *Lippischen Autorenlexikons*, erster Band. Überhaupt galt seine Liebe der Literatur, davon zeugen auch zahlreiche Rezensionen sowie Beiträge über Autorinnen und Autoren wie Peter Hille, Dorothee Theopold, Luise Küchler, Simon Albert oder Friedrich Wienke.

Als 1986 der stellvertretende Direktor Hans-Peter Adler starb, übernahm Fleischhack auch diese Funktion. Die Fülle der Aufgaben allerdings zehrte an seinen Kräften, so dass er schließlich zum 1. April 1988 um die vorzeitige Versetzung in den Ruhestand bat. Das aus diesem Anlass von den Kolleginnen der Lippe-Abteilung zusammengestellte *Schriftenverzeichnis Ernst Fleischhack* umfasst 97 Einträge. Nicht wenige davon galten Grabbe, Freiligrath und Weerth. Hervorzuheben ist die Bibliographie zu Alfred Bergmann, die er 1967 zu dessen 80. Geburtstag vorlegte. 1972 hatte er einen ersten Literaturüberblick zu Georg Weerth in den *Lippischen Mitteilungen* erarbeitet. Von 1982-1988 erstellte er die im *Grabbe-Jahrbuch* erscheinenden Bibliographien zu Freiligrath und Weerth. Insbesondere Freiligrath hatte es ihm angetan, zu ihm schrieb er den Artikel im

---

1 Vgl. Michael Knoche (Hrsg.): Herzogin Anna Amalia Bibliothek – Kulturgeschichte einer Sammlung. München, Wien 1999, S. 194f. (Bibliothek und Politik: der Fall Fleischhack).

*Westfälischen Autorenlexikon* (1994). Seine Freiligrath-Aufsätze fasste er 1999 in dem Band *Bemühungen um einen in Vergessenheit geratenen Dichter* zusammen.

Am 15. Mai 2021 ist Ernst Fleischhack in Detmold gestorben. Er war ein ungeheuer fleißiger Bibliothekar, Bibliograph und Autor, ein genauer und bele-sener Kollege, der stets bescheiden hinter seine Themen zurücktrat. Die Grabbe-Gesellschaft wird ihn in ehrender Erinnerung behalten.

*Joachim Eberhardt*

PETER SCHÜTZE (DETMOLD)

## Jahresbericht 2020/21

Abermals ist ein Jahr verstrichen, in dem manche darein gesetzte Erwartungen und Hoffnungen enttäuscht worden sind, ein bewegtes Jahr, das uns indessen viel von unserer Bewegungsfreiheit genommen, in einiger Hinsicht geradezu gelähmt hat. Unser Vereinsleben ist weitgehend blockiert worden, Pläne blieben auf der Strecke, zu Fahrten, die bereits gebucht und abgerechnet waren, mussten die Gäste wieder ausgeladen werden, Veranstaltungen durften nicht stattfinden, liebgewonnene Begegnungsstätten nicht betreten werden. Auch der Grabbepensch, zu dem für den 11. Dezember 2020 eingeladen war, musste ausfallen, die zu diesem Termin angekündigten Jahrbücher kamen pünktlich an, mussten aber mit der Post ausgeliefert werden. Eine für April 2020 anberaumte und ausgebuchte Reise nach Brüssel, auf die wir uns ebenfalls vergeblich gefreut hatten, ließ sich nicht auf den Herbst verschieben und auch die für den 9. bis 12. April 2021 geplante Studienfahrt nach Tübingen und Marbach – auf den Spuren Friedrich Hölderlins, Friedrich Schillers, Justinus Kerners und Georg Büchners – musste abgeblasen werden; ein neuer Termin konnte bislang nicht in Aussicht gestellt werden. Großen Respekt verdient in diesem Zusammenhang Carmen Jansen. Sie war mit der Organisation der Fahrten betraut und hatte den gebuchten Hotels, Restaurants und Museen abzusagen und die Rücküberweisung bereits bezahlter Rechnungen zu veranlassen. Sie ist mit all den damit verbundenen Unannehmlichkeiten souverän fertig geworden. Dafür sei ihr an dieser Stelle herzlich gedankt!

Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt – ich schreibe im August 2021 – ist die Pandemie nicht zufriedenstellend eingedämmt worden, und es muss immer noch mit ‚Wellen‘ gerechnet werden, die unseren Vorhaben entgegenschlagen. Weil persönliche Zusammenkünfte nicht immer möglich waren, haben sich seither viele Kontakte in den digitalen Bereich verlagert, auf Internetseiten und in Videokonferenzen. Doch trotz aller Beschränkungen konnten in Lockereiszeiten auch eine Reihe öffentlicher Veranstaltungen und Begegnungen in kleiner Runde stattfinden – unter Beachtung der jeweils aufgestellten Regeln und Vorschriften, versteht sich. Eine Vorstands- und Beiratssitzung konnte am 17. August 2020 abgehalten werden; an unsere Mitglieder erging daraufhin die Einladung zum Besuch des Literatur-Wochenendes der Grabbe- und Hille-Gesellschaft am 11. und 12. September 2020 in der Kulturstiftung Marienmünster. Unter dem Motto „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ (Friedrich Hölderlin) wurden eine Ausstellung, Rezitationen, musikalische Intermezzi und Vorträge geboten, darunter Hans Hermann Jansens „Versuch von Beethoven

über Hölderlin bis zu Grabbe, Hille und Brecht“ unter dem Titel „Das Heroische oder: Wenn Helden nicht mehr nötig sind.“ Die Redebeiträge und Referate sind in der Hille-Post 54/2021 abgedruckt und können auf der Website der Hille-Gesellschaft ([www.peter-hille-gesellschaft.de](http://www.peter-hille-gesellschaft.de)) nachgelesen werden. Die Ereignisse des zweiten Tages fanden ihren Abschluss mit einem Gedenken an Grabbes Grab auf dem Detmolder Weinberg-Friedhof, wo nach guter Tradition ein Blumengebinde der Stadt niedergelegt wurde. Da sich die Grabstätte noch immer in einem beschämend ungepflegten Zustand befindet und dringend neu gestaltet werden sollte, haben wir unsere Mitglieder um kleine Spenden für eine Umgestaltung gebeten. 550 Euro sind bisher zusammengekommen – wir danken sehr für Ihre Unterstützung!

Eine Mitgliederversammlung der Grabbe-Gesellschaft, die laut Satzung „mindestens in jedem zweiten Kalenderjahr“, nach Beschluss vom März 2018 sogar jährlich im ersten Quartal stattfinden sollte, konnte wegen der Pandemie im Jahr 2020 nicht abgehalten werden; auch die anstehende Wahl des Vorstandes war bis dato nicht möglich. Rechtlich sind wir freilich auf der sicheren Seite; denn ein „zur Abmilderung der Folgen der Covid-19-Pandemie“ beschlossenes Gesetz regelt, dass ein Vorstandsmitglied eines Vereins „auch nach Ablauf seiner Amtszeit bis zu seiner Abberufung oder bis zur Bestellung seines Nachfolgers“ im Amt bleibt – daher wurden wir für 2020 auch nicht vom Amtsgericht überprüft. Die Maßgabe gilt vorerst bis Ende 2021. Die Versammlung ist nun für den 10. September 2021 angesetzt, und zwar als ‚Präsenz-MV‘; ein rechtlich mögliches virtuelles Treffen übers Internet einzuberufen, haben wir bislang vermieden, weil nur wenige unserer Mitglieder über die technischen Voraussetzungen verfügen bzw. sich mit ihrer Handhabung auskennen. Der Vorstand könnte auch über eine Briefwahl bestimmt werden. Davon haben wir Abstand genommen, weil mindestens die Hälfte der Mitglieder sich daran beteiligen müsste; weniger Einsendungen können keine Entscheidung herbeiführen; auch kann bei zu wenigen Rückmeldungen der bisherige Vorstand nicht entlastet werden. Nur in einer ‚Präsenz-MV‘, wie sie nun anberaumt ist, haben Abstimmungen unabhängig von der Anzahl der Erschienenen Gültigkeit. Möge die Hoffnung auf ein Wiedersehen nach langer Karenzzeit nicht enttäuscht werden!

Ein Opfer der Pandemie wurde vorläufig auch der Christian Dietrich Grabbe-Preis. Die Modalitäten der Verleihung waren mit dem Lippischen Landestheater Detmold und dem Düsseldorfer Schauspielhaus bereits neu gefasst worden; die in der Krisenzeit angeordneten Theaterschließungen verzögerten jedoch die Veröffentlichung der bereits formulierten Ausschreibung, und in der Folge zog sich Düsseldorf ganz aus dem Projekt zurück. Der Intendant des Landestheaters schlägt eine Fortsetzung ab 2022 vor, bei der jedoch unserer Gesellschaft nur eine untergeordnete Aufgabe zukäme – eine Beteiligung in der Jury und die

Auslobung eines Förderpreises auf eigene Kosten. Über dieses Ansinnen muss im Vorstand noch beraten werden.

Während die Arbeitsgruppe literarischer Gesellschaften (ALG-)Westfalen sich am 10. Oktober 2020 in Münster treffen konnte, um die Arbeit der Vereine unter Coronabedingungen vorzustellen und mögliche Kooperationsprojekte zu besprechen, mussten andere Tagungen, Konferenzen und Planungen übers Internet vermittelt werden. Ein ‚Zoom-Seminar‘ der Universität Bielefeld unter Leitung von Professor Wolfgang Braungart zum Thema *Institutionen der Literatur, Kunst, Kultur in OWL* wurde am 6. Januar 2021 zum Grabbe-Haus geschaltet, wo Hans Hermann Jansen den Studierenden die Situation und die Aufgaben der Grabbe-Gesellschaft erläuterte. Am 12. Februar wurde eine Vorstands- und Beiratssitzung unserer Gesellschaft ebenfalls digital abgehalten. Sie konzentrierte sich auf das zentrale Vorhaben, das uns bis ins Jahr 2022 beschäftigen wird, auf die Ausrichtung der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag von Georg Weerth am 17. Februar 2022. Außer Frage stand, dass viel getan werden musste, um diesen in der Öffentlichkeit wenig beachteten Autor, Revolutionär und Reisenden die gebührende Aufmerksamkeit zu verschaffen. Um die zahlreichen Veranstaltungs- und Präsentationsformen, die ins Kalkül gezogen wurden, finanzieren zu können, mussten Sponsoren gewonnen werden. Mit einer Förderung durch das Land NRW, einer Unterstützung durch die „Regionale Kulturpolitik“ (RKP), mithilfe der Stiftung Standortsicherung des Kreises Lippe und der Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften Berlin (ALG) konnte das Projekt an Strahlkraft gewinnen; auch der Lippische Heimatbund hat eine Spende zugesagt.

Um unser Publikum mit Georg Weerth, seinem Leben und Schreiben vertraut zu machen und laufend über unsere Aktivitäten zu unterrichten, wurde eine Website – [www.weerth200.de](http://www.weerth200.de) – eingerichtet. Beinahe täglich gibt es darauf Neues zu sehen und zu hören. Auf einer Internet-Teamsitzung mit der Stadt Detmold, angeleitet von der Fachbereichsleiterin für Kultur, Dörte Pieper, wurde am 17. Februar 2021, am 199. Geburtstag Weerths, die Website eingeweiht; Bürgermeister Frank Hilker und der Präsident unserer Gesellschaft drückten den Buzzer zur Freischaltung. Sie bildete den Auftakt zu vielen weiteren Aktionen, Ausstellungen, Vorträgen, musikalischen Abenden, Stadtführungen, kündigt sie an, stellt sie vor und steuert mit ihnen auf die Höhepunkte am 17. Februar 2022 zu: auf einen Festakt in der Stadthalle und eine wissenschaftliche Tagung. Das Kolloquium wird in der Lippischen Landesbibliothek abgehalten und beschäftigt sich mit der literarischen Gestaltung geographischer Orte und Landschaften in der Dichtung und den späten Briefen Georg Weerths. Angekündigt sind Referate von Dr. Patrick Eiden-Offe (Berlin), Dr. Bernd Füllner (Düsseldorf), Dr. Katharina Grabbe (Münster), Dr. Peter Schütze (Hagen), Prof. Dr. Florian

Vaßen (Hannover) und Dr. Uwe Zemke (Leeds). Prof. Dr. Lothar Ehrlich (Weimar) wird die Veranstaltung moderieren.

In verschiedenen Rubriken macht uns die Website mit dem Dichter und unseren Aktivitäten vertraut: Mitschnitte und Interviews, Textbeiträge, Lesungen von Gedichten und aus Briefen, Einspielungen, Musik und Graphik sind zum Lesen, Hören und Betrachten bereitgestellt. Die ‚Hörstelle‘ versorgt uns mit Klängen, gesprochen und vertont. Auch Ausgrabungen, Raritäten aus dem deutschen Rundfunkarchiv sind dort zu hören, darunter eine ältere Hörspielproduktion mit dem Schauspieler Rolf Becker. Durch intensive Recherche unseres Geschäftsführers wurde die historische Tonaufnahme des WDR aus dem Jahr 1977 entdeckt und der Lizenzerwerb ermöglicht uns, diese ein Jahr lang in der „Hörstelle“ zu veröffentlichen. Unter dem Titel *Hier wird Geld verdient* wurden Weerths *Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* mit seinem Romanfragment verquickt und zu einem knapp 2-stündigen Hörspiel verarbeitet. Wir haben es „filettiert“, das heißt in 22 Einzelabschnitte aufgeteilt, so dass ein tägliches Hineinhören mit überschaubarem Zeitaufwand Vergnügen bereiten dürfte.

Das ‚Tagebuch‘ berichtet in loser Folge über Aktionen für das Projekt und veröffentlicht Beiträge der Verantwortlichen, unter der Überschrift ‚Presse – Freiheit – Menschen – Recht‘ wird der Bedeutung Weerths für die heutige Zeit Rechnung getragen. Die ‚Sehbar‘ schließlich serviert Annäherungen der bildenden Kunst an Georg Weerth. Ein besonderer Gewinn ist, dass der prominente Detmolder Künstler Rainer Nummer sich des Themas angenommen an und sich mit einer Fülle von Porträtskizzen am Projekt beteiligt. Mit seinen in unterschiedlichsten Variationen und Kombinationen hingeworfenen Bildnissen versucht Nummer den Wesenszügen des Dichters, seiner Vielseitigkeit und seinen charakterlichen Eigenarten auf die Spur zu kommen. Einige seiner Entwürfe werden auch die ‚Banner‘ einer Ausstellung zieren, die ihren Platz im Detmolder Rathaus und der Landesbibliothek findet und dann auf Wanderschaft gehen soll.

Die Rubrik ‚Das Kollektiv‘ gibt Auskunft über alle am Projekt Mitwirkenden; darunter finden sich Namen, die jedem an Satire und Kabarett interessierten Westfalen bekannt vorkommen dürften: Fritz Eckenga, Bernd Giesecking, Erwin Grosche und Hans Zippert. Sie haben eine Reihe von Gedichten aufgenommen, die auf der Website zu hören sind. Doch ihr wesentlicher Beitrag ist erst ab Oktober zugänglich. Im März 2021 wurde in Marienmünster, im ehemaligen Scheunentrakt der Abtei, ein Tonstudio eingerichtet. Dort standen die Mikrofone für ein Hörspiel: *Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* von Georg Weerth. Die satirischen Texte, die kapitelweise in der Kölnischen und in Revolutionszeiten in der Neuen Rheinischen Zeitung erschienen, bieten eine boshafte Milieu- und Sittenschilderung des Handels und seiner rücksichtslosen Betreiber um 1848. Peter Schütze hat die Episoden in die Dramaturgie

eines Hörspiels übersetzt und gemeinsam mit den vier Künstlern und Hans Hermann Jansen aufgenommen. Darüber hinaus hat das Ensemble einige der schönsten und frechtesten Gedichte Weerths gesprochen. Die CD-Einspielung wird im Herbst an die Öffentlichkeit gebracht.

So hinderlich und bedrückend die einschneidenden Maßnahmen auch sind, die wir der Coronakrise wegen hinnehmen mussten (und vielleicht noch länger müssen), vielleicht können wir in der zunehmenden Digitalisierung, die Erkundungen und Verständigungen über den Bildschirm leitet, doch auch eine Bereicherung erkennen. Die Begleitung unseres Weerth-Projektes mit einer Website – die ohne die Covid 19-Umstände vielleicht gar nicht eingerichtet worden wäre – bietet unübersehbare Vorteile und verschafft dem Dichter und unseren eigenen Aktivitäten eine zuvor kaum vorstellbare Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit. Wir freuen uns über ihre intensive Nutzung.

Es ist ja nicht mehr von der Hand zu weisen, dass wir, ganz unabhängig von den durch die Pandemie erzwungenen Einschränkungen des öffentlichen Lebens, mehr und mehr auf digitale Verkehrsformen angewiesen sein werden. Sich ihrer zu bedienen möchte ich auch unseren Mitgliedern ans Herz legen; der Internet-Zugang ist ein Element des täglichen Lebens geworden. Wir können dieser Entwicklung nicht aus dem Wege gehen und sollten die digitalen Einrichtungen und Angebote nutzen, sofern und wo sie nicht unseren persönlichen Interessen und Wünschen widersprechen. Mit der Frage, auf welche Weise die Digitalisierung unser Sozialleben verändere, beschäftigte sich auch die Zukunftskonferenz DETMOLD. DIGITAL! vom 19. bis 21. Februar 2021. Von uns hat Hans Hermann Jansen daran teilgenommen. Als digitale Veranstaltung fand auch die 14. OWL Kulturkonferenz im Februar 2021 statt, zum Thema „Transformer – Neue Bedingungen im Kulturbereich“.

Auch im Buchwesen müssen wir uns immer häufiger auf digitale Veröffentlichungen einstellen. Oft erscheinen neue Publikationen parallel im Buchhandel und als digitale Edition. Das gilt auch für einen Band, den der Direktor der Lippischen Landesbibliothek, Joachim Eberhardt, sich stützend auf Vorarbeiten von Maria Kock, herausgegeben hat: Alfred Bergmann: *Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945. Chronik und Briefe* (Vgl. die Besprechung in diesem Band). Wer den Gang zur Buchhandlung scheut, kann diesen wichtigen Beitrag des bedeutenden Grabbeforschers und Archivars zur Detmolder Kulturgeschichte jederzeit über die Website der Bibliothek ([www.llb-detmold.de](http://www.llb-detmold.de)) einsehen.

Eine weitere Neuerscheinung, die ich hier empfehlen möchte, ist der von Hubert Fricke und Stephan Teiwes verfasste Bildband *Bruno Wittenstein (1876-1968)*, den der Verlag für Regionalgeschichte in Bielefeld herausgebracht hat. Das prächtig ausgestaffierte Buch wurde am 30. Juni 2021 im Schloss Brake

vorgestellt. Es gibt Leben und Werk des Porträt- und Landschaftsmalers wieder, der als Schüler bei Franz Lenbach in München studiert hat und über Hamm 1904 nach Detmold kam, wo er Mitbegründer des Lippischen Künstlerbundes wurde und die meiste Zeit seines langen Lebens verbracht hat. Zu Unrecht vergessen sind seine ausdrucksstarken, vom Impressionismus geprägten Gemälde – zu Unrecht, wie der vorzüglich gestaltete Band beweist. Für uns Grabbeaner ist diese Wiederentdeckung besonders reizvoll, weil Wittenstein drei Grabbe-Porträts hinterlassen hat, die im Charakter stark voneinander abweichen. Das erste ist von biedermeierlicher Dignität, das zweite zeigt einen kränklichen hageren Grübler, das dritte, das 1939 offenbar vor den Nazis verborgen werden musste, weil es ihrer Sicht des Dichters trotzte, ist das unheimliche Bildnis eines vom Tode Gezeichneten.

Abschied vom Leben: Stets bemüht und hilfsbereit, so kannten wir den Bibliothekar Ernst Fleischhack, wenn wir uns bei der Büchersuche in der Landesbibliothek nicht zurechtfinden. Er wirkte wie verwachsen mit seinem Arbeitsplatz. Auch als Bibliograph und Autor – zum Beispiel des *Lippischen Autorenlexikons* von 1986 – hat er sich um das literarische Leben seines Umkreises verdient gemacht. Am 15. Mai 2021 ist Ernst Fleischhack hochbetagt, im Alter von 95 Jahren, von uns gegangen. Auch bedauern wir sehr das Ableben unseres Mitglieds Marlies Bach, die über lange Jahre unseren Einladungen gefolgt ist und kaum eine Veranstaltung, kaum eine Studienfahrt ausgelassen hat, immer freundlich und mit anhaltendem Interesse. Wir werden sie in bester Erinnerung behalten.

Neue Wege auszuprobieren, das hat uns die Pandemie gelehrt, aber nichts fahrlässig dem Vergessen preisgeben, sondern im Gegenteil den künstlerischen Reichtum, dem wir uns gewidmet haben, ins Künftige zu transportieren und über ungewisse Zeiten zu retten, das bleibt Ansinnen und Aufgabe einer literarischen Gesellschaft. Angesichts der lebensbedrohlichen Katastrophen, die uns ängstigen, scheint mir das wichtiger denn je zu sein. Die kulturelle Ausgestaltung unserer Welt ist der unentbehrliche Begleitschutz unseres Daseins, und daran teilzunehmen, laden wir Sie erneut ein, in der Hoffnung auf Begegnungen, wie wir sie doch so häufig und mit Gewinn gepflegt haben und uns in naher Zukunft erneut wünschen. Es ist ja wahr, manches Versprechen konnte in den vergangenen beiden Jahren nicht eingehalten werden, mit fröhlicher Gemeinsamkeit mussten wir sparsam umgehen. Aber es ist nicht angemessen, jetzt einen larmoyanten Ton anzuschlagen. Nicht viel von dem, was wir für Sie vorbereitet haben, haben Sie bis jetzt wahrnehmen können. Doch belegt vielleicht dieser Lagebericht: Hinter den Kulissen hat sich manches getan. Und die Zukunft ist noch nicht zu Ende.



LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

## Alfred Bergmann und der Weimarer Literaturhistoriker Wolfgang Vulpius – eine Gelehrtenfreundschaft im geteilten Deutschland (1949-1972)

In den *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft* gratuliert die literarische Vereinigung ihrem Ehrenmitglied und Vorsitzenden von 1948 bis 1952, Prof. Dr. Alfred Bergmann, zum 85. Geburtstag am 23. Juli 1972. Der Gründer des Grabbe-Archivs der Lippischen Landesbibliothek (1938) und der neuen Grabbe-Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg befindet sich zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt seines wissenschaftlichen Schaffens: Der sechste Band der seit 1960 erscheinenden historisch-kritischen Ausgabe der *Werke und Briefe*<sup>1</sup> sowie die *Grabbe-Bibliographie*<sup>2</sup> sind redaktionell abgeschlossen und werden im nächsten Jahr herauskommen. Damit krönt Bergmann sein umfangreiches Lebenswerk, in dem Studien zu Christian Dietrich Grabbes Leben, Werk und Rezeption im Zentrum stehen.<sup>3</sup>

In Detmold genießt der hier seit 1938 lebende Handschriftensammler, Bibliothekar und Nestor der Grabbe-Forschung hohe Anerkennung, und 1963 erhielt er das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. Dass die Würdigung zu seinem 85. Geburtstag nicht aus der Feder eines Repräsentanten des wissenschaftlichen oder kulturellen Lebens Lippe-Detmolds, Westfalens oder der Bundesrepublik stammt, überrascht die Leser der *Mitteilungen* freilich, als sie vor der Lektüre die Ankündigung zur Kenntnis nehmen: „Die Grabbe-Gesellschaft gratuliert herzlich und hofft, dem Jubilar mit dem folgenden Beitrag von Herrn Dr. Wolfgang Vulpius, Weimar, eine besondere Freude zu machen.“<sup>4</sup>

Es kann nur darüber spekuliert werden, ob die Mitglieder der Grabbe-Gesellschaft damals wussten, wer der Autor der Laudatio war. Sicher erinnerten sich

- 
- 1 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. Vgl. dazu Lothar Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“. Alfred Bergmann und die historisch-kritische Gesamtausgabe. In: *Grabbe-Jahrbuch* 36 (2017), S. 98-149.
  - 2 Alfred Bergmann: *Grabbe Bibliographie*. Amsterdam 1973 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 3).
  - 3 Ernst Fleischhack: *Bergmann-Bibliographie*. 1907-1967. Detmold 1967 (167 Titel).
  - 4 Wolfgang Vulpius: Alfred Bergmann zur Vollendung seines 85. Lebensjahres. In: *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft*, Detmold, Nr. 13, Juli 1972, unpag. Vorsitzender der Grabbe-Gesellschaft zu dieser Zeit war Ernst Schnelle.

bei der Nennung seines Namens einige an Goethes Frau Christiane oder an ihren Bruder, den Weimarer Bibliothekar und Verfasser des Bestsellers *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1797-1800), Christian August Vulpius (1762-1827). Dass es sich bei Wolfgang Vulpius tatsächlich um seinen Urenkel handelt, mit dem Alfred Bergmann seit 1925 gelegentlich zusammenarbeitet und befreundet ist, dürfte in Detmold den wenigsten bekannt gewesen sein, zumal seine Weimarer Zwischenzeit (1928-1937) öffentlich kaum wahrgenommen worden war. Sie blieb durchweg im Schatten seiner weit ausstrahlenden Praxis als Grabbesammler und -Forscher seit spätestens 1907. Insofern besteht die Bedeutung des Jubiläumsbeitrags von Vulpius auch darin, dass er erstmals an Bergmanns frühere Tätigkeit in Weimar, insbesondere im Goethe- und Schiller-Archiv und in der Goethe-Gesellschaft sowie gleichermaßen an seine Forschungen zur Klassik und zu Grabbe erinnert. Während diese Etappe im Leben Bergmanns bereits dargestellt wurde<sup>5</sup>, beabsichtigt die vorliegende Studie, auf der Grundlage seines in der Lippischen Landesbibliothek liegenden Nachlasses<sup>6</sup>, die in der Forschungsgeschichte weitgehend unbekannt Beziehung zwischen beiden Gelehrten im geteilten Deutschland zu rekonstruieren. Die seit ihrer Veröffentlichung nicht wieder zur Kenntnis genommene und daher noch nicht ausgewertete Gratulationsschrift des 74jährigen Vulpius für die *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft* zum 85. Geburtstag Bergmanns (und dessen briefliche Reaktion darauf) markiert den Abschluss einer nahezu 50jährigen Freundschaft bis ins hohe Alter und skizziert die Phasen ihrer literaturgeschichtlichen Zusammenarbeit.

Bereits 1925/26, während der vom Chef des Insel-Verlags Anton Kippenberg (1874-1950) initiierten Herausgabe der *Bibliographie der selbständig erschienenen Werke von Christian August Vulpius 1762-1827*<sup>7</sup>, erweist sich der etwa ein Jahr-

- 
- 5 Burkhard Stenzel: „Niemand kann zween Herren dienen“. Zur Goethe- und Grabbeforschung Alfred Bergmanns in Weimar (1928-1937). In: Grabbe-Jahrbuch 30/32 (2011/12), S. 213-255.
  - 6 Lippische Landesbibliothek Detmold, Slg 12, Nr. 374. Briefwechsel Wolfgang Vulpius und Alfred Bergmann. Er umfasst die Jahre 1926 bis 1935 und 1949 bis 1972 und besteht aus insgesamt 51 zumeist handschriftlichen Briefen und Karten von Vulpius und 63 Durchschlägen zu Typoskripten von Bergmann. Daneben sind noch zahlreiche Korrespondenzen mit Weimar überliefert, vor allem wissenschaftliche Anfragen an das Goethe- und Schiller-Archiv (49 Durchschläge von Briefen Bergmanns, 48 Antworten des Archivs im Zeitraum 1910-1972. In: Nr. 412). Vgl. außerdem Nr. 410 (verschiedene Institutionen) und 411 (Goethe-Gesellschaft). Dem Direktor Dr. Joachim Eberhardt und seiner Mitarbeiterin Claudia Dahl sei für die Unterstützung herzlich gedankt. Die Bibliothek stellte ausgewählte Briefe als Scans zur Verfügung und erlaubte die Veröffentlichung von Auszügen.
  - 7 Wolfgang Vulpius, Alfred Bergmann: Bibliographie der selbständig erschienenen Werke von Christian August Vulpius 1762-1827. In: Jahrbuch der Sammlung

zehnt ältere Bergmann, der gleichzeitig dessen bedeutende Goethe-Sammlung katalogisiert, als der erfahrene Ratgeber und Helfer, von dem Vulpius gleich eingangs gesteht: „Alfred Bergmann ist mir damals zum Lehrer geworden, zum Meister und – im Ethos der wissenschaftlichen Arbeit – zum Vorbild. Für das Handwerk meiner späteren bibliothekarischen und bibliographischen Arbeit habe ich von ihm das Beste gelernt.“<sup>8</sup> Daher verweist er jedoch zunächst nicht auf die Grabbe-Studien des Jubilars, sondern auf seine grundlegenden Editionen während seiner Mitarbeit in der „Thüringischen Historischen Kommission für das Carl August-Werk“, einem Forschungsprojekt von 1928 bis 1933 über den Großherzog von Sachsen-Weimar und Eisenach: *Carl August-Bibliographie*<sup>9</sup>, *Carl Augusts Begegnungen mit Zeitgenossen*<sup>10</sup>, *Briefe des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar an seine Mutter die Herzogin Anna Amalia*.<sup>11</sup>

Schon in den ersten Jahren seiner Arbeit im Thüringischen Staatsarchiv und im Goethe- und Schiller-Archiv kooperiert Bergmann, zunächst gefördert durch den Vizepräsidenten Anton Kippenberg, mit den Philologen der Goethe-Gesellschaft. Von 1933 bis 1937 arbeitet er im Archiv als Bibliothekar und nebenbei als Schriftführer der größten deutschen literarischen Gesellschaft. Der genaue Kenner der lokalen Verhältnisse Wolfgang Vulpius, der 1922 in München bei Franz Muncker über *Rinaldo Rinaldini als ein Lieblingsbuch seiner Zeit* promoviert wurde<sup>12</sup> und in jenen Jahren in Weimar als Studienrat arbeitete, hebt hervor, dass Bergmann bereits 1933 die umfangreiche internationale Sammlung *Das Welt-Echo des Goethejahres* (1932) in der Zeitschrift *Inter Nationes* und im Weimarer Böhlau-Verlag herausgab.<sup>13</sup> Unerwähnt bleibt allerdings seine im Auftrag des Vorstands 1934 für das 50. Jubiläum 1935 verfasste *Geschichte der Goethe-*

---

Kippenberg, Bd. 6. Leipzig 1926, S. 65-127; Nachtrag: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 10. Leipzig 1935, S. 311-315.

- 8 Vulpius: Bergmann (Anm. 4), o.S. Siehe etwa: Schiller-Bibliographie 1893-1958. Weimar 1959; Schiller-Bibliographie 1959-1963. Berlin, Weimar 1967.
- 9 Carl August-Bibliographie. Von Alfred Bergmann. Mit einem Geleitwort von W. Andreas. Jena 1933 (Jenaer Germanistische Forschungen, 20).
- 10 Carl Augusts Begegnungen mit Zeitgenossen. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Briefen und Berichten, Tagebuchaufzeichnungen und Selbstzeugnissen. Gesammelt und hrsg. von Alfred Bergmann. Weimar 1933.
- 11 Briefe des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar an seine Mutter die Herzogin Anna Amalia Oktober 1774 bis Januar 1807. Hrsg. von Alfred Bergmann. Jena 1938 (Jenaer Germanistische Studien, 30).
- 12 Wolfgang Vulpius: Rinaldo Rinaldini als ein Lieblingsbuch seiner Zeit; literaturhist. untersucht. Phil. Diss. München 1922 (Masch.).
- 13 Alfred Bergmann: Das Welt-Echo des Goethejahres. In: *Inter Nationes* bzw. Weimar 1932.

*Gesellschaft*, die Präsident Julius Petersen (1878-1941) und Anton Kippenberg wegen allzu positivistischer Anlage und Darstellung ablehnten,<sup>14</sup> was – neben anderen persönlichen Konflikten mit dem Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs und des Goethe-Nationalmuseums, Hans Wahl (1885-1949), sowie seinem Mitarbeiter, dem Herausgeber des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft von 1924 bis 1936, Max Hecker (1870-1948) – die Arbeitsatmosphäre verschlechterte und 1937 schließlich zur Trennung von Weimar führte.<sup>15</sup>

Dass Vulpius seinen Beitrag mit einer Würdigung von Bergmanns Weimarer immerhin neun Jahre wählender wissenschaftlicher Praxis eröffnet, die dem Detmolder Publikum wohl weitgehend unbekannt gewesen sein dürfte, und sich erst dann seinem Wirken für Grabbe seit der Gymnasialzeit (1904) zuwendet, ermöglicht ihm, eine biographie- und werkgeschichtliche Affinität zwischen den letztlich „peripheren“ Arbeiten zur Weimarer Klassik und den „außerordentlichen“ zu Grabbe zu verdeutlichen: „Was die Goethephilologie durch namhafte Vertreter im Laufe eines halben Jahrhunderts geleistet hat, versuchte Bergmann als einzelner für seinen ‚Helden‘ zu vollbringen.“<sup>16</sup> Und er führt dazu mehrere Standardwerke der älteren positivistischen Goetheforschung an, zu denen der Detmolder Jubilar bemerkenswerte Äquivalente für Grabbe geschaffen habe:

– *Goethes Gespräche* von Woldemar bzw. Flodoard von Biedermann = *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen*<sup>17</sup>

14 Vgl. Stenzel: „Niemand kann zweien Herren dienen“ (Anm. 5) S. 227-230. Zu ergänzen wäre, dass Bergmann die daraufhin entstandene Schrift *Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft* von Wolfgang Goetz. Weimar 1936, für die Deutsche Literatur-Zeitung so kritisch besprach, dass die Rezension „mit Rücksicht auf den damaligen Präsidenten der Goethe-Gesellschaft [Julius Petersen]“ nicht erschien. Bergmann publizierte sie Jahrzehnte später in: *Drei Krebse*. Detmold 1964 (Grabbe-Privatdrucke. Hrsg. von Alfred Bergmann, 6), S. 67-79.

15 Vgl. Stenzel: „Niemand kann zweien Herren dienen“ (Anm. 5), S. 232-239.

16 Vulpius: Bergmann (Anm. 4), o. S.

17 *Goethes Gespräche*. Hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. 10 Bände. Leipzig 1889-1896; Zweite, durchgesehene und stark vermehrte Auflage. Hrsg. von Flodoard Freiherr von Biedermann. 5 Bände. Leipzig 1909-1911. Vulpius erwähnt nur diese alten Ausgaben, nicht aber die zu dieser Zeit (1972) bereits erscheinenden neuen: *Goethe. Begegnungen und Gespräche*. Hrsg. von Ernst und Renate Grumach. Berlin 1965ff. und *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. Zürich, Stuttgart 1965ff.; Alfred Bergmann: *Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen*. Weimar 1930. Vgl. die spätere, erweiterte Auflage: *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*. Stuttgart 1968.

- *Goethe und seine Welt* von Hans Wahl = *Christ. Dietr. Grabbe. 1801-1836. Sein Leben in Bildern*<sup>18</sup>
- *Chronik von Goethes Leben* von Franz Götting = *Christian Dietrich Grabbe. Chronik seines Lebens. 1801-1836*<sup>19</sup>
- *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen* von Julius W. Braun und *Goethe und seine Kritiker* von Oscar Fambach = *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*<sup>20</sup>
- *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* von Elise von Keudell = *Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold*<sup>21</sup>

Zielpunkt der Beschreibung von Bergmanns ausgeprägtem „Arbeitsethos“ steht seine lang geplante historisch-kritische Ausgabe der *Werke und Briefe*, die seit 1953 eine Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft erhielt: „Er war damals 66 Jahre alt, hatte also die Grenze erreicht, an der sich die meisten Menschen zur Ruhe setzen – er aber bewältigte noch eine Aufgabe, wie sie auf dem Felde der Philologie nur selten von einem einzelnen vollbracht worden ist.“<sup>22</sup> Vulpius lobt insbesondere die Gestaltung des Apparates mit der ausführlichen Beschreibung der Handschriften, der Darbietung aller Fassungen und Varianten sowie der intensiven Kommentierung der Textstellen. Hierbei ist er jedoch unkritisch und verkennt das Format einer solchen Edition, wenn er feststellt: „Die Erläuterungen überbieten durch Ausgiebigkeit alles, was bisher in Werkausgaben geboten wurde. Sie sind wahre Fundgruben der Literaturwissenschaft und Geschichte.“<sup>23</sup>

---

18 *Goethe und seine Welt*. Hrsg. von Hans Wahl [...]. Leipzig 1932; *Christ. Dietr. Grabbe. 1801-1836. Sein Leben in Bildern*. Leipzig 1936.

19 *Chronik von Goethes Leben*. Zusammengestellt von Franz Götting. Wiesbaden 1949, Frankfurt a. M. 1963; Alfred Bergmann: *Christian Dietrich Grabbe. Chronik seines Lebens. 1801-1836*. Detmold 1954.

20 *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1773-1812, gesammelt und hrsg. von Julius W. Braun. 3 Bde. Berlin 1883-1885. Reprint Hildesheim 1969, *Goethe und seine Kritiker*. Die wesentlichen Rezensionen aus der periodischen Literatur seiner Zeit [...]. Von Oscar Fambach. Düsseldorf 1953; *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1958-1966.

21 *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. Ein Verzeichnis der von ihm ausgeliehenen Werke. Bearb. von Elise von Keudell. Weimar 1931; Alfred Bergmann: *Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold* 1965.

22 Dieses und die folgenden Zitate Vulpius: Bergmann (Anm. 4), o. S.

23 Vgl. dazu Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), S. 122-126.

Um Bergmann nicht nur als ‚Schreibtischgelehrten‘ zu würdigen, erwähnt Vulpius, dass er sich 1945 als kommissarischer Leiter der Lippischen Landesbibliothek große Verdienste erworben habe, indem er diese „strapazenreiche Aufgabe mit Umsicht und Bravour“ bewältigte.<sup>24</sup> Am Ende seiner Gratulation aus dem anderen Teil Deutschlands kennzeichnet der Weimarer Freund den Charakter des Detmolder Wissenschaftlers:

An seinem 85. Geburtstag darf Alfred Bergmann sich sagen, daß er sein Leben in seltenem Maße genutzt, daß er durch Willensstärke Hindernisse und gesundheitliche Anfeindungen überwunden und sein Ziel unbeirrt verfolgt hat. Wir danken ihm heute für das Vorbild an Hingabe, Leistung und Sorgfalt, das er uns im Dienst der Wissenschaft gegeben hat.

Neben dieser öffentlichen Würdigung in den *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft* sendet der 74jährige „alte Lehrling“ Wolfgang Vulpius eine persönliche Glückwunschkarte nach Detmold:

[recto]

Glückliche Reise  
durch abendlich befriedetes Land  
wünschen  
dem 85jährigen Alfred Bergmann  
Wolfgang und Else Vulpius  
Weimar, 14. Juli 1972. /

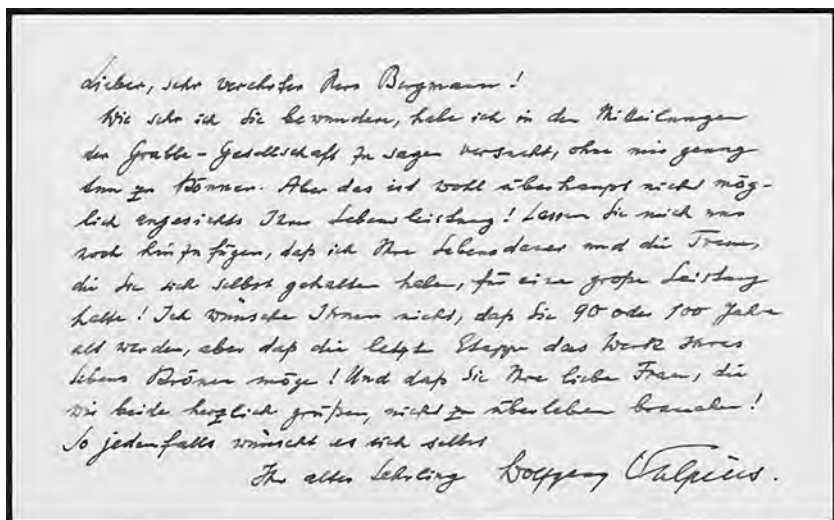
[verso]

Lieber, sehr verehrter Herr Bergmann!  
Wie sehr ich Sie bewundere, habe ich in den Mitteilungen der Grabbe- Gesellschaft zu sagen versucht, ohne mir genug tun zu können. Aber das ist wohl überhaupt nicht möglich angesichts Ihrer Lebensleistung! Lassen Sie mich nur noch hinzufügen, daß ich Ihre Lebensdauer und die Treue, die Sie sich selbst gehalten haben, für eine große Leistung halte! Ich wünsche Ihnen nicht, daß Sie 90 oder 100 Jahre alt werden, aber daß die letzte Etappe das Werk Ihres Lebens krönen möge! Und daß Sie Ihre liebe Frau, die wir beide herzlich grüßen, nicht zu überleben brauchen! So jedenfalls wünscht es sich selbst

Ihr alter Lehrling    Wolfgang Vulpius.

---

24 Vulpius zitiert hier den Direktor der Lippischen Landesbibliothek Karl-Alexander Hellfaier.



Wolfgang Vulpius an Alfred Bergmann, Weimar, 14. Juli 1972

Lippische Landesbibliothek Detmold, Slg 12, Nr. 374

Unter dem 30. Juli 1972 bedankt sich Alfred Bergmann, auch im Namen seiner Frau, in einem sehr realistischen Brief für die herzlichen Wünsche zum 85. Geburtstag.<sup>25</sup> Er gesteht, „daß ich mich kaum über etwas mehr gefreut habe, als über die Laudatio in den Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft, zumal ich davon völlig überrascht worden bin [...]“. Vor allem ist er davon beeindruckt, dass sich die Würdigung nicht nur auf seine Grabbe-Studien beschränkt, sondern eine „Gesamtschau“ geboten habe, „die recht geeignet ist, der Meinung entgegenzutreten, als hätte ich nie in meinem Leben etwas anderes gesehen, getrieben und lesenswert gefunden als Grabbe, gehöre mithin zu jener bedauernden Klasse von Menschen, die mit Scheuklappen durch die Welt laufen.“ Trotz allem Stolz auf seine lebenslangen Bemühungen um den Detmolder Dramatiker, die ihn Anerkennung einbrachten, spricht aus diesen Worten zugleich die Enttäuschung, dass er meist lediglich als Grabbe-Forscher wahrgenommen wird und nicht als vielseitig interessierter und arbeitender Wissenschaftler, der sich mit der modernen deutschen und der Weltliteratur beschäftigte.<sup>26</sup>

Und was seine „Grundlagenforschung“ zu Grabbe betrifft, die die akademische literaturwissenschaftliche Community mit Skeptizismus begleitete,<sup>27</sup> ist er überzeugt, dass sie Bestand haben wird. Seinem Weimarer Freunde gegenüber räumt Bergmann ein, dass er insofern „gerade in letzter Zeit allerhand Anlaß hatte, über allzu oberflächliche oder von völlig irrigen Voraussetzungen ausgehende und darum zu schiefen Urteilen kommende Kritiken verärgert und mißmutig zu sein.“ Dazu wird er im Dezember 1974 in den *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft* in einem *Nachwort des Bearbeiters* der historisch-kritischen Gesamtausgabe ausführlich Stellung beziehen, mit einem Text, den er wohl schon im Umfeld seines 85. Geburtstages vorbereitet.<sup>28</sup>

---

25 Alfred Bergmann an Wolfgang Vulpius, Detmold, 30. Juli 1972. Zitate nach dem Durchschlag des Typoskriptes. Im Unterschied zu Vulpius Schreiben, die sich wohl vollständig in der LLB befinden, sind im Vulpius-Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar die Originalbriefe von Bergmann nicht überliefert. Bestand 114: Vulpius-Nachlass (von Christian August bis zu Melchior Vulpius, einziger Sohn von Wolfgang Vulpius).

26 Vgl. z. B. Burkhard Stenzel: „Soll auch die Weltliteratur in Zonen aufgeteilt sein?“ Rowohlts Rotations-Romane im Urteil Alfred Bergmanns. Mit einem unveröffentlichten Briefwechsel. In: *Grabbe-Jahrbuch* 35 (2016), S. 218-231.

27 Vgl. Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), insbes. S. 98 und 117-121.

28 Alfred Bergmann: Die historisch-kritische Ausgabe von Grabbes Werken und Briefen. Göttinger Akademie-Ausgabe. Ein Nachwort des Bearbeiters. In: *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft*, 17. Dezember 1974.



Gegenüber den im *Nachwort* vehement bestrittenen editionsphilologischen Defiziten der Ausgabe ist der selbstkritische Gestus des letzten Briefes an Vulpius erstaunlich, als er ihm anvertraut, „es gehört aber zu den roten Zahlen dieses Tages der Bilanz, daß ich hin und wieder der Mahnung: Schuster bleib bei deinen Leisten! untreu geworden bin und mich auf Gebiete begeben habe, wo ich nicht hingehört habe.“ Ob diese Einschätzung auf die Ausgabe („...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“) oder auf andere wissenschaftlichen oder literarischen Vorhaben zu beziehen wäre, muss unklar bleiben.<sup>29</sup>

Mit den anlässlich von Alfred Bergmanns 85. Geburtstags gewechselten beiden Episteln endet der von 1926 bis 1935 und von 1949 bis 1972 währende Briefwechsel zwischen dem Detmolder und dem Weimarer Wissenschaftler.<sup>30</sup>

## II

In den Jahren nach dem Ausscheiden Alfred Bergmanns aus dem Goethe- und Schiller-Archiv am 30. September 1937 und seiner Übersiedlung nach Detmold (Arbeitsbeginn in der Lippischen Landesbibliothek am 1. April 1938)<sup>31</sup> ruht die persönliche Beziehung, zumal Wolfgang Vulpius von 1939 bis 1945 im Felde steht und Bergmann nach seinem Bruch mit Hans Wahl und Anton Kippenberg Distanz zu Weimar wahrt. Den abgerissenen Faden nimmt er jedoch nach dem Kriege wieder auf, und zwar in für ihn typischer Weise im unmittelbaren Zusammenhang mit wissenschaftlichen Vorhaben. Zunächst beginnt er am 3. Dezember 1947 eine Korrespondenz mit der Mitarbeiterin und späteren Herausgeberin der Schiller-Nationalausgabe, Lieselotte Blumenthal, über Editionsprinzipien für seine geplante historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke und Briefe Grabbes.<sup>32</sup>

Erst unter dem 31. Januar 1949 wendet sich Alfred Bergmann an Wolfgang Vulpius. Er interessiert sich für die in Detmold an Ferdinand Freiligrath

29 In dem überaus reichhaltigen Nachlass Bergmanns in der LLB finden sich nicht nur literaturwissenschaftliche, publizistische und journalistische Texte, sondern auch literarische.

30 Die Korrespondenz zwischen Bergmann und Vulpius von ihrer Zusammenarbeit an der Christian August Vulpius-Bibliographie (Anm.7) bis in die gemeinsamen Weimarer Jahre bleibt in diesem Beitrag unberücksichtigt.

31 Dazwischen ist Bergmann wiederum für Kippenbergs Verlag tätig, bis er die definitive Zusage der Lippischen Landesbibliothek erhält, mit seiner Handschriften- und Bücher-Sammlung das Grabbe-Archiv zu gründen.

32 Vgl. Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), S. 101-104 und 128-133.

Den 30. Juli 1972.

Liebe Frau und lieber Herr Vulpus!

Es fällt mir nicht ganz leicht, für das, was ich aus Anlaß meines fünfundsiebzigsten Geburtstags von Ihrer Seite erfahren habe, die rechten Worte zu finden. Ich möchte dazu sagen, daß ich mich kaum über etwas mehr freut habe, als über die Laudatio in den Mittlungen der Grabes-Gesellschaft, umso ich davon völlig überrascht worden bin, aber dann müßte ich fürchten, daß es hieße: Da sieht man es wieder: Lob ist ihm doch das Schöinste! In Wirklichkeit ist es etwas anderes. Gewiß lehne ich nicht, daß mir Ihre Anerkennung und Würdigung meines Schaffens wohlgefallen haben, und dies um so mehr, als ich gerade in letzter Zeit allerhand Anlaß hatte, über allzu oberflächliche oder von völlig irrigen Voraussetzungen ausgehende und darum zu schiefen Urteilen kommende Kritiken verärgert und mismutig zu sein. Was Sie geschrieben haben, war endlich einmal das, was man hier, wo es immer nur auf Grabes anzukommen scheint, die recht wußte oder gelten lassen wollte, eine Gesamtschau, die recht geeignet ist, der Meinung entgegenzutreten, als hätte ich nie in meinem Leben etwas anderes gesehen, getrieben und leistungswert erbracht als Grabes, gehöre mithin zu jener bedauerwerten Klasse von Menschen, die mit Scheuklappen durch die Welt laufen. Nein! Was die eigentliche Ursache meiner großen Freude gewesen ist, das ist die freundschaftliche Gedankung, die Sie geübt haben, diese Worte über mich zu schreiben, und die Erkenntnis, daß ich mit meinen Bemühungen nicht nur auf dem Druckpapier und in der einen oder anderen Bibliothek einige Spuren hinterlassen habe, sondern auch in Herz und Haltung einiger Menschen! Ich finde auf eine so schöne Weise in Ihrer Darstellung bestätigt, was auch meine Ansicht ist: mag der Schriftsteller Fehler begehen und Irrtümern ausgesetzt gewesen sein, das Entscheidende ist doch, daß er sich gegen die Gebote des Ethos des Schriftstellers nie veründigt hat.

Ich habe in meinem Leben das Glück gehabt, immer wieder vor Aufgaben gestellt zu werden oder mir selbst stellen zu können, die meiner Neigung und meinen Fähigkeiten entsprachen, es gehört aber zu den roten Zahlen dieses Jahres der Bilanz, daß ich bin und wieder der Mahnung: achuster, bleib bei deinem leinsten antea geblieben bin und mich auf Gebiete begeben habe, wo ich nicht hingehört habe. Was ich zur Grundlagenforschung habe leistetere können, wird sicherlich für eine Weile Geltung haben, und auch die Grabes-Ausgabe, die beiden Briefbände insbesondere, nicht die veralten. Wenn ich aber bedenke, wie lange die Buchhändler-Ausgabe Fritz Bergmanns "Mein Buchhändler-Ausgabe" war und wie auch sie heute von einer scharfen Kritik halbeswegs und durch eine neue ersetzt werden soll, so kann ich daran sein gut erkennen, wie es auch der meinen einiges "Bücherei" anders ergehen wird. Mein unvermeidbare Schicksal kümmert mich nicht, wohl aber, daß so manches unangeführt geblieben ist, wozu ich in all den Jahren viel Material zusammengetragen habe und was sicherlich geschrieben worden wäre, wenn ich zu Zeiten mit meiner Zeit speziesamer umgegangen wäre.

Ohne daß ich es gewollt habe, ist nun mein herzlichster Dank ganz ans Ende meines Briefes gerückt. Er gilt in gleicher Weise Ihrer Würdigung meiner Arbeit wie Ihren Glückwünschen, in den auch Ihre liebe Frau einbezogen ist.

Zugleich im Namen meiner Frau und meiner Schwägerin (die einmal Ihr Gast gewesen ist) grüße ich Sie herzlich.

geschriebenen Briefe in dessen Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv, vor allem von Grabbes Frau Christiane Louise Clostermeier, und erkundigt sich nach Fotokopien, da er eine Edition beabsichtigt.<sup>33</sup> Vulpius reagiert am 20. Februar, und zwar, „weil er in den nächsten 8 Tagen zu einem Brief nicht kommen würde“, mit einer Postkarte (was er künftig öfter tun wird). Sie trägt eine zumal für die Vorbereitung und Durchführung des nationalen Goethe-Gedenkjahres 1949 zu seinem 200. Geburtstag schockierende Neuigkeit nach Detmold – den plötzlichen Tod des Direktors der klassischen Institute Hans Wahl: „[...] gestern lief hier die geradezu lähmende Nachricht durch die Stadt, dass Professor Wahl in der Nacht vom 18./19. infolge Herzschlag verstorben ist.“ Der Tod des Weimarer Hauptakteurs, der seit dem Ende des Kaiserreichs die an der Klassik orientierte deutsche Erinnerungskultur – mit allen Widersprüchen und Ambivalenzen – wesentlich geprägt hat,<sup>34</sup> markiert bereits vor Gründung der DDR eine historische Zäsur, die nur wenig später mit dem Amtsantritt seines marxistischen Nachfolgers Gerhard Scholz am 1. Mai 1949 praktisch vollzogen wird.<sup>35</sup>

Vulpius informiert Bergmann, den er gerne wiedersehen möchte, auch über seine eigene Lage in Weimar: Er wurde wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP seit 1. Mai 1937<sup>36</sup> von der Landesregierung als Studienrat entlassen, ist arbeitslos und katalogisiert ehrenamtlich im Goethe- und Schiller-Archiv die Bibliothek des früheren Präsidenten der Goethe-Gesellschaft Julius Petersen. In seiner Antwort auf einer Postkarte vom 9. März 1949 geht Bergmann auf den Tod von Hans Wahl ein, allerdings erst nach dem er sich länger über seine Reise nach Weimar wegen des Freiligrath-Nachlasses im Goethe- und Schiller-Archiv ausgelassen und im Hinblick auf Vulpius' Schicksal sein Bedauern ausgedrückt hat. Über seinen Weimarer Vorgesetzten im Archiv von 1933 bis 1937 schreibt er:

---

33 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold, insbesondere mit Louise Clostermeier, der späteren Gattin Grabbes. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1953.

34 Vgl. Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus. Hrsg. von Franziska Bomski, Rüdiger Haufe und W. Daniel Wilson. Publications of the English Goethe Society. Volume LXXXIV, Number 3, 2015.

35 Vgl. Leonore Krenzlin: Gerhard Scholz und sein Kreis. Bemerkungen zu einem unkonventionellen Entwurf von wirkender Literatur und Literaturwissenschaft. In: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Hrsg. von Lothar Ehrlich und Gunther Mai unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 195-217; Paul Kahl: Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte. Göttingen 2015, S. 212-214, 218-224.

36 Siehe W. Daniel Wilson: Der faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich. München 2018, S. 328, Anm. 258.

Professor Wahls Tod ist mir nicht eigentlich überraschend gekommen. Er war ja schon damals schwer leidend, und wenn ich seine Lebensweise hinzunahm, so konnte ich ihm schon damals kein höheres Alter [Wahl starb mit 61 Jahren] vorhersagen. Dazu kommt nun, daß man ihn unbegreiflicher Weise ohne Mitarbeiter gelassen hat. Nach meinem Weggange ist ein jüngerer Herr hingekommen, der aber also auch nicht geblieben ist, und so ist es kein Wunder, daß Prof. Wahl sich aufgerieben hat. Die Sache Goethes bekommt durch sein Hinscheiden einen Schlag, den sie nur schwer wird verwinden können, denn er wird schwer zu ersetzen sein, und ich wüßte im Augenblicke wirklich nicht, wer in diesem Augenblicke, da man sich in Weimarer zur Feier des zweihundertsten Geburtstages rüstet, befähigt sein sollte, all diese Fäden aufzunehmen.

Bergmann kennt das zahlenmäßig geringe wissenschaftliche Personal in Deutschlands größtem Literaturarchiv und im Museum aus eigener Erfahrung und weiß, wie selbstlos Hans Wahl, auch als Vizepräsident der Goethe-Gesellschaft, administrativ und wissenschaftlich rastlos tätig war, und er erwähnt die Schwierigkeiten, die er mit ihm hatte, jedoch mit keinem Wort (im Unterschied zu späteren Briefen). Dass er „schwer zu ersetzen sein“, eigentlich überhaupt „nicht zu ersetzen sein“ würde, war allen an den Weimarer Instituten und an Goethe engagierten Wissenschaftlern auch im Westen klar, doch Bergmann (und andere) unterschätzten die kulturpolitische Energie des zuständigen, von der SED geführten Thüringer Ministeriums für Volksbildung, das mit Unterstützung der Berliner Zentralverwaltung für Volksbildung „in diesem Augenblicke“ in den klassischen Stätten eines ihrer Mitglieder als Direktor einsetzte: Gerhard Scholz.

Über Bergmanns erste Reise nach dem Zweiten Weltkrieg im April 1949 nach Weimar, seine Arbeit im Goethe- und Schiller-Archiv (am Freiligrath-Nachlass) und den persönlichen Verkehr mit Wissenschaftlern ist nichts weiter bekannt. Erst am 1. Februar 1950 sendet ihm Vulpius wiederum eine Postkarte und bedankt sich für die „köstliche Überraschung“, die Bergmann „uns [also auch seiner Frau] bereitet“ habe – offenbar ein damals übliches Päckchen mit Nahrungs- oder Genussmitteln (davon wird auch später die Rede sein). Vulpius erwähnt sein 1949 im Thüringer Volksverlag erschienenen Buch *Christiane. Lebenskunst und Menschlichkeit in Goethes Ehe*, das er Bergmann noch nicht geschickt hat und von dem jedoch, weil „rasch vergriffen“, noch in diesem Monat eine zweite Auflage erscheinen wird.<sup>37</sup> Bergmann würde ein Exemplar erhalten, möge aber bei der Lektüre „mit Nachsicht“ bedenken, „daß mein

---

37 1. Aufl. Weimar 1949. Das populäre Buch wurde in der DDR ein Bestseller. Von 1953 bis 1965 erschienen im Weimarer Kiepenheuer Verlag in neun Auflagen 81.000 Exemplare. Ferner, nach Vulpius' Tod, eine Taschenbuchauflage. Leipzig 1987.

Büchlein nicht für Wissenschaftler Ihres Schlages geschrieben wurde.“ Die in den Briefen gelegentlich aufscheinende Diskrepanz zwischen den Publikationsformaten von Wolfgang Vulpius und Alfred Bergmann verweist darauf, dass sich der Weimarer Literaturhistoriker seit der gemeinsamen Arbeit an der *Christian August Vulpius Bibliographie* als ‚Lehrling‘ gegenüber dem Detmolder ‚Meister‘ begriff. Dabei ist freilich zu berücksichtigen, dass Vulpius tatsächlich erst in den Jahren nach dem Krieg und zumal seit 1953 in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur und selbst noch nach dem Eintritt in den Ruhestand 1962 mehrere wissenschaftlich profunde Veröffentlichungen vorlegte.<sup>38</sup>

Für den 28./29. August 1950 ist eine erste Tagung der Goethe-Gesellschaft nach 1939 „in Aussicht gestellt“, an der Bergmann teilzunehmen gedenkt.<sup>39</sup> Er will während dieses Aufenthaltes auch an den Briefen an Freiligrath weiterarbeiten, denn 1949 konnte er sich nicht von allen Briefen Abschriften anfertigen, und die gemachten „Aufnahmen“ ließen die Texte oft nicht genau erkennen. Beim Vergleich mit der Handschrift bittet er Vulpius um Unterstützung: „Ich wäre sehr erfreut“, schreibt er ihm am 24. Juni 1950, „wenn Sie sich mir für eine Kollationierung zur Verfügung stellen könnten, da dies die Arbeitszeit wesentlich abkürzen würde. Ich könnte Sie für ihre Mühe in Naturalien [!] entschädigen.“

Bereits am 29. Juni [!] verlässt eine Postkarte Weimar Richtung Detmold (übrigens mit dem Sonderstempel „Weimar 700 Jahre 1250-1950“). Vulpius erwartet Bergmann zur Tagung der Goethe-Gesellschaft, bestätigt, dass er „jetzt tägl. stundenweise als ‚freiberuflicher Mitarbeiter‘ im Archiv beschäftigt“ sei<sup>40</sup> und ihm gerne behilflich sein würde – allerdings „ohne Remuneration in irgendeiner Form.“ Über weitere „Personalveränderungen“ im Goethe- und Schiller-Archiv

---

38 Goethes Werke in zwölf Bänden. Ausgew. und eingel. von Helmut Holtzhauer. Berlin, Weimar 1966 (Bibliothek deutscher Klassiker). 5. Aufl. 1988, Bd. 3 und 4 bearb. von Wolfgang Vulpius; Goethe und Karl Theodor von Dalberg. In: Goethe-Jahrbuch 90 (1973), S. 212-232; Rez.: Der junge Goethe. Neu bearb. Ausgabe in 5 Bdn. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg. Berlin 1963-1974. In: Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. Bd. 30. Weimar 1968, S. 275-284, und weitere Besprechungen. Siehe Goethe-Bibliographie 1950-1990 von Siegfried Seifert unter Mitarbeit von Rosel Gutsell und Hans-Jürgen Malles. 3 Bd. München 2000. Siehe auch Anm. 71 und 72.

39 Vgl. dazu Lothar Ehrlich: Die Goethe-Gesellschaft im Spannungsfeld der Deutschland- und Kulturpolitik der SED. In: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht (Anm. 35), S. 251-282, hier S. 259-262.

40 Nach dem Arbeitsbuch von Wolfgang Vulpius ist er seit dem 1.4.1950 als „freier wiss. Mitarbeiter“ im Goethe- und Schiller-Archiv beschäftigt (Unterschrift von Gerhard Scholz). GSA 114, Nr. 249.

sollten sie sich dann später „mündlich“ verständigen. Vulpius wollte sich, zumal auf einer Postkarte, nicht über die mit dem Amtsantritt von Gerhard Scholz als Leiter der klassischen Stätten einsetzenden Umgestaltungsprozess im Sinne der SED äußern. Bergmann antwortet unter dem 5. Juli 1950 und bedankt sich für die in Aussicht gestellte Unterstützung bei den Kollationierungsarbeiten im Archiv. Die freundliche Einladung, im Hause Vulpius abzusteigen, möchte er jedoch nicht annehmen, da ihn seine Frau begleiten würde. Bergmann bewegen Fragen, die mit seiner früheren Tätigkeit in Weimar zusammenhängen, z. B. die mögliche Begegnung mit Anton Kippenberg, aber auch Honorare, die Hans Wahl und Max Hecker für ihre Publikationen der Goethe-Gesellschaft erhielten. Vulpius wird sie in seiner Antwort am 12. Juli (wieder auf einer Postkarte) wunschgemäß beantworten!

Obwohl die Tagung der Goethe-Gesellschaft am 28./29. August 1950 in letzter Minute abgesagt wird, weil die DDR-Instanzen bei der anstehenden Neuwahl des Vorstandes und des Präsidenten darauf bestehen, dass Gerhard Scholz zu einem der Vizepräsidenten gewählt werden sollte<sup>41</sup> – die erste Hauptversammlung nach dem Krieg fand erst 1954 statt –, reist Bergmann vom 23. bis Ende August zu den geplanten Arbeiten im Archiv nach Weimar. Dass sie während dieser Tage nicht nur gemeinsam die Detmolder Briefe an Freiligrath kollationieren, sondern auch über die alten und neuen Verhältnisse in den Weimarer Instituten sprechen, ist einer Postkarte von Vulpius vom 11. September zu entnehmen, nachdem sich Bergmann unter dem 1. September für die herzliche Gastfreundschaft bedankt hat. Vulpius, der zehn Tage zur „Sommerfrische“ in Blankenburg weilte, schreibt:

Morgen geht's wieder an die Arbeit im Archiv, die mir hoffentlich klar umrissene Aufgaben stellt. Ich bin einigermaßen [!] gespannt, was ich für Veränderungen dort vorfinden werde und wie sich die Ausbildung des wissensch. Nachwuchses weiter entwickeln wird. Sie wird jedenfalls völlig von der Genehmigung oder Nichtgenehmigung des beantragten Etats abhängen und damit auch mein kleines Einzelschicksal. –

Insofern fragt Bergmann unter dem 20. Oktober nach, da er zwischendurch (am 14. Oktober) noch nichts davon vernommen hat: „Mit einiger Spannung hatte ich erwartet, zu hören, wie sich nun Ihr Schicksal mit Bezug auf das Goethe- und Schiller-Archiv entschieden hat. Ich hoffe wirklich: günstig.“ Außerdem reagiert Bergmann auf den Tod von Anton Kippenberg am 21. September 1950, indem er sich vor allem an seine Arbeitsjahre im Insel-Verlag zwischen 1925 und 1927 erinnert:

---

41 Ehrlich: Die Goethe-Gesellschaft (Anm. 39). In: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht (Anm. 35), S. 251-282, hier S. 260-263.

Ich bin ihm zu nahe gekommen, als daß ich die Schatten in seinem Wesen hätte übersehen können, was mich keineswegs hindert, aufs schmerzlichste die Lücke zu empfinden, die er im deutschen Kulturleben hinterläßt. Die Frage nach dem Schicksal der Insel wie seiner Sammlung beschäftigt mich aufs leidenschaftlichste. Ist doch mein Verhältnis zu beiden ein sehr innerliches gewesen.<sup>42</sup>

### III.

Mit dem Brief Bergmanns vom 20. Oktober 1950 bricht die private Korrespondenz zwischen beiden Gelehrten vorerst ab (bis dieser sich im Sommer 1953 wieder meldet), sodass er auch über die weitere Entwicklung im Goethe- und Schiller-Archiv nichts mehr erfährt. Was die von Vulpius angedeutete „Ausbildung des wissensch. Nachwuchses“ betrifft, so erhält Gerhard Scholz tatsächlich den Etat für einen Lehrgang mit über zwanzig Nachwuchswissenschaftlern und Studierenden (von denen er einige bald als Assistenten beschäftigt) im Wintersemester 1950/51, mit dem Ziel, in der DDR eine marxistische Germanistik aufzubauen.<sup>43</sup>

Der bildungsbürgerlich geprägte Vulpius ist einerseits zwar froh, dass er der seinen literarhistorischen Neigungen entsprechenden Tätigkeit nachgehen kann, doch steht er dem ideologischen Konzept einer marxistischen Literaturwissenschaft in Lehre und Forschung fremd und ihren jungen Anhängern freilich isoliert gegenüber. Der entscheidende Grund dafür, dass der Briefkontakt zwischen Weimar und Detmold abbricht, dürfte darin bestehen, dass 1951 die beiden Schwestern von Wolfgang Vulpius, Eleonore und Marianne, vom Geheimdienst der Roten Armee verhaftet, zum Tode verurteilt und in ein sowjetisches Lager deportiert werden.<sup>44</sup> Auch auf den nach dieser Pause ersten Brief

---

42 Vgl. die Studie von Burkhard Stenzel (Anm. 5).

43 Vgl. Krenzlin: Gerhard Scholz. In: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht* (Anm. 35), S. 195-218.

44 Renate Müller-Krumbach: Zur Überlieferungsgeschichte des „Nachlasses Vulpius“. In: *Verlassenschaften. Der Nachlaß Vulpius. Ausstellungskatalog Weimar 1995*, S. 11-20, hier S. 18, Anm. 1. Peter Gülke schreibt zum tragischen Schicksal der Familie Vulpius: „Han[s]jörg, der Jüngste, gehörte zu den von Moskau gekaperten Raketen-Spezialisten aus Peenemünde; beide Schwestern waren nach Denunziationen verhaftet worden [...]“ Während Marianne „[nach der Grabplatte auf dem Familiengrab in Weimar: am 28. Mai] 1952 in Moskau erschossen“ wurde, habe Eleonore die „sowjetische[n] Gefängnisse gut überstanden“. Peter Gülke: *Mein Weimar*. Berlin 2019, S. 90-93 (zu Wolfgang Vulpius), hier S. 93. Im GSA befinden sich einige handschriftliche Briefe einer Freundin (Hilde Hühn) von 1954/55, z. T. mit

aus Detmold vom 4. Juli 1953, in dem Bergmann auf den Volksaufstand in der DDR am 17. Juni eingeht, reagiert Vulpius nicht. Bergmann gesteht dem Freund und hofft:

Die jüngsten Vorgänge haben mich doch ungemein erregt, und zwar ebenso sehr durch das, was auf der einen Seite geschehen ist, wie durch das, was auf der andern Seite nicht geschieht. Meine Hoffnung ist die, daß durch die Vorgänge des Juni die Frage der Wiedervereinigung einen so kräftigen Impuls erhalten hat, daß sie ihre gute Wirkung tun.

Erweist sich dies zwar als politische Illusion, so bahnt sich zu dieser Zeit in den Weimarer Instituten eine Veränderung an. Am 6. August 1953 beschließt die Regierung der DDR eine Verordnung zur Gründung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (NFG), und die Ära Scholz geht damit ihrem Ende entgegen.<sup>45</sup> Im September tritt er von der Direktion des Archivs und der Museen zurück, da er keine Chance für sich erkennt, sie weiterhin zu leiten.

Am 26. Januar 1954 meldet Vulpius nach Detmold: „Wir erwarten am 1. Febr. nach 4 Monaten Interregn. mit Hoffen (u. ein wenig Bangen) den neuen Direktor.“ Dieser ist der ehemalige Vorsitzende der zum 31. Dezember 1953 aufgelösten Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, Helmut Holtzhauer, der die Aufgabe am 1. Februar 1954 in Weimar übernimmt.<sup>46</sup> Im Unterschied zu Scholz, dem gegenüber sich die westlichen Repräsentanten der Goethe-Gesellschaft reserviert, ja ablehnend verhielten, gewinnt Holtzhauer ihr Vertrauen, auch deswegen, weil er gemeinsam mit ihnen durchsetzt, dass nun endlich in der Woche nach Pfingsten 1954, am 11./12. Juni, die erste Hauptversammlung nach dem Krieg stattfinden kann.

Vulpius lädt Bergmann am 6. Mai 1954 ein, während des „Goetherummels“ bei ihm in der Hoffmann-von-Fallersleben-Straße<sup>47</sup> zu wohnen, und ermöglicht

---

Umschlag und Poststempel „aus der russischen Gefangenschaft“ im „Swerdlowsker Gebiet“ an Eleonore Vulpius im „Irkutsker Gebiet“ (Nr. 281), die 1955 in die Bundesrepublik zurückkehrte.

- 45 Vgl. Lothar Ehrlich (Hrsg.): „Forschen und Bilden“. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1953-1991. Köln, Weimar, Wien 2005, insbes. Ingeborg Cleve: Die Gründung der NFG und die Begründungen des Umgangs mit Weimarer Klassik in der frühen DDR, S. 1-18; Volker Wahl: Exkurs zur Vorgeschichte der Gründung der NFG, S. 19-34.
- 46 Ingeborg Cleve: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Klassik in Weimar in der Ära Holtzhauer (1954-1973). In: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht (Anm. 35), S. 343-358.
- 47 Vgl. Christiane Weber: Villen in Weimar. Bd. 3. Arnstadt, Weimar 1999, S. 105-112.



ihm zahlreiche Begegnungen und Gespräche mit Tagungsteilnehmern, worauf dieser nach der Tagung in einem Brief vom 17. August zurückkommt. Besonders beeindruckt ist er von einem Treffen mit dem Leiter der Goethe-Ausgabe an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin (Ost), Ernst Grumach, seiner Assistentin (und späteren Frau) Renate Fischer-Lamberg, und Dorothea Kuhn, der „Hauptmitarbeiterin“ an der Leopoldina-Ausgabe der Naturwissenschaftlichen Schriften. In den Briefen von Vulpius vom 1. Oktober 1954 und vom 25. Januar 1955 sowie von Bergmann vom 3. Februar 1955 klingen diese gemeinsamen Impressionen wiederholt nach. Auch während der nächsten Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft 1958 genießt der in der Detmolder Provinz ziemlich isoliert lebende und arbeitende Bergmann die anregenden Gespräche mit Wissenschaftlern und Liebhabern Goethes aus Ost und West.

Merkwürdig für die Beziehung zwischen beiden Gelehrten ist, dass Vulpius seinem Gast aus Detmold die von den NFG zu seinem 60. Geburtstag am 27. November 1957 herausgegebene Festschrift<sup>48</sup> vorenthält, und zwar wohl wiederum motiviert durch den psychischen Komplex, dass er sich wissenschaftlich überschätzt fühlt und glaubt, sie eigentlich nicht zu verdienen. Am 5. Juli 1958, also nachdem er die Gelegenheit ungenutzt lässt, sie ihm während der Goethetagung zu schenken, schreibt er Bergmann, nachdem dieser noch einmal nachgefragt hat:

Ich werde Ihnen also die Festschrift schicken. Für den Fall, daß Sie meinen sollten: das hätte der gute V. auch unaufgefordert tun können, sage ich Ihnen: ich habe aus – ja, ich muß es doch wohl Schamgefühl nennen – keine einzige, ohne darum gebeten zu sein, hergegeben. Ich hätte mir diese Festschrift nie zugebilligt. Wenn ich auf meine schriftstellerische Ernte (Zeitungsartikel!) blicke, und sie mit der Ihren (wissenschaftlichen) vergleiche, kann ich doch nur Scham empfinden.

Zwar enthält das der Festschrift beigegebene Verzeichnis von Vulpius' Veröffentlichungen<sup>49</sup> tatsächlich 26 „Zeitungsaufsätze“ in Weimarer Blättern, doch, neben seiner Münchner Dissertation<sup>50</sup>, der Christian-August-Vulpius-Bibliographie<sup>51</sup> und dem Buch über Christiane<sup>52</sup>, ist er der Autor der viel beachteten

---

48 Festschrift für Wolfgang Vulpius zu seinem 60. Geburtstag am 27. November 1957. Hrsg.: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1957.

49 Veröffentlichungen von Dr. Wolfgang Vulpius. Bearb. von Hans Henning, S. 101-103.

50 Vgl. Anm. 12.

51 Vgl. Anm. 7.

52 Vgl. Anm. 37.

Bücher *Goethe in Thüringen*<sup>53</sup> und *Park um Weimar*<sup>54</sup>. Er bearbeitete einen Band der von Reinhard Buchwald herausgegebenen Goethe-Ausgabe<sup>55</sup> und verfasste mehrere Aufsätze in wissenschaftlichen Zeitschriften, darunter im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft.<sup>56</sup> Bergmann publizierte allerdings wesentlich mehr<sup>57</sup>, doch Vulpius' „Scham“ ihm gegenüber ist unangebracht.

Die Antwort Bergmanns unter dem 20. Juli 1958 ist für seine soziale und intellektuelle Existenz in Detmold symptomatisch, wenn er seinem Weimarer Freund mit dankbarer Geste schreibt:

Ich finde es sehr schön, daß man ihre stille und hingebende Arbeit an klassischer Stätte so sichtbar anerkannt hat, und ich sehe darin einen großen Vorzug gegenüber unserer Zone [!]. Denn hier ist zu meinem sechzigsten Geburtstag niemand auf die Idee gekommen, ein Gleiches zu tun, ebenso wenig zu meinem siebzigsten, und wenn ich den achtzigsten erleben sollte, wird man dasselbe sagen können.

In Briefen vom 5. und 20. Juli 1958 ist im Zusammenhang mit der Festschrift noch von einem bedeutenden Weimarer Wissenschaftler die Rede, den beide gut kannten – von Willy Flach, Mitarbeiter und seit 1934 Direktor des Thüringischen Staatsarchivs, 1953 auch des Goethe- und Schiller-Archivs und seit 1954 Vizepräsident der Goethe-Gesellschaft.<sup>58</sup> Flach, der mit einem quellenfundierte Aufsatz die Festschrift für Vulpius eröffnet<sup>59</sup>, folgt zu Beginn des Jah-

- 
- 53 *Goethe in Thüringen. Stätten seines Lebens.* Rudolstadt 1955. Neue, verbesserte Auflage (Bearb. Siegfried Seidel). Rudolstadt 1984. 2. Aufl. Rudolstadt 1990.
- 54 *Park um Weimar. Ein Buch von Dichtung und Gartenkunst.* Text von Wolfgang Huschke und Wolfgang Vulpius. Bilder von Günther Beyer. Weimar 1955.
- 55 *Goethe: Werke.* Hrsg. von Reinhard Buchwald. Weimar 1956-1957 (Bibliothek deutscher Klassiker), Bd. 4. In Verb. mit dem Hrsg. bearb. von Wolfgang Vulpius. Weimar 1956.
- 56 Vgl. Veröffentlichungen (Anm. 49), S. 101-102.
- 57 Vgl. Fleischhack: Bergmann-Bibliographie (Anm. 3). Ernst Fleischhack (geb. 1926) arbeitete zunächst in der Thüringischen Landesbibliothek in Weimar, verließ 1955 aus politischen Gründen die DDR (dazu Michael Knoche: *Herzogin Anna Amalia Bibliothek – Kulturgeschichte einer Sammlung.* München, Wien 1999, S. 194-195) und wirkte bis zu seiner Pensionierung in der Lippischen Landesbibliothek.
- 58 Vgl. Volker Wahl: Unter dem Dach der NFG. Der Beitrag des Goethe- und Schiller-Archivs unter Willy Flach zur Fundierung von Theorie und Praxis der Literaturarchive 1954 bis 1957. In: *Forschen und Bilden* (Anm. 45), S. 35-52. Flach war nach der Neuordnung des GSA seit 1. August 1954 zugleich Leiter der Abteilung Archivalische Bearbeitung der Handschriftenbestände an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin (Ost)
- 59 Willy Flach: Ein Polizeiaгент Metternichs bei Goethe. Eine unbekannte Quelle zum Wartburgfest 1817. In: *Festschrift für Wolfgang Vulpius* (Anm. 48), S. 7-36.

res 1958 einem Ruf als Professor für historische Hilfswissenschaften an die Universität Bonn, nimmt sich aber zwei Monate danach das Leben. Vulpius hat bei seiner Festschrift „einen bitteren Beigeschmack, wenn man sich die Tragödie von Flachs Lebensausgang vergegenwärtigt.“

Vulpius erinnert an Bergmanns Tätigkeit am Carl August-Werk, die ihn zwischen 1928 und 1933 auch ins Thüringische Staatsarchiv geführt hat, und hebt hervor, dass Flach „Sie sehr hoch geschätzt und daß er Wahls nicht sehr schöne Haltung Ihnen gegenüber mißbilligt hat.“ Diesen Hinweis greift Bergmann in seinem Antwortbrief vom 20. Juli auf, indem er an seine traumatischen Weimarer Erfahrungen erinnert:

Über den Fall Fl. kann ich noch nicht hinwegkommen. Ich bewahre ihm ein gutes Andenken, sehr im Gegensatz zu anderen Männern Weimars, mit denen ich zu tun hatte, und bei denen es mich immer wieder erschüttert hat, daß sie so lange im Dienste an Goethe stehen und sich gegen dessen Geist so unsagbar versündigen konnten. Wenn man nicht gelernt hat, dem „Edel sei der Mensch zu folgen!“, dann nützt es auch nichts, einen Faksimiledruck der Handschrift zu fabrizieren!

Vor allem von Hans Wahl und Max Hecker, so resümiert Bergmann, „fällt auf den letzten Teil meiner Weimarer Erinnerungen ein böser Schatten!“, während er über Willy Flach schreibt: „[...] ich beklage aufs tiefste den tragischen Ausgang dieses reichen Lebens.“<sup>60</sup> Am Ende des Briefes vom 20. Juli 1958 klingt es fast so, als ob diese „bösen Schatten“ nach wie vor die angenehmen Begegnungen während der Hauptversammlungen der Goethe-Gesellschaft 1954 (11./12. Juni), 1956 (25./26. Mai) und 1958 (30./31. Mai) verdrängen, weil Bergmann im Hinblick auf weitere Reisen lediglich ankündigt: „In Sachen der Grabbe-Ausgabe werde ich noch einmal nach Weimar kommen müssen. Dann aber muß mir die [Göttinger] Akademie die Wege ebnen, wenn es nicht vorher politische Vernunft getan hat!“ Es werden allerdings über acht Jahre vergehen, bis er zu dieser (nach dem Krieg sechsten und) letzten Weimar-Reise im Herbst 1966 aufbricht.<sup>61</sup> Eine Teilnahme an den Tagungen der Goethe-Gesellschaft,

---

60 Ende Juli/Anfang August 1944 reiste Bergmann nach der Begleitung eines Transportes von Beständen der Lippischen Landesbibliothek in das Salzbergwerk Grasleben bei Helmstedt über Weimar nach Detmold zurück und hat bei Flach eine Nacht „auf dem Sofa geschlafen“. Vgl. Alfred Bergmann: Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945. Chronik und Briefe. Hrsg. und kommentiert von Joachim Eberhardt (unter Verwendung von Vorarbeiten von Maria Kock). Detmold 2021, S. 166.

61 Vgl. Ehrlich: „durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), S. 98-149, hier S. 127 und 140.

die „die Wege ebnen“ müsste, interessiert ihn offenbar nicht mehr. Abschließend wünscht Bergmann Vulpius für sein „großes Unternehmen“ und für sein „zweite[s] Unternehmen“ einen „guten Fortgang und eine glückliche Beendigung“. Wolfgang Vulpius arbeitet zu dieser Zeit an der *Schiller-Bibliographie 1893-1958*<sup>62</sup> und an *Walther Wolfgang von Goethe und der Nachlaß seines Großvaters. Aus archivalischen Quellen*<sup>63</sup>.

Seine *Schiller-Bibliographie*, die er dem Freunde während der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft schenken wollte (Bergmann hat an ihr jedoch nicht teilgenommen), animiert Vulpius am 17. Juli 1960, die wiederum für zwei Jahre unterbrochene Korrespondenz fortzusetzen. Die wissenschaftlich solide *Schiller-Bibliographie*, die erste Publikation in der Reihe der von den NFG herausgegebenen Bibliographien zur Weimarer Klassik<sup>64</sup>, übersendet er dem „Meisterbibliographen“ Bergmann – hierbei spielt er auf die Werke zu Christian August Vulpius und zu Carl Augst an – „mit Furcht und Zittern“. In für ihn charakteristischer sich selbst herabsetzender Weise ist sie lediglich das „stümperhafte Werk eines Anfängers“, was keineswegs zutrifft. Und der „Meisterbibliograph“ weist in seinem Dankesbrief vom 27. Juli die „Selbsterniedrigung“ dann auch „mit einem freundschaftlichen Donnerwetter“ entschieden zurück.

Die internen Probleme seiner ambivalenten Existenz in den NFG – zunächst als Bibliothekar im GSA und seit 1954 als Verantwortlicher für den wissenschaftlichen Auskunftsdienst in der „Zentralbibliothek der deutschen Klassik“ – erwähnt Vulpius sehr zurückhaltend, wenn er schreibt: „Ich bin noch in meiner angenehmen Stellung (nur das Drum und Dran ist unangenehm) [...]“: „Angenehm“ ist für ihn, dass er sich, zwar in subalternen Position, mit den literaturgeschichtlichen Beständen wissenschaftlich beschäftigen, auch auf seine positivistische Weise publizieren und Vorträge halten kann; „unangenehm“ die darüber gewölbte, von der dogmatischen NFG-Leitung durchgesetzte kultur- und bildungspolitische Instrumentalisierung der Weimarer Klassik im Sinne der sozialistischen Ideologie. Immerhin respektiert Holtzhauer den Nachkommen der Familie Vulpius und lässt ihn arbeiten, zumal es aus deren Nachlass im Goethe-Nationalmuseum wertvolle Leihgaben gibt, die Wolfgang Vulpius 1958 für die Erbgemeinschaft an die NFG verkauft, wodurch sie in ‚Volkseigentum‘ übergehen.<sup>65</sup> Politisch verhält er sich opportun, er ist Mitglied der LDPD und in Weimar in mehreren ehrenamtlichen gesellschaftlichen Funktionen tätig.<sup>66</sup> Das

62 Vgl. Anm. 8.

63 Weimar 1962, zweite Aufl. 1963 (Beiträge zur deutschen Klassik, 14).

64 Vgl. Forschen und Bilden (Anm. 45), S. 208-209.

65 Vgl. Müller-Krumbach: Überlieferungsgeschichte (Anm. 44), S. 18.

66 Vulpius war Vorsitzender des ‚Kreisfriedensrates‘ und Schöffe am Kreisgericht Weimar. GSA, 114, Nr. 248.

ist für ihn – wie die ideologischen Verhältnisse in der Zentralbibliothek – zwar „unangenehm“, doch die Voraussetzung dafür, dass er in den klassischen Stätten recht „angenehm“ zu arbeiten vermag.<sup>67</sup>

#### IV.

In Bergmanns Brief vom 27. Juli 1960 spricht er erstmals seinen lebenslangen Forschungsgegenstand Grabbe direkt an, von dem er meint, dass dieser „Ihnen sehr fern liegt, liegen muß.“ Als Äquivalent zur *Schiller-Bibliographie* übermittelt er den gerade erschienenen ersten Band der historisch-kritischen Ausgabe und versucht, seinen Briefpartner für *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* zu interessieren, indem er dem Lustspiel von 1822 „noch durchaus Goethesche Zeit“ attestiert und insbesondere die Kommentare zum kulturgeschichtlichen Kontext empfiehlt. Leider ist ein Antwortschreiben auf diese Sendung nicht überliefert. Erst unter dem 18. Dezember 1963 äußert sich Vulpius, nicht eigentlich über Grabbe, sondern lediglich über die Ausgabe, wenn er den Eingang des „gewichtigen, prachtvollen“ zweiten Bandes bestätigt und vermerkt, „ich habe gleich ein bißchen die Nase hineingesteckt“: „„Aschenbrödel‘ I von dessen Existenz ich bisher überhaupt nichts wußte, und ‚Napoleon‘, den ich nur aus den Erwähnungen in den Literaturgeschichten kenne.“ Was Vulpius an der Ausgabe interessiert, sind nicht etwa die außerhalb des ihm vertrauten traditionellen bildungsbürgerlichen Kanons stehenden ideell und ästhetisch innovativen Dramen Grabbes, sondern ihre literaturgeschichtliche Kontextualisierung in den Kommentaren, was er mit einer Kritik an den editionsphilologischen Gepflogenheiten in Weimar verbindet:

Sehr erfreut bin ich immer über die Erläuterungen, weil Sie den dummen Leser nicht im Stich lassen, wenn er ihrer bedarf – wie so viele andere –, und weil man so viel daraus lernen kann: Hier [in Weimar] würden Ihnen freilich so zahlreiche und ausführliche Erläuterungen nicht gestattet – über die knappste sachliche Unterrichtung darf man hier nur in einem bestimmten Sinne hinausgehen.

Vulpius spielt auf die von den NFG herausgegebene „Bibliothek deutscher Klassiker“ an, die als Adressat ein breites Publikum hat. In diesen Bänden sind zu den in Auswahl gedruckten poetischen Dichtungen zum Verständnis von

67 Zahlreiche Informationen über das ‚Unangenehme‘ und das ‚Angenehme‘ im Leben und Wirken von Wolfgang Vulpius finden sich bei Wilfried Lehrke: *Die Weimarer Klassikerstätten [...]. Ereignisse und Gestalten. Eine Chronik. 1945ff. Bucha bei Jena 2014ff. [bisher 4 Bände bis 1961].*

Textstellen tatsächlich nur kurze Anmerkungen beigegeben. Vulpius verkennt freilich die unterschiedlichen wissenschaftlichen Formate der beiden Editionen, zumal er die extensiven Sacherläuterungen Bergmanns in der historisch-kritischen Grabbe-Ausgabe<sup>68</sup> wohlwollend zur Kenntnis nimmt und mit der Faktizität einer literaturgeschichtlichen Monographie vergleicht. Insofern würdigt er auch im Gedenkartikel zu Bergmanns 85. Geburtstag dessen Kommentierungsweise: „Die Erläuterungen überbieten durch Ausgiebigkeit alles, was bisher in Werkausgaben geboten wurde. Sie sind wahre Fundgruben der Literaturwissenschaft und Geschichte [...]“<sup>69</sup> Vulpius lobt den Freund, ohne die divergierenden Prämissen und Intentionen von Edition und Interpretation zu beachten. Zu pauschal dürfte außerdem die allenfalls auf die marxistischen Einleitungen, nicht auf die Erläuterungen in der „Bibliothek deutscher Klassiker“ zu beziehende und nicht immer zutreffende Feststellung sein, „über die knappste sachliche Unterrichtung darf man hier nur in einem bestimmten [sozialistischen] Sinne hinausgehen.“

Für Wolfgang Vulpius ist das Erscheinen des zweiten Bandes der Grabbe-Ausgabe wiederum Anlass, das Gesamtprojekt als „große wissenschaftliche Leistung“ hervorzuheben, die „so wenig äußere Anerkennung gefunden hat“. Und er verbindet dies mit der Hoffnung, dass es abgeschlossen werden könne, da es – im Gegensatz zu „ganzen Akademie-Stäben“ – nur einen „Bearbeiter“ gäbe. Die Ausgabe solle man daher den „Bergmann“ nennen. Vulpius lässt Bergmann wissen, dass er am 30. November 1963 in den Ruhestand getreten ist, aber an der „Neuausgabe von Goethes sämtlichen Briefen weiterhin mitarbeiten werde“. Gemeint ist das 1962 in Angriff genommene Vorhaben der NFG, die Abteilungen III (Tagebücher) und IV (Briefe) der Weimarer oder Sophien Ausgabe<sup>70</sup> als „Neue Weimarer Ausgabe“ parallel zur *Akademie-Ausgabe* von Werken Goethes (Abteilung I)<sup>71</sup> und zur *Leopoldina-Ausgabe* der Schriften zur Naturwissenschaft (Abteilung II)<sup>72</sup> zu edieren. Im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft berichtet Vulpius 1965 aus der „Werkstatt einer neuen Gesamtausgabe

68 Vgl. Ehrlich: „durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), S. 124-125.

69 Vulpius: Bergmann (Anm. 4), unpag.

70 Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. 143 Bde.

71 Goethe: Werke. Hrsg. vom Institut für deutsche Sprache und Literatur der Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter Leitung von Ernst Grumach. Berlin 1952ff.

72 Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher. Leopoldina. Begründet von Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt und Irmgard Müller. Weimar 1947ff.

von Goethes Tagebüchern und Briefen<sup>73</sup> und wird noch 1967 als einer der Mitarbeiter genannt.<sup>74</sup> Während die *Akademie-Ausgabe* wenigstens einige Einzelwerke herausbrachte, wird die *Neue Weimarer Ausgabe* der Tagebücher und Briefe Goethes aus wissenschafts- und kulturpolitischen Gründen von den NFG bald aufgegeben, ohne dass auch nur ein Band erschien.

1964 reist Bergmann aus gesundheitlichen Gründen nicht, wie zunächst geplant, zur Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft nach Weimar, wie er Vulpius unter dem 21. Juni 1964 wissen lässt. Monate später, am 25. Oktober, schickt er ihm indessen einen seiner „Grabbe- Privatdrucke“, *Drei Krebse*,<sup>75</sup> der auch die bereits erwähnte, noch nicht publizierte Rezension von Wolfgang Goetz *Fünfzig Jahre Goethe-Gesellschaft* enthält. Dafür, dass Petersen und Kippenberg die von ihm 1935 verfasste Geschichte der Gesellschaft nicht akzeptierten, revanchierte er sich damals seinerseits mit einem Verriss,<sup>76</sup> den er nun nach Jahrzehnten in Detmold drucken lässt und nach Weimar sendet, und zwar nicht nur seinem Freund, sondern mit einer handschriftlichen Widmung auch den NFG.<sup>77</sup> Bergmann unterscheidet zwischen der Goethe-Gesellschaft um 1935, die er kritisiert (mit den „Erfahrungen ihres Schriftführers“), und der Gegenwart. Der Goethe-Gesellschaft im geteilten Deutschland zollt er seine „Bewunderung“ dafür, „geistige Mittlerin zu sein zwischen Ost und West“.<sup>78</sup>

Dennoch geht Bergmann noch einmal in die Stadt seiner Arbeitsstätte von 1928 bis 1937, zu einem Forschungsaufenthalt vom 20. Oktober bis zum 19. November 1966. Zu dieser Zeit liegen die vier Werkbände der historisch-kritischen Ausgabe vor, nur die beiden Briefbände stehen noch aus. Für den zweiten Briefband beabsichtigt er, Grabbes Briefe an Karl Immermann in dessen Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv zu kollationieren. Mit einem Empfehlungsschreiben des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

---

73 Wolfgang Vulpius: „Späne“ aus der Werkstatt einer neuen Gesamtausgabe von Goethes Tagebüchern und Briefen. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 27 (1965), S. 141-151.

74 Hans Böhm: Neue Weimarer Ausgabe. Bemerkungen zur Neubearbeitung der Briefe und Tagebücher Goethes (Abteilungen III und IV der Weimarer Ausgabe). In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 29 (1967), S. 104-138, hier S. 104.

75 Bergmann: *Drei Krebse* (Anm. 14).

76 Vgl. dazu Anm. 14.

77 „Von 50 Exemplaren Nr. 25. Den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur der Verfasser. Detmold, 1. XII 1965.“ Heute im Bestand der HAAB.

78 Bergmann: *Drei Krebse* (Anm. 14), S. 3.

versehen,<sup>79</sup> arbeitet Bergmann letztmalig im Archiv und nutzt dabei die in Detmold nicht gegebenen Möglichkeiten, mit Literaturwissenschaftlern aus Ost und West zu kommunizieren. Am 30. Dezember 1966 gesteht er darüber seinem Freunde Vulpius freimütig: „Bei der unfreiwilligen Kontaktarmut meines hiesigen Milieus mußte mir jede Gelegenheit des Austausches willkommen sein, und daran hat es wahrhaftig nicht gefehlt.“<sup>80</sup>

Neben den abschließenden Arbeiten an den Briefbänden, die zwar erst 1970 und 1973 erscheinen, von denen Ende der 1960er Jahre teilweise aber schon Druckfahnen vorliegen, steht die Grabbe-Bibliographie im Zentrum seiner Tätigkeit, für die er bereits seit Jahrzehnten recherchiert hat. Durch seine Beziehungen nach Weimar gelingt es ihm, in den nächsten Jahren auch die östliche Primär- und Sekundärliteratur vollständig zu erfassen und im Grabbe-Archiv zu sammeln. So bittet Bergmann Vulpius am 13. Januar 1967, ihm den gerade erschienenen Grabbe-Artikel von Ursula Münchow aus dem *Neuen Deutschland* vom 8. Januar „Die Jakobinermützen überdauern. Zur Aktualität des Werkes von Christian Dietrich Grabbe“<sup>81</sup> zu senden, was dieser auch umgehend erledigt. Die Unterstützung der *Grabbe-Bibliographie*<sup>82</sup> ist in den nächsten Jahren Gegenstand privater und dienstlicher Briefwechsel nicht nur mit Wolfgang Vulpius, sondern auch mit Siegfried Seifert, einem Bearbeiter der *Internationalen Bibliographie zur deutschen Klassik 1750-1850* in der Zentralbibliothek der deutschen Klassik, der wegen der sowjetischen Titel sogar Beziehungen zur Chefbibliographin des Instituts für Weltliteratur in Moskau anbahnt, sodass Bergmann den möglichen Einwand „Slavica non leguntur“ ausschließen kann.<sup>83</sup>

Die Korrespondenz zwischen Alfred Bergmann und Wolfgang Vulpius ist in den Jahren nach 1967 offensichtlich nicht fortgeführt worden, jedenfalls sind

79 Ehrlich: „durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“ (Anm. 1), S. 140.

80 LLB, Slg 12, Nr. 30.

81 Neues Deutschland. Organ des Zentralkomitees der SED. Republik-Ausgabe 22 (1967), Nr. 8. Münchow rezensierte später: Alfred Bergmann (Hrsg.): Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Stuttgart 1968, in Referatedienst zur germanistischen Literaturwissenschaft. Berlin (Ost), 1969, H. 5, S. 35-36, und gab im Reclam-Verlag eine erste Dramen-Sammlung heraus: Christian Dietrich Grabbe. Kommata der Weltgeschichte. Stücke [Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, Don Juan und Faust, Napoleon oder die hundert Tage, Hannibal, Die Hermannsschlacht]. Leipzig 1972. Die Textgrundlage war allerdings nicht die historisch-kritische Edition Bergmanns, sondern die Ausgabe von Spiridion Wukadinowić (1912).

82 Bergmann: Grabbe-Bibliographie (Anm. 3).

83 Ebd., Einleitung, S. XVIII. Auch dem Direktor der Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Hans Henning, spricht Bergmann seinen Dank für Unterstützung aus (S. XIX).



keine Briefe überliefert. Erst der von Vulpius zum 85. Geburtstag Bergmanns am 19. Juli 1972 für die *Mitteilungen der Grabbe-Gesellschaft* verfasste Aufsatz<sup>84</sup> und sein Gratulationsschreiben vom 14. Juli<sup>85</sup> bewegen den Detmolder Jubilar am 30. Juli zu einem recht ausführlichen Dankesbrief.<sup>86</sup> Es dürfte das letzte Schreiben Bergmanns an Vulpius sein, der darauf nicht mehr reagiert. Eine seit den 1920er Jahren andauernde Freundschaft hatte um den 85. Geburtstag des Detmolder Freundes nochmals zu einem Briefwechsel geführt und sie abschließend symbolisch manifestiert. Ob die Briefbände der historisch-kritischen Grabbe-Ausgabe und die Grabbe-Bibliographie Wolfgang Vulpius noch erreichten, ist ungewiss. Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek hat sie selbstverständlich in ihrem Bestand – wie viele andere Publikationen von Alfred Bergmann zu Grabbe, aber auch zu Weimar, die er teilweise selbst übergab oder mit der Post sandte.

Alfred Bergmann starb am 19. Juli 1975, wenige Tage vor seinem 88. Geburtstag, Wolfgang Vulpius 80jährig am 2. Juli 1978.

---

84 Vulpius: Bergmann (Anm. 4).

85 Wolfgang Vulpius an Alfred Bergmann, Weimar, 14. Juli 1972. Vgl. das Faksimile.

86 Alfred Bergmann an Wolfgang Vulpius, Detmold, 30. Juli 1972. Vgl. das Faksimile.

Alfred Bergmann: *Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945. Chronik und Briefe*. Hrsg. und kommentiert von Joachim Eberhardt (unter Verwendung von Vorarbeiten von Maria Kock). Detmold: Lippische Landesbibliothek 2021 (Digitale Edition LLB, Band 1; 2. Aufl. als Druck)

Die Lippische Landesbibliothek (LLB) erwarb 1938 Alfred Bergmanns Grabbe-Sammlung und stellte ihn als Leiter des Dichterarchivs ein. Der Germanist und Bibliothekar wurde in den folgenden Jahrzehnten durch zahlreiche Editionen, Dokumentationen und Studien zum Nestor der Grabbe-Forschung.<sup>1</sup> Der Bestand entwickelte sich durch seine Initiativen zu einem bedeutenden deutschen Literaturarchiv, das auch die Nachlässe der anderen Detmolder Schriftsteller, Georg Weerth und Ferdinand Freiligrath, einbezieht.

Bergmann leitete diese Abteilung bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand 1952. Nach Kündigung des belasteten Direktors Eduard Wiegand (1893-1979), der von 1933 bis 1945 auch dem Landesmuseum und dem Landesarchiv vorstand, war Bergmann vom 23. April 1945 bis zum Ende des Jahres kommissarischer Leiter und erwarb sich in dieser Funktion große Verdienste, z. B. bei der Rückführung der im Salzbergwerk Grasleben bei Helmstedt ausgelagerten Bestände (darunter die Grabbe-Sammlung), der „Aussonderung des unerwünschten Schrifttums“ (Vgl. S. 119f.) und überhaupt beim Neustart der bibliothekarischen Arbeit. In dieser Zeit verfasste Bergmann zum Geschehen in der Bibliothek, aber auch in der Stadt, eine historische Chronik, die bislang lediglich im „Selbstverlag des Verfassers“ (1961) in „25 Abzügen“ für die Detmolder Stadtverwaltung vorlag. (S. 15)

Die kommentierte Edition von Joachim Eberhardt bietet im ersten Teil eben diese Chronik und ergänzt sie im zweiten Teil mit zwischen 1943 und 1947 geschriebenen, noch unveröffentlichten Briefen Bergmanns (aus dem umfangreichen Nachlass in der LLB) an seinen Zwillingbruder Richard Bergmann, der in Waldheim in Sachsen die väterliche Seifen- und Parfümfabrik führte, an seine Freunde Alfred Kloß, Robert Warnecke und Jan Pepino sowie an den an Grabbe interessierten Lehrer Rudi Göhre.

Sowohl die Chronik mit den Anlagen „Berichte des kommissarischen Leiters der Landesbibliothek an die Lippische Landesregierung“ (Vgl. S. 112-120) als

---

1 Vgl. Ernst Fleischhack: Alfred Bergmann. Bibliographie 1907-1967. Detmold 1967; Alfred Bergmann: Grabbe Bibliographie. Amsterdam 1973 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 3). – Neben dem zu besprechenden Band bereitet die Landesbibliothek eine weitere Online-Veröffentlichung vor: Alfred Bergmann: Gesammelte Grabbe-Aufsätze. Hrsg. von Joachim Eberhardt (Digitale Edition LLB, Band 10).

auch die Briefe erweisen sich als aussagestarke Dokumente einerseits zur Stadt- und Bibliotheksgeschichte und andererseits zur wissenschaftlichen und kulturellen Rezeption Grabbes, vornehmlich durch die 1937 gegründete Grabbe-Gesellschaft. Das präsentierte Material, das Joachim Eberhardt biographisch und zeitgeschichtlich in einer kurzen Einführung kontextualisiert (S. 7-14), ergänzt und bereichert die bisher durch die Forschung gewonnenen Erkenntnisse beträchtlich. Das betrifft im besonderen Maße die mentalitätsgeschichtlichen und erinnerungskulturellen Strategien und Horizonte der kulthaften und verfälschenden Aneignung von Grabbes Gestalt und Werkes im nationalsozialistischen Detmold, von der die ideologiefreie, positivistische wissenschaftliche Praxis Bergmanns abzuheben ist.<sup>2</sup> Bei einer Besprechung des Bandes im Grabbe-Jahrbuch sei es erlaubt, sich weitgehend auf die Grabbe und Bergmanns Aktivitäten betreffenden Momente und Resultate zu beschränken.

Im Unterschied zu den originalen, auf der Grundlage der Durchschläge (Typoskripte), wenn auch gelegentlich gekürzt gebotenen Briefen Bergmanns, konnte für die Chronik nicht auf die authentische Version von 1945 als Druckvorlage zurückgegriffen werden (weil sie nicht überliefert ist), sondern auf den Text von 1961. Eberhardt geht davon aus, „dass der gelehrte Philologe sein Tagebuch [von 1945] wie eine historische Quelle behandelt und [1961] weitgehend unredigiert wiedergegeben hat.“ (S. 13) Bergmann selbst stellt im Vorwort vom September 1961 demgegenüber fest, dass die Texte „im wesentlichen Auszüge aus meinem damals geführten Tagebuche“ seien und spricht lediglich von „übernommenen Partien“ und von einer „Wahl der Auszüge“. Er habe „nur hier und da eine kleine stilistische Retouche vorgenommen und einiges aus der Erinnerung ergänzt.“ (S. 17) Wie auch immer Bergmanns Redaktion der Tagesberichte im Einzelnen zu beurteilen sein mag, bei ihrer Lektüre sollte jedenfalls bewusst gehalten werden, dass die abgedruckten Texte nicht 1945, sondern erst 1961 nach einer Durchsicht ihre Autorisierung erfuhren.

Den ab 2. Januar 1945 datierten Tagesberichten stellte Bergmann eine „Skizze“ darüber voran, „was sich in den vorhergegangenen Monaten begeben hatte“ (S. 19), und zwar besonders hinsichtlich der Lebens- und Arbeitsverhältnisse

---

2 Vgl. Werner Broer, Detlev Kopp: Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Bielefeld 1986, hier S. 41-42, 101-102; Werner Broer: Die Grabbe-Gesellschaft im Dritten Reich. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 65-78; sowie nahezu identisch: Die Grabbe-Gesellschaft in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft. In: Nationalsozialismus in Detmold. Dokumentation eines stadtgeschichtlichen Projekts. Hrsg. von der Stadt Detmold [...] bearb. von Hermann Niebuhr und Andreas Ruppert. Bielefeld 1998 (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, 50), S. 589-610.

in der Stadt wie in der Bibliothek unter den Bedingungen des Krieges. Ihr Schwerpunkt besteht, gleichsam als Vorgeschichte der ausführlich geschilderten Rückführung der Bibliotheksbestände im Herbst 1945, in ihrer Auslagerung nach Grasleben zwischen Mai und Oktober 1944. In der Zeit bis zu „Detmolds erste[m] Tag unter feindlicher [britischer] Besetzung“ (S. 45) am 5. April 1945 notiert Bergmann den „Zusammenbruch“ des deutschen „Kulturstaates“ im eklatanten Kontrast zu den heroischen „Heeresberichten“ (S. 29), das näher rückende Kriegsgeschehen, schließlich die Zerstörungen in der Stadt durch Luftangriffe und die Folgen für die Bevölkerung. Die täglichen Notizen widerspiegeln die vielfältigen Aufgaben des kommissarischen Bibliotheksleiters, dabei auch seine Sorge um das Grabbe-Archiv, von dem er die „Verluste und Beschädigungen“ detailliert verzeichnet (S. 107-109.), und die Grabbe-Gesellschaft. So notiert er am 15. Mai 1945 etwa über seine Recherche im Katasteramt, „daß das Geburtshaus Grabbes in der Tat 1942 in das Eigentum der Grabbe-Gesellschaft übergegangen ist.“ (S. 57)<sup>3</sup>

Am 28./29. Juni reist Bergmann das erste Mal mit Genehmigung der britischen Besatzungsmacht nach Grasleben, am 23. August mit einem Offizier nach Hannover zur Kommandatur des 229. Departments der englischen Armee, um den Rücktransport der Bibliotheksbestände offiziell vorzubereiten, der in den ersten Septembertagen beginnt und am 14. September abgeschlossen wird. (S. 92) Bergmann befährt mehrfach das Salzbergwerk, leitet vor Ort die Bergung und die Beladung der Fahrzeuge, begleitet den Transport nach Detmold. Auch die „Säuberung der Buchbestände“ (S. 75) und die Entnazifizierung sind hauptsächliche Gegenstände der Chronik.

Während die Tagesberichte die historischen Ereignisse in Stadt und Bibliothek weitgehend objektiv zu rekonstruieren versuchen, erweisen sich die Briefe naturgemäß als subjektivere Dokumente, die sehr viel Individuelles, auch Existentielles und Intimes von Bergmanns Denken und Verhalten in der NS-Diktatur und nach dem Krieg zu erkennen geben, obwohl Joachim Eberhardt auf den Abdruck von zu familiären und auf andere Personen betreffenden Passagen öfter verzichtet. Dass aus Bergmanns umfangreich überlieferten Korrespondenzen mit vielen Institutionen und Personen ca. 75 Briefe, vor allem an die Freunde Alfred Kloß und Robert Warnecke, ediert und kommentiert werden, macht den besonderen wissenschaftlichen Wert der Publikation aus.

Neben dem europäischen Kriegsverlauf und der für die Bevölkerung immer schwieriger werdenden Situation in Lippe-Detmold vor und nach 1945 stehen,

---

3 Zur weiteren Geschichte des Hauses vgl. Detlev Hellfaier: Im Geburtshaus Christian Dietrich Grabbes: das Literaturarchiv der Lippischen Landesbibliothek Detmold. In: Grabbe-Jahrbuch 11 (1992), S. 79-89.

wie zu erwarten, Bergmanns zahlreichen Grabbe-Vorhaben im Zentrum der Briefe. Aus ihnen geht eindrucksvoll hervor, dass er sich selbst in den letzten beiden Kriegsjahren kontinuierlich mit Editionen und Studien beschäftigt, vor allem mit zwei Werkausgaben, einem „Volks-Grabbe“ und einer „Großen Grabbe-Ausgabe“ (das ist die später, seit 1960 von der Göttinger Akademie der Wissenschaften herausgegebene Gesamtausgabe der Werke und des Briefwechsels). Dabei ist für die intensive Grabbe-Rezeption im „Dritten Reich“ charakteristisch, dass Bergmann zu einer Zeit, als Ausgaben von Benno von Wiese<sup>4</sup> und Hermann Stresau<sup>5</sup> erscheinen, mit mehreren deutschen Verlegern über seine Editionsprojekte korrespondiert und kooperiert.<sup>6</sup> So schreibt er am 19. April 1943, dass er Korrekturen für eine mehrbändige Ausgabe im Reclam-Verlag liest, die wegen der Zerstörung des Leipziger Verlagsgebäudes bei einem Bombardement aufgegeben werden muss. In einem Brief vom 15. Januar 1944 stellt er dazu resignierend fest: „Meine Ausgabe gebe ich verloren. Schlimm, daß große Partien aus dem Manuskript der großen Ausgabe bestanden.“ (S. 133)

Dieses Schreiben gehört zu den aufschlussreichsten der Edition, weil es den neuralgischen Punkt von Bergmanns ambitionierter Schaffenskraft in ungewöhnlicher Offenheit und ironischer Selbstkritik zu erkennen gibt. Nicht nur die Texte Grabbes benutzt er auf der Grundlage seiner (problematischen) editionsphilologischen Grundsätze unverändert über Jahrzehnte hinweg für verschiedene Sammel- und Einzelausgaben. Auch das extensiv recherchierte biographische Material findet in mehreren Studien seinen Niederschlag – in jenem Jahr (1944) für ein *Grabbe-Brevier* (das erst 1955 erscheint). Bergmann gesteht, dass er sich wiederholt, „wenn er das vierte Mal“ über Grabbes Leben schreibt, und er befürchtet, „Plagiator an sich selbst zu werden.“ (S. 131)

Was die historisch-kritische Göttinger Ausgabe betrifft, so korrigieren die Briefe aus der Kriegszeit die Annahme, dass er sie erst „im Winter 1946“ begonnen habe,<sup>7</sup> denn unter dem 7. April 1944 ist zu lesen, er habe „sehr forciert an einigen Bänden der großen Ausgabe gearbeitet“, „da nun das Grabbe-Archiv auf eine unabsehbare Zeit [ins Salzbergwerk] verschwindet.“ (S. 144) Trotzdem kann er am 20. Dezember 1944 seinem Freund Kloß mitteilen, „mehrere Bände

4 Christian Dietrich Grabbe: Auswahl in zwei Bänden. Hrsg. und eingel. von Benno von Wiese. Stuttgart 1943.

5 Christian Dietrich Grabbe: Dramatische Dichtungen. Bd. 1-3. Hrsg. von Hermann Stresau. Berlin 1944.

6 Siehe die unveröffentlichten Briefwechsel im Nachlass Alfred Bergmanns in der LLB, Slg 12.

7 Vgl. Lothar Ehrlich: „...durchweg eine Ein-Mann-Arbeit“. Alfred Bergmanns historisch-kritische Grabbe-Gesamtausgabe. In: Grabbe-Jahrbuch 36 (2017), S. 98-149, hier S. 100.

der großen Ausgabe sind der Vollendung sehr nahe gebracht worden.“ (S. 187) Bedenklich bleibt, dass Bergmann bei der finalen Vorbereitung der Göttinger Ausgabe in den 1950er und 1960er Jahren auf seinen alten philologischen Prinzipien beharrt und, isoliert von den Erfahrungen der sich entwickelnden Editionswissenschaft, die nahezu fertigen Bände nicht überarbeitet.

Die aus den Briefen hervorgehenden ursprünglichen Entstehungszeiten weiterer Publikationen, z. B. *Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold* (Einleitung 1944 gedruckt, 1965 erschienen)<sup>8</sup> oder die „Umarbeitung und Erweiterung der ‚Begegnungen mit Zeitgenossen‘“ (S. 178) von 1930 zu einem (nicht realisierten) „Ergänzungsband“ der Göttinger Ausgabe und schließlich einer Neuauflage als *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen* (1968),<sup>9</sup> dokumentieren ihr ideologiefreies, positivistisches Format, so dass sie, obwohl in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden, ohne weiteres in der Bundesrepublik als Grundlage für die Grabbe-Forschung reüssieren konnten.

Mehrere Briefe belegen diese von der Forschung bereits attestierte Distanz Bergmanns gegenüber der, so im Brief vom 17. Februar 1944 formuliert, „Propaganda der Grabbe-Gesellschaft“ (S. 139),<sup>10</sup> namentlich durch ihren fanatischen nationalsozialistischen Geschäftsführer Heinrich Hollo, der „die Beziehungen zu mir [Bergmann] sehr brüsk abgebrochen hat.“ (S. 185) Dass er an den Veranstaltungen der Gesellschaft dennoch teilnahm, geht etwa aus einem Brief vom 13. Dezember 1944 hervor, in dem er über eine „Gedenkfeier“ im Landestheater während der „Grabbe-Tage“ am 9./10. Dezember 1944 [!] berichtet – mit einer Rede von Gauleiter und Reichsstatthalter Alfred Meyer und einer Lesung aus *Don Juan und Faust* durch prominente Berliner Schauspieler, darunter Eugen Klöpfer und Bernhard Minetti. Die Grabbe-Gesellschaft wurde erst unter der britischen Besatzung vereinsrechtlich aufgelöst und 1948 unter Alfred Bergmann als Vorsitzenden neu gegründet. Seit 1956 konzentrierte er sich jedoch wieder ganz auf seine archivarische und wissenschaftliche Arbeit. Leider konnte die Grabbe-Gesellschaft die „Große Ausgabe“ nicht finanziell unterstützen, worum er schon in einem Brief vom 19. Juni 1946 an die Lippische Landesregierung gebeten hatte, obwohl sie ein „so ansehnliches Vermögen hinterlassen hat.“ (S. 255)

8 Einleitung. In: Archiv für Landes- und Volkskunde von Niedersachsen. Oldenburg 1944, H. 20, S. 62-119; Alfred Bergmann: *Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold*. Detmold 1965. Auf Kosten des Verfassers (Grabbe-Privatdrucke. Hrsg. von Alfred Bergmann, 5).

9 Alfred Bergmann: *Begegnungen mit Zeitgenossen*. Weimar 1930; *Grabbe in Berichten von Zeitgenossen*. Stuttgart 1968.

10 Vgl. die in Anm. 2 verzeichneten Arbeiten.

Für die Entnazifizierung, bei der sich auch Bergmann zu verantworten hat, sind mehrere Briefe von Relevanz. So erklärt er am 1. November 1945 in einem langen Brief an Robert Warnecke wahrheitsgemäß, dass er im Unterschied zur Grabbe-Gesellschaft „die Gestalt des Dichters nie vom Standpunkte der sogenannten Nationalsozialistischen Weltanschauung durchdacht habe.“ (S. 212) Und bereits unter dem 21. Oktober hatte er gegenüber Alfred Kloß von seiner „erzwungenen Parteizugehörigkeit“ (S. 208) seit November 1939 gesprochen. Detmolder NSDAP-Stellen hätten ihm den Eintritt in die Partei „nahegelegt“, und er sei dem gefolgt, weil er die „Zerschlagung oder Verpfuschung des Grabbe-Archivs, meines Lebenswerkes“ befürchtete. Und nach offenen, selbstkritischen Ausführungen schließt er diesen Brief mit der Einsicht: „Ein Fehler ist mein Eintritt auf jeden Fall gewesen [...]“ (S. 217) Andererseits befürchtete der verunsicherte Bergmann, „daß in linksstehenden Kreisen, die unterirdisch [!] sehr am Werke sind, gesagt wird, ich könne nur Nazi sein, da ich mich mit einem so ausgesprochenen nationalsozialistischen Dichter wie Grabbe – nach Hollos Behauptung! – beschäftige.“ (S. 212) Diese Vermutung verweist tatsächlich auf die nach dem Zweiten Weltkrieg im Westen wie im Osten anfänglich vorhandene Skepsis gegenüber dem Werk Grabbes.

Bergmanns Fragebögen und mündlichen Auslassungen überzeugen indessen die englische Besatzungsmacht von seiner bloßen „Mitläuferschaft“, denn zu Beginn des Jahres 1946 vermeldet er seinem Bruder Richard, seinen Freunden Warnecke und Kloß das „gewichtigste Geschenk“ zu Weihnachten, die „Bestätigung“ der Weiterbeschäftigung in der Landesbibliothek. (S. 223, 225, 230) Die sich direkt auf die nationalsozialistische Diktatur, den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit beziehenden Briefe sind im Hinblick auf die generelle Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nicht nur für die Biographie Bergmanns höchst ergiebig.

Die von Joachim Eberhardt vorgelegte Quellenedition von Alfred Bergmanns *Chronik und Briefen* ist den Mitgliedern der Grabbe-Gesellschaft und allen an der Geschichte der Landesbibliothek und Detmolds Interessierten zur Lektüre zu empfehlen. Der Leser wird sich an viele unbekannte oder nicht sehr bekannte historische Personen und Ereignisse erinnern, die im kollektiven kulturellen Gedächtnis der Stadt aufzubewahren sind.

Zwei kritische Anmerkungen sollen den enormen wissenschaftlichen Gewinn und die editorische Qualität der Publikation nicht schmälern. Sie beziehen sich auf die innovative Transformation der digitalen Version vom August 2020 in die analoge des Druckes.

Obwohl in neuesten Publikationen in den Fußnoten zunehmend und zu Recht auch Online-Quellen Aufnahme finden, dürfte der unspezifische Hinweis auf allgemeine wikipedia-Artikel zu Personen und Sachen nicht sinnvoll sein, da

man sie ohnehin unter den Stichwörtern bequem findet. Stattdessen hätte in den Kommentaren die am Ende ohnehin verzeichnete Sekundärliteratur stärker, wenn auch in aller Kürze, berücksichtigt werden können.

Darüber hinaus wünschenswert wäre ein (kommentiertes) Personenregister gewesen, auf das in einer Online-Veröffentlichung wegen der komfortablen „Suchfunktion des jeweiligen Readers“ (S. 13) zu verzichten war, das beim Studium einer wissenschaftlichen Dokumentation in Buchform aber hilfreich ist.

*Lothar Ehrlich*



CLAUDIA DAHL

## Grabbe-Bibliographie 2020 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 29.6.2021.

### Textausgaben, Handschriften

1. **Hiller von Gaertringen, Julia:** Grabbe im Original [Elektronische Ressource] : Autographen – Bilder – Dokumente / Julia Freifrau Hiller von Gaertringen, Detlev Hellfaier. – Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2001. – 136 Seiten : Illustrationen. – (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold ; Heft 35). – ISBN 3-9806297-1-6. – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-11578>
2. **Grabbe, Christian Dietrich:** Die Hohenstaufen : ein Zyklus von Tragödien / Christian Dietrich Grabbe. – Neustadt an der Orla : Arnshaugk, [2020]. – 331 Seiten. – ISBN 978-3-944064-97-0

### Zur Bibliographie

3. **Bergmann, Alfred:** Grabbe-Bibliographie [Elektronische Ressource] / von Alfred Bergman. – Amsterdam : Rodopi, 1973. – XIX, 512 Seiten. – (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur ; 3. Band). – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-19574>
4. **Grabbe-Bibliographie 2018** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 220-227. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2018.html>
5. **Grabbe-Bibliographie 2019** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 230-234. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2019.html>

### Zu Leben und Werk

6. **Christian Dietrich Grabbe, Chronik seines Lebens** [Elektronische Ressource] : 1801-1836 / im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft zusammengestellt von Alfred Bergmann. – Detmold, 1954. – 91 Seiten : Illustrationen. – (Jahresgabe / Grabbe-Gesellschaft ; 1953/54). – Digitalisierung:

- Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-22997>
7. **Cáceres Würsig, Ingrid:** Christian Dietrich Grabbe (Detmold, 1801-1836). – Illustration. – In: Reyes y pueblos : poesía alemana del trienio liberal : estudio crítico y corpus bilingüe anotado / Ingrid Cáceres Würsig y Remedios Solano Rodríguez. – 1a edición. – Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, diciembre 2019. – (Aquilafuente ; 273). – ISBN 978-84-13-11160-5. – Seite 171-179. – Auch zu Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und Seite 176-179: Textauszug aus „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ mit der spanischen Übersetzung
  8. **Baumgartner, Stephan:** Vom Ende des ‚großen Mannes‘ : die Semantisierung literarischen Wissens zwischen Ästhetik und Erkenntnisanspruch. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 7-31
  9. **Eke, Norbert Otto:** Habituelle Antiklassizismus : Christian Dietrich Grabbe und die Kritik an Klassik und Romantik im Vormärz. – In: Zwischen Emanzipation und Sozialdisziplinierung : Pädagogik im Vormärz / herausgegeben von Katharina Gather. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, [2020]. – (Jahrbuch / FVF, Forum Vormärz Forschung ; 25. Jahrgang (2019)), Seite 231-258
  10. **Gödden, Walter:** Von wegen verschlafen und verstaubt : vom Innovationspotential der westfälischen Literatur. – In: Literaturland Westfalen : [lila we:] : Magazin : Berichte, Stimmen, Impressionen / Westfälisches Literaturbüro in Unna e. V. – Unna. – 2020, Seite 14-17. – Seite 15: Grabbe erwähnt
  11. **Hellfaier, Detlev:** „Schöpfungen eines genialen Dichters“ : Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Werke Christian Dietrich Grabbes. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 141-164. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2020-9.html>. – URL: [http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user\\_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-9\\_Hellfaier\\_Freiligrath\\_und\\_Blumenthal.pdf](http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-9_Hellfaier_Freiligrath_und_Blumenthal.pdf)
  12. **Ders.:** „Wenn Sie doch auch etwas für das Theater lieferten!“ – Christian Dietrich Grabbe und Karl Köchy [Elektronische Ressource]. – Illustrationen. – In: Historisches Erbe und zeitgemäße Informationsinfrastrukturen : Bibliotheken am Anfang des 21. Jahrhunderts : Festschrift für Axel Halle / Matthias Schulze (Hrsg.). Kassel : Kassel University Press, [2020]. – ISBN 978-3-7376-0909-8. – Seite 455-478. – URL: [http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user\\_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-8\\_Hellfaier\\_Grabbe\\_und\\_Koechy.pdf](http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-8_Hellfaier_Grabbe_und_Koechy.pdf). – URL: Online-Fassung der ganzen Festschrift: <https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/12168>

13. **Holweck, Katja:** Kippfiguren : Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 7-26. – Auch zu Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“
14. **Klappstein, Ulrich:** „Ein ewges *Fratzenschneiden* der Natur“ : Kometen und Weltenbrand bei Grabbe. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 55-71. – Auch zu Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ und zu Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“
15. **Linde, Roland:** Lippe zur Zeit der Fürstin Pauline / von Roland Linde und Heinrich Stiewe. – 1. Auflage. – Detmold : Lippischer Heimatbund, 2020. – 32 Seiten : Illustrationen, Karte. – (Lippische Kulturlandschaften ; Heft 46). – ISBN 978-3-941726-78-9. – Grabbe und sein Geburtshaus erwähnt (Seite 20-21)
16. **Olsen, Zoe:** Grabbe und die ‚großen Männer‘ : zur Modernität des Anführer-Mythos in Grabbes Werk. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 41-47. – Auch zu Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“
17. **Roselli, Antonio:** „So dringt die Zeit, die wildverworrene, neue, / Durch hundert Wachen bis zu uns heran“ : zum Verhältnis von Transzendenz und Immanenz bei Grabbe und Grillparzer. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 32-52
18. **Vormärz-Handbuch** / herausgegeben von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2020. – 1051 Seiten. – ISBN 978-3-8498-1550-9. – Erscheint auch als: Vormärz-Handbuch. – Online-Ausgabe. – ISBN 978-3-8498-1559-2. – Grabbe: zahlreiche Erwähnungen, siehe Personenregister, darunter Seite 747-755 von Detlev Kopp: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) -Rez.: Ehrlich, Lothar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 220-225
19. **Zur Aktualität von Grabbes Dramen** / Igel, Leon; Panzeter, Elena Maria; Olsen, Zoe; Moermel, Linus. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 27. – Siehe die jeweiligen Artikel im Grabbe-Jahrbuch 2020, Seite 28-54

Zu einzelnen Werken

#### *Aschenbrödel*

20. **Fissenebert, Hannah:** Das Märchen im Drama : eine Studie zu deutschsprachigen Märchenbearbeitungen von 1797 bis 2017 / Hannah Fissenebert. – Tübingen : Narr Francke Attempto, [2019]. – 313 Seiten. – (Forum

modernes Theater. Schriftenreihe ; Band 55). – ISBN 978-3-8233-8314-7. – Dissertation, Humboldt-Universität Berlin, 2018. – Seite 81-87: Christian Dietrich Grabbe *Aschenbrödel: Dramatisches Märchen* (1829/35)

*Die Hermannsschlacht*

21. **Köster, Udo:** Literatur im sozialen Prozess des langen 19. Jahrhunderts : zur Ideengeschichte und zur Sozialgeschichte der Literatur / Udo Köster. – Frankfurt am Main : Peter Lang Edition, 2015. – 411 Seiten. – (Hamburger Beiträge zur Germanistik ; Band 55). – ISBN 978-3-631-65894-9. – Im Kapitel „Hermannsschlachten als Kulturkampf. Literarische Legitimationsdiskurse zu einem nationalen Mythos“: Seite 80-84: Das ironische Ende bei Grabbe
22. **Weber, Robert:** Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht : Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum. – 1. Auflage. – Celle : Schlammhauer GbR Weber & Schiwiek, 2018. – Zu Grabbes „Die Hermannsschlacht“: Seite 61-62 und passim  
-Rez.: Schütze, Peter. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 204-210
23. **Moermel, Linus:** Warum Grabbe? : Zur Aktualität eines vermeintlich korrumpierten Autors. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 48-54. – Auch zu Grabbes „Die Hermannsschlacht“
24. **Weber, Robert:** Grabbes letzte Zuflucht: *Die Hermannsschlacht*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 89-108

*Herzog Theodor von Gothland*

25. **Roselli, Antonio:** „alles scheint mir jetzt möglich“ : zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer / Antonio Roselli. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2019. – (Vormärz-Studien ; 39). – Seite 152-224: Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* und *Napoleon oder die hundert Tage*  
-Rez.: Ehrlich, Lothar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 200-204  
-Rez.: Hindinger, Barbara. – In: Hebbel-Jahrbuch. – Heide. – 75 (2020), Seite 166-170  
s. o. Nr. 13  
s. o. Nr. 14

*Die Hohenstaufen*

26. **Boetticher, Annette von:** „Denn was der Kaiser schafft, das kann der Dichter zaubern!“ : Zur Entstehung, Konzeption und Rezeption von Grabbes *Barbarossa-* Tragödie. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 72-88

*Napoleon oder die hundert Tage*

27. **Frank, Gustav:** Grabbes Guckkasten : visuelle Kultur in szenischer Prosa. – In: Darstellungsoptik : Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts / Thomas Althaus (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2018. – ISBN 978-3-8498-1264-5. – (Philologie und Kulturgeschichte ; Band 7). – Seite 201-220. – Seite 208 und 212 ff.: Auch zu Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“
28. **Ehrlich, Lothar:** Paris : theatralischer Raum in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. – In: Zwischen Wildnis und Park : Bilder und Konzepte der Landschaft in der Dichtung von der Goethezeit bis in die Gegenwart : Festschrift für Gerhard R. Kaiser aus Anlass seines 75. Geburtstages / Jan Röhnert, Jan Urbich (Hg.). – 1. Auflage. – Gera ; Jena : Garamond, der Wissenschaftsverlag, 2019. – ISBN 978-3-946964-30-8. – Seite 143-152  
s. o. Nr. 25
29. **Chevrel, Éric:** Napoleon im Drama und im Roman : die *Hundert Tage* von Christian Dietrich Grabbe und Joseph Roth. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 53-75  
s. o. Nr. 14  
s. o. Nr. 16

*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*

s. o. Nr. 7

30. **Igel, Leon:** Mehr Grabbe lesen : sein Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* im Schwungrad der Moderne. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 28-35
31. **Panzeter, Elena Maria:** Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* oder Warum ein Tintenstrich im Gesicht (k)ein Garant für Genialität ist. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 36-40

## Zur Wirkungsgeschichte

32. **Grabbe-Jahrbuch ...** [Elektronische Ressource] / im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft herausgegeben. – Bielefeld : Aisthesis Verlag. – 1. Jahrgang,

- 1982 (1983)-. – Derzeit bis 38. Jahrgang, 2019 (2020) frei verfügbar. – Verlage wechselten. – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-18482>  
s. o. Nr. 1
33. **Bergmann, Alfred:** Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945 [Elektronische Ressource] : Chronik und Briefe / Alfred Bergmann ; herausgegeben und kommentiert von Joachim Eberhardt ; (unter Verwendung von Vorarbeiten von Maria Kock). – (1. Ausgabe, Fassung 19.8.2020). – Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – 285 Seiten. – (Digitale Edition LLB ; Band 1). – U. a. zum Grabbe-Archiv. – URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-23318>
34. **Dahl, Claudia:** Grabbe-Inszenierungen 1992-2000. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 146-150
35. **Dies.:** Grabbe-Inszenierungen 2001-2019. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 114-120
36. **Eberhardt, Joachim:** Ein „beinah unschönes Gesicht“. – Illustrationen. – (Verborgene Schätze : Aus der Bildersammlung der Lippischen Landesbibliothek ; Teil 4). – In: Heimatland Lippe. – Detmold. – 113. Jahrgang, Nr. 10 (Oktober 2020), Seite 254-256. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2020-5.html>
37. **Ehrlich, Lothar:** Albert Drachs *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 76-96
38. **Ders.:** Ludvík Kunderas Grabbe-Rezeption und die Edition seines Briefwechsels mit Alfred Bergmann (1965-1973). – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 124-145
39. **„Förderverein ermöglicht Kauf wertvoller Handschriften“ :** Neuerwerbungen auf der Stargardt Frühjahrsauktion. – Illustration. – In: Detmolder Kurier. – Horn-Bad-Meinberg. – 9.05.2020
40. **Hořínek, Zdeněk:** *Scherz und Unscherz (Žert a Nežert)*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 119-123
41. **Koch, Sven:** Alle Jahrbücher der Grabbe-Gesellschaft gibt es jetzt online / (sk). – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 12.03.2020
42. **Ders.:** Förderverein ermöglicht Ankauf : die Lippische Landesbibliothek erwirbt Briefe von Ferdinand Freiligrath, Christian Dietrich Grabbe und Albert Lortzing : die Schriften sind bereits digitalisiert worden. – Illustrationen. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 12.05.2020  
s. o. Nr. 23
43. **Novotný, Pavel:** *Unscherz* : Zu Ludvík Kunderas Nachdichtung von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 97-118

44. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2018/19. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 194-199
45. **Ders.:** Jahresbericht 2019/20. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 182-185
46. **Stenzel, Burkhard:** Goethe – Grabbe – Weimar : Ansichten aus unveröffentlichten Briefen von Stefan Zweig und Alfred Bergmann (1926-1937). – Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 186-219

### Zu Bühnenaufführungen

*Kaiser Friedrich Barbarossa / Hoftheater / Schwerin (1875)*

*Kaiser Friedrich Barbarossa / Städtische Bühne / Bochum (1941)*

s. o. Nr. 26

*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Zittau / Theatrikos (2019)*

47. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : von Christian Dietrich Grabbe / Theatrikos. – [2019]. – 1 Blatt : Illustration. – Premiere: 14. November 2019

## Freiligrath-Bibliographie 2020

### mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 29.6.2021.

### Textausgaben, Handschriften

1. **Freiligrath, Ferdinand:** Ferdinand Freiligrath Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. – [Bielefeld] : Aisthesis Verlag, [2018]. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 80) -Rez.: Klappstein, Ulrich. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 210-214
2. **Eberhardt, Joachim:** *Am Vorabend der Revolution* – ein unbekanntes Freiligrath-Gedicht. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 151-162. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2019-8.html>
3. **Ders.:** Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 163-193. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2019-9.html>

## Zur Bibliographie

4. **Fleischhack, Ernst:** Freiligraths Gedichte in Lied und Ton [Elektronische Ressource] : Überblick und bibliographische Sammlung / Ernst Fleischhack. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 1990. – 163 Seiten : Illustration, Notenbeispiele. – ISBN 3-925670-33-5. – Auch als: Nachrichten / Lippische Landesbibliothek Detmold ; Heft 18. – Digitalisierung: Detmold : Lippische Landesbibliothek, 2020. – URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:51:1-8958>
5. **Freiligrath-Bibliographie 2018** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 228-230. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2018.html>
6. **Freiligrath-Bibliographie 2019** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 235-236. – <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2019.html>

## Zu Leben und Werk

7. **Schücking, Levin:** Levin Schücking Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Walter Gödden. – Bielefeld : Aisthesis, [2018]. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 77). – Zu Freiligrath: Seite 37-54 zum Projekt des „Malerischen und romantischen Westphalen“ und aus Briefen Freiligraths an Schücking und mit Textauszug aus „Das malerische und romantische Westphalen“  
-Rez.: Schütze, Peter. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 225-229
8. **Bernhardt, Rüdiger:** „Ein schwarzer Kerl aus Trier, ein markhaft Unge-tüm“ : Karl Marx, Friedrich Engels und die rheinisch-westfälische Lite-ratur ihrer Zeit. – In: Paderborner historische Mitteilungen. – Paderborn. – Jg. 32 (2019), Seite 67-98. – Freiligrath: zahlreiche Erwähnungen
9. **Akteure eines Umbruchs** : Männer und Frauen der Revolution von 1848/49 / Rudolf Zewell (Hrsg.). – Berlin : Fides. – ISBN 978-3-931363-20-8 (Band 6). – 6. – [2020]. – 549 Seiten. – Freiligrath: wenige Erwähnungen, siehe Register
10. **Bruns, Bernd:** Ferdinand Freiligrath und das Weserbergland. – Illustratio-nen. – In: Hamelner Jahrbuch. – Hameln. – 2020, Seite 123-140  
s. o. Nr. 3
11. **Freiligrath und das Barmer Kränzchen.** – Illustration. – In: Westdeutsche Zeitung. – Düsseldorf. – 2.10.2020



12. **Hellfaier, Detlev:** „Schöpfungen eines genialen Dichters“ : Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Werke Christian Dietrich Grabbes. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 141-164. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-der-arbeit/texte/2020-9.html>. – URL: [http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user\\_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-9\\_Hellfaier\\_Freiligrath\\_und\\_Blumenthal.pdf](http://www.llb-detmold.de/fileadmin/user_upload/redaktion/dokumente/texte/2020-9_Hellfaier_Freiligrath_und_Blumenthal.pdf)
13. **John, Eckhard:** Die Formierung des „politischen Liedes“ zwischen 1830 und 1848. – In: Lied und populäre Kultur : Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik = Song and popular culture. – Münster ; New York. – 65. Jahrgang (2020), Seite 55-78. – Freiligrath: wenige Erwähnungen
14. **Mojem, Helmuth:** Der zahme Freiligrath im Stuttgarter Cotta-Verlag. – Illustrationen. – In: Von Hölderlin bis Jünger : zur politischen Topographie der Literatur im deutschen Südwesten / Thomas Schmidt und Kristina Mateescu (Hrsg.). – 1. Auflage. – [Stuttgart] : Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg ; Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer GmbH, 2020. – (Schriften zur politischen Landeskunde Baden-Württembergs ; Band 51). – ISBN 978-3-945414-61-3. – Seite 95-103
15. **Reinhardt, Stephan:** Georg Herwegh : eine Biographie : seine Zeit – unsere Geschichte / Stephan Reinhardt. – Göttingen : Wallstein Verlag, [2020]. – 635 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-8353-3807-4. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, siehe Register
16. **Vormärz-Handbuch** / herausgegeben von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2020. – 1051 Seiten. – ISBN 978-3-8498-1550-9. – Erscheint auch als: Vormärz-Handbuch. – Online-Ausgabe. – ISBN 978-3-8498-1559-2. – Freiligrath: zahlreiche Erwähnungen, siehe Personenregister, darunter Seite 728-732 von Florian Vaßen: Ferdinand Freiligrath (1810-1876)  
-Rez.: Ehrlich, Lothar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 220-225

Zu einzelnen Werken

s. o. Nr. 2

17. **Lallinger, Franziska:** „Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten“ : Märtyrertopik und ‚Pathosformeln‘ des Leidens in Ferdinand Freiligraths *Die Toten an die Lebenden* und der politische Prozess von 1848. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 121-140

Zur Wirkungsgeschichte

s. o. Nr. 4

18. „Förderverein ermöglicht Kauf wertvoller Handschriften“ : Neuerwerbungen auf der Stargardt Frühjahrsauktion. – Illustration. – In: Detmolder Kurier. – Horn-Bad-Meinberg. – 9.05.2020  
s. o. Nr. 13
19. **Koch, Sven:** Förderverein ermöglicht Ankauf: die Lippische Landesbibliothek erwirbt Briefe von Ferdinand Freiligrath, Christian Dietrich Grabbe und Albert Lortzing : die Schriften sind bereits digitalisiert worden. – Illustrationen. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 12.05.2020
20. **Treiber, Petra:** Freiligrathplatz erhält ein neues Gesicht : künftig ist dieser Platz am Rande der Kettwiger Altstadt verkehrsberuhigt. – Illustrationen. – In: Westdeutsche Allgemeine: WAZ. – Essen. – 18.07.2020. – [Angefügt:] Vorfahren stammen aus Kettwig : über den Dichter Ferdinand Freiligrath

## Weerth-Bibliographie 2020

mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 29.6.2021.

Textausgaben, Handschriften

1. **Weerth, Georg:** Georg Weerth Lesebuch / zusammengestellt und mit einem Nachwort von Bernd Füllner. – [Bielefeld] : Aisthesis Verlag, [2018]. – (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek ; 78)  
-Rez.: Klappstein, Ulrich. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 214-219
2. **Füllner, Bernd:** Georg Weerths ‚Abgesang von der Romantik‘ : zu den beiden Lyrik-Sammelhandschriften im Amsterdamer Nachlass. – Illustrationen. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 165-181

Zur Bibliographie

3. **Weerth-Bibliographie 2018** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 38. Jahrgang, 2019 (2020), Seite 230-231. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2018.html>

4. **Weerth-Bibliographie 2019** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 236-237. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2019.html>

#### Zu Leben und Werk

5. **Köster, Udo**: Literatur im sozialen Prozess des langen 19. Jahrhunderts : zur Ideengeschichte und zur Sozialgeschichte der Literatur / Udo Köster. – Frankfurt am Main : Peter Lang Edition, 2015. – 411 Seiten. – (Hamburger Beiträge zur Germanistik ; Band 55). – ISBN 978-3-631-65894-9. – Seite 173-190: Kontexte zu Georg Weerths Berichten über Proletarier in England
6. **Eiden-Offe, Patrick**: Die Poesie der Klasse : romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats / Patrick Eiden-Offe. – Erste Auflage. – Berlin : Matthes & Seitz, 2017. – Zu Weerth: „Georg Weerth und der Bruch mit der zünftigen Tradition“ (Seite 94-105), „Auf dem Weg zum reinen Streik: Georg Weerths Romanfragment“ (Seite 291-302) und mehrere Erwähnungen, siehe Register. – Seite 96-97: Weerth: „Um die Kirschenblüte“  
-*Rez.*: Amlinger, Carolin. – In: Germanistik : internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen. – Berlin. – Band 60, Heft 3/4, 2019 (2020), Seite 855-856
7. **Göttsche, Dirk**: ‚Zeitbilder‘ zwischen Kleiner Prosa und Zeitroman : zur Modellierung zeitgeschichtlichen Erzählens im 19. Jahrhundert. – In: Darstellungsoptik : Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts / Thomas Althaus (Hg.). – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2018. – ISBN 978-3-8498-1264-5. – (Philologie und Kulturgeschichte ; Band 7). – Seite 247-266. – Zu Georg Weerths „Die Armen in der Senne“ (Seite 264-265)
8. **Akteure eines Umbruchs** : Männer und Frauen der Revolution von 1848/49 / Rudolf Zewell (Hrsg.). – Berlin : Fides. – ISBN 978-3-931363-20-8 (Band 6). – 6. – [2020]. – 549 Seiten. – Weerth: wenige Erwähnungen, siehe Register  
s. o. Nr. 2
9. **Gödden, Walter**: Von wegen verschlafen und verstaubt : vom Innovationspotential der westfälischen Literatur. – In: Literaturland Westfalen : [lila we:] : Magazin : Berichte, Stimmen, Impressionen / Westfälisches Literaturbüro in Unna e. V. – Unna. – 2020, Seite 14-17. – Seite 15: Weerth erwähnt

10. **Hermann Püttmann, Förderer der Sozialisten** [Elektronische Ressource]: der Redakteur und Publizist unterstützte Friedrich Engel und Georg Weerth. – In: Westdeutsche Zeitung. – Wuppertal. – 11.10.2020. – URL: [https://www.wz.de/nrw/hermann-puettmann-foerderer-der-sozialisten\\_aid-53980719](https://www.wz.de/nrw/hermann-puettmann-foerderer-der-sozialisten_aid-53980719)
11. **Reinhardt, Stephan:** Georg Herwegh : eine Biographie : seine Zeit – unsere Geschichte / Stephan Reinhardt. – Göttingen : Wallstein Verlag, [2020]. – 635 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-8353-3807-4. – Weerth: wenige Erwähnungen, siehe Register
12. **Vormärz-Handbuch** / herausgegeben von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2020. – 1051 Seiten. – ISBN 978-3-8498-1550-9. – Erscheint auch als: Vormärz-Handbuch. – Online-Ausgabe. – ISBN 978-3-8498-1559-2. – Weerth: zahlreiche Erwähnungen, siehe Personenregister, darunter Seite 967-974 von Bernd Füllner: Georg Weerth (1822-1856)  
-Rez.: Ehrlich, Lothar. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 39. Jahrgang (2020), Seite 220-225

#### Zu einzelnen Werken

13. **Ullrich, Heiko:** Die Postkutsche als intertextueller Kommunikationsraum : romanhafte Strukturen im literarischen Reisebericht / Heiko Ulrich. – In: Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein* / herausgegeben von Stefan Greif und Michael Ewert unter Mitarbeit von Katharina Zindel. – Kassel : Kassel University Press, [2018]. – (Georg-Forster-Studien ; Band 22). – ISBN 978-3-7376-0640-0. – Seite 87-111. – Seite 100-102: Eisenbahnen und Nationalstolz: Georg Weerths *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* (1844)

## Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes

Dr. Annette von Boetticher  
Königsworther Str. 10  
30167 Hannover

Claudia Dahl  
Lippische Landesbibliothek Detmold  
Hornsche Str. 41  
32756 Detmold

Dr. Joachim Eberhardt  
Lippische Landesbibliothek Detmold, Direktor  
Hornsche Str. 41  
32756 Detmold

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

Detlev Hellfaier, M. A.  
Papenbergweg 4  
32756 Detmold

Prof. Dr. Hans-Christian von Herrmann  
Technische Universität Berlin  
Institut für Philosophie, Literatur-,  
Wissenschafts- und Technikgeschichte  
Straße des 17. Juni 135  
10623 Berlin

André Hischemöller  
Warndt-Gymnasium  
Am Warndtgymnasium 1  
66333 Völklingen

Dr. Irene Husser  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48131 Münster

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

Dr. François Melis  
Ostseestr. 14  
10409 Berlin

Anna-Sophie Sattler  
Künstlerplattform noctenytor  
Passavantstr. 35  
60596 Frankfurt a. M.

Rolf Schönlau  
In der Twiete 18  
33189 Schlagen

Dr. Peter Schütze  
Grabbe-Gesellschaft, Präsident  
Bruchstr. 27  
32756 Detmold

Uwe Zemke

## Georg Weerth (1822-1856)

Ein Leben zwischen Literatur, Politik und Handel

2., um ein aktuelles Nachwort vermehrte Auflage  
Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen Band 96  
Reihe *Texte* Band 48

2021, ISBN 978-3-8498-1746-6

306 Seiten, kartoniert, 25,- €

„Als Biograph Georg Weerths ist es seit dem Beginn meiner Beschäftigung mit ihm mein Anliegen gewesen, mich auf seine Spuren nicht nur in Europa, sondern auch in der Neuen Welt zu begeben. Nur so konnte ich mir ein möglichst vollständiges Bild von Weerths zahllosen Reisen und seinem abenteuerlichen Leben machen. [...] Bedingt durch den Abstand zwischen der Zeit Georg Weerths und meinen viel späteren Reisen zu den Orten, die er aus beruflichen oder literarisch-politischen Gründen aufgesucht hat, war ich bei meinen Recherchen häufig auf mühsame Detektivarbeit angewiesen, um an die gewünschten Informationen zu kommen. [...] Bei meinen sich über einen Zeitraum von fast 40 Jahren erstreckenden Reisen auf Weerths Spuren in Amerika wollte ich gemäß der auf Horaz zurückgehenden Devise Weerths das Nützliche (Bildung und Forschung) mit dem Angenehmen (Urlaub, Erholung) verbinden. Auf diese Weise, so hoffte ich, würde ich mir ein vollständigeres und plastisches Bild des abenteuerlichen und ereignisreichen Lebens von Georg Weerth machen können. Ich denke, das ist mir gelungen.“

Aus dem Nachwort

AISTHESIS VERLAG

Georg Weerth & Miko

## Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben

Frei nach dem gleichnamigen Werk von Georg Weerth

*Aisthesis argonautenpresse*

2021, ISBN 978-3-8498-1760-2

124 Seiten, kartoniert, € 18,-

Herrn Preiß interessiert nur eins: der Profit. Eröffnen sich Wege, diesen zu steigern – Herr Preiß wird sie begehen. Gibt es Möglichkeiten, die Ausgaben zu senken – er wird sie gnadenlos nutzen. Nichts kann den gewieften Kaufmann von seinem Vorhaben abbringen, immer noch reicher zu werden. Auch die welterschütternden Ereignisse der Revolution von 1848 vermögen es zunächst nicht. Oder hat sich da jemand mit seinen in Rosapapier verpackten „Pillen gegen das souveräne Volk“ etwa völlig verspekuliert?

Georg Weerth, geboren am 17. Februar 1822 in Detmold / Lippe, gestorben 1856 in Havanna / Cuba: 2022 jährt sich sein Geburtstag zum 200. Mal. Kaufmann, Schriftsteller, Redakteur und Weltenbummler. Seine gefährlichste Waffe: Humor.

Miko alias Isabell Pielsticker, geboren in Zielona Góra, Jahrgang 1970, ist seit gefühlt 200 Jahren Lektorin im Aisthesis Verlag. Interessen: wechselnd. Große Leidenschaft: Lesen. Seit 2020 zeichnet sie wieder gelegentlich. Und schätzt Humor sehr.

AISTHESIS VERLAG

Christian Dietrich Grabbe  
Ferdinand Freiligrath  
Georg Weerth